Луначарский А. В. **Собрание сочинений: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика** / Ред. кол.: И. И. Анисимов (гл. ред.), Н. Ф. Бельчиков, Г. И. Владыкин, У. А. Гуральник, А. И. Овчаренко (зам. гл. ред.), Р. М. Самарин, М. Б. Храпченко, И. С. Черноуцан, В. Р. Щербина. М.: Художественная литература, 1964. **Т. 3. Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904 – 1933)** / Ред. Г. И. Владыкин и У. А. Гуральник, подгот. текстов и коммент. А. И. Дейч, Н. П. Ждановский, В. Н. Ланина, Ф. Н. Пицкель. 627 с.

**Дореволюционный театр**

Задачи театральной критики 7 [Читать](#_Toc293491574)

[«Бешеные деньги» А. Н. Островского] 10 [Читать](#_Toc293491575)

«Снегурочка» А. Н. Островского 14 [Читать](#_Toc293491576)

«Вишневый сад» Чехова 17 [Читать](#_Toc293491577)

«Потонувший колокол» Гауптмана 20 [Читать](#_Toc293491578)

«Михаэль Крамер» Гауптмана 24 [Читать](#_Toc293491579)

Заблудившийся искатель 28 [Читать](#_Toc293491580)

**Советский театр**

Коммунистический спектакль 39 [Читать](#_Toc293491582)

Чего мы должны искать? 41 [Читать](#_Toc293491583)

Из московских впечатлений. По театрам 45 [Читать](#_Toc293491584)

Первый спектакль ленинградского Большого драматического театра 51 [Читать](#_Toc293491585)

К вопросу о репертуаре 55 [Читать](#_Toc293491586)

Хороший спектакль 74 [Читать](#_Toc293491587)

Будем смеяться 76 [Читать](#_Toc293491588)

Театр и революция 80 [Читать](#_Toc293491589)

Первый опыт художественного детского театра 106 [Читать](#_Toc293491590)

«Федра» в Камерном театре 108 [Читать](#_Toc293491591)

Правильный путь 112 [Читать](#_Toc293491592)

Театр РСФСР 115 [Читать](#_Toc293491593)

Памяти Вахтангова 129 [Читать](#_Toc293491594)

Староста Малого театра 131 [Читать](#_Toc293491595)

Из театральных исканий 136 [Читать](#_Toc293491596)

Островский у Бахрушина 141 [Читать](#_Toc293491597)

Еще о Театре Красного быта 143 [Читать](#_Toc293491598)

Московский Художественный театр 148 [Читать](#_Toc293491599)

К возвращению старшего МХТ 158 [Читать](#_Toc293491600)

К столетию Малого театра 165 [Читать](#_Toc293491601)

К столетию Малого театра 173 [Читать](#_Toc293491602)

О будущем Малого театра 183 [Читать](#_Toc293491603)

О спектакле «Анна Кристи» 190 [Читать](#_Toc293491604)

Среди сезона 1923 – 24 г. 193 [Читать](#_Toc293491605)

К десятилетию Камерного театра 218 [Читать](#_Toc293491606)

Гликерия Николаевна Федотова 223 [Читать](#_Toc293491607)

«Фиеско» 226 [Читать](#_Toc293491608)

Пути Мейерхольда 229 [Читать](#_Toc293491609)

Какой театр нам нужен? 234 [Читать](#_Toc293491610)

Для чего мы сохраняем Большой театр? 244 [Читать](#_Toc293491611)

Основы театральной политики Советской власти 253 [Читать](#_Toc293491612)

О «Петербурге» А. Белого во Втором Художественном театре 279 [Читать](#_Toc293491613)

«Косматая обезьяна» в Камерном театре 283 [Читать](#_Toc293491614)

Гости из Украины 292 [Читать](#_Toc293491615)

Театр Мейерхольда 294 [Читать](#_Toc293491616)

Еще о Театре Мейерхольда 302 [Читать](#_Toc293491617)

Итоги драматического сезона 1925 – 1926 г. 306 [Читать](#_Toc293491618)

Боги хороши после смерти 313 [Читать](#_Toc293491619)

Перспективы будущего сезона 320 [Читать](#_Toc293491620)

Первые новинки сезона 323 [Читать](#_Toc293491621)

Достижения театра к девятой годовщине Октября 332 [Читать](#_Toc293491622)

Кратко о «Ревизоре» 342 [Читать](#_Toc293491623)

«Любовь Яровая» 344 [Читать](#_Toc293491624)

К юбилею М. С. Нарокова 347 [Читать](#_Toc293491625)

«Ревизор» Гоголя — Мейерхольда 349 [Читать](#_Toc293491626)

Рост социального театра 363 [Читать](#_Toc293491627)

Несколько впечатлений 371 [Читать](#_Toc293491628)

«Барсуки» 375 [Читать](#_Toc293491629)

«Бронепоезд» в МХАТе 379 [Читать](#_Toc293491630)

Несколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве 382 [Читать](#_Toc293491631)

О крестьянском театре 387 [Читать](#_Toc293491632)

И. Н. Певцов 392 [Читать](#_Toc293491633)

Культурное общение. К отъезду Театра им. Вахтангова в Париж 394 [Читать](#_Toc293491634)

ТРАМ 396 [Читать](#_Toc293491635)

Первое знакомство с Художественным театром. К тридцатилетию театра 402 [Читать](#_Toc293491636)

Тридцатилетний юбилей Художественного театра 404 [Читать](#_Toc293491637)

Заветы Ермоловой 415 [Читать](#_Toc293491638)

«Заговор чувств» 418 [Читать](#_Toc293491639)

Умер А. А. Бахрушин 422 [Читать](#_Toc293491640)

«Воскресение» в Художественном театре 425 [Читать](#_Toc293491641)

Театр, созвучный эпохе 429 [Читать](#_Toc293491642)

О театре Руставели. К его предстоящим гастролям за границей 431 [Читать](#_Toc293491643)

«Хлеб» В. Киршона на сцене Московского Художественного театра 433 [Читать](#_Toc293491644)

Щедриниана на сцене МХТ второго 439 [Читать](#_Toc293491645)

В. В. Лужский 443 [Читать](#_Toc293491646)

Евгений Богратионович Вахтангов 446 [Читать](#_Toc293491647)

Предисловие [к книге П. Орленева] 457 [Читать](#_Toc293491648)

К столетию Александринского театра 462 [Читать](#_Toc293491649)

Станиславский, театр и революция 473 [Читать](#_Toc293491650)

«Ученик дьявола» 486 [Читать](#_Toc293491651)

Письма о театре 490 [Читать](#_Toc293491652)

**Примечания** 507 [Читать](#_Toc293491654)

*А. И. Дейч*. [Общая характеристика  
литературного наследства А. В. Луначарского] 509 [Читать](#_Toc293491654)

**Указатель имен** 601 [Читать](#_Toc293491653)

# **{****5}** Дореволюционный театр

## **{****7}** Задачи театральной критики[[1]](#endnote-2)

Идеал театральной критики установлен уже со времени «Гамбургской драматургии» Лессинга.

Театральный критик должен стремиться стать руководителем вкусов публики и вместе с тем представителем ее интересов, благотворно влияющим на дирекции театров и на артистов.

Это, пожалуй, даже что-то вроде трюизма.

Конечно, для этого много надо: нужна отзывчивость и чуткость, эстетический вкус, литературный талант, широкое образование и понимание особенностей условий театра. Даже самых маленьких Лессингов очень мало среди рецензентской братии.

Но это бы еще полгоря, гораздо хуже то, что намеченный нами идеал просто-напросто неисполним. При нынешних условиях это «розовая иллюзия», и только.

Дело в том, что подавляющее большинство театров, и провинциальные театры прямо сплошь, вынуждены соединять в себе два учреждения: во-первых, учреждение *образовательное*, потому что театр должен развивать и возвышать эмоциональную сторону души, расширять умственные горизонты, способствовать углублению и украшению человеческой культуры; и, во-вторых, учреждение *увеселительное*, потому что в театр ходят, чтобы отдохнуть, поглазеть и похохотать.

Но обе эти задачи соединены лишь в том случае, если публика обладает способностью находить развлечение в серьезном умственном труде. Теперь же большинство публики, притом как раз платящей за хорошие места, такой способностью не обладает.

Нынешний посетитель партера, в большинстве, человек умственно утомленный: свой заработок он приобретает тем, что «шевелит мозгами», работает головой, и мозг законно просит отдыха, не труда, а игры… Да мало того, каждый ежедневно переживает сотни гадостей и неприятностей. И вдруг со сцены {8} ему преподнесут квинтэссенцию той же жизни, заставят выпить его всю чашу жизненной скорби из золотого бокала искусства.

Жизненный путь огромного большинства посетителей партера усеян терниями, ухабист и вымощен камнями преткновений не хуже киевских улиц, и если душу можно, следуя Платону, сравнить с колесницей, то два колеса ее у современного среднего человека — это мозг и сердце.

И вы хотите, чтобы колесница души прокатилась по ножам искусства, серьезно отражающего жизнь.

Напрасно будет вопиять критик против полубалаганных «зрелищ» и развеселых фарсов, против разной грубо раззолоченной драматической шелухи, против пикантного сома. Директор в один прекрасный день возьмет «молодого» рецензента под руку и скажет ему: «Милый, не кипятитесь! Я сам был молод… Идеалы, все это… конечно… но — сбор! Мы тоже есть хотим! Если бы публика была согласна с вами, мы сами бы были счастливы. Но поверьте, что мы просто вынуждены угождать публике».

Зрителю партера, я говорю о большинстве, не надо, не хочется сочувствовать глубоко, он хочет «скользить» и улыбаться. К чему идет тенденция театра, как увеселительного заведения для деловых людей, показывают лондонские театры. Там воцарилась буффонная феерия: роскошные декорации, женщины в трико, волшебные превращения, джингоизм[[2]](#footnote-2) и клоуны, выкидывающие уморительные прыжки, и владелица полумира, английская буржуазия, после контор в Сити, биржи, пасмурных улиц, переполненных нищетою и развратом, после удручающих страниц неизмеримого «Times’а», детски хохочет над тройными сальто-морталями «знаменитого артиста» m. NN[[3]](#footnote-3).

Критика может отдаться течению и «руководить» тогда публикой по-царски. Стоит лишь постичь, чего она хочет.

Покойный Сарсэ приобрел тираническую власть над парижским театральным миром тем, что был ровно настолько пошл, насколько средний парижский «партерщик»: Сарсэ зевает — пьеса провалилась, Сарсэ хохочет, трясясь своим огромным жирным телом, — это триумф. А зевал он на Ибсене и Шекспире, одобрял же непристойности Лаведана и «товар» «сих дел мастера» Сарду.

Однако же мы ничуть не пессимисты.

В том же Париже заведен был одно время великолепный обычай: давая серьезные пьесы, выпускали сначала к публике критика с рефератом о них. Не для обычных же, ищущих увеселения «партерщиков», читали лекцию о Бьернсоне или Кальдероне разные Визева и Леметры. Как зевал бы «Oncle»[[4]](#footnote-4) Сарсэ!.. И, однако, спектакли с рефератами посещались усердно.

{9} Это потому, что есть еще другая публика. Она хуже платит, но бесконечно лучше смотрит.

Прежде всего это люди труда, по преимуществу физического, конечно обладающие уже известным развитием. Работа головой и сердцем как раз является *отдыхом* для такого человека, потому что беда его именно в одностороннем и отупляющем характере его труда. Мысль и яркое чувство обладают для него всею прелестью новизны, всем очарованием редко доступной утонченной роскоши. Для такого человека театр действительно является школой, он умеет учиться, развлекаясь, он не морщится от того, что пьеса слишком серьезна, потому что он рад думать; он не боится правдивого изображения страданий.

Второй элемент публики образовательного театра — учащаяся молодежь. Она свежа, порывиста, широко открытыми глазами вглядывается она в жизнь, на встречу которой идет, и счастлива, когда эта жизнь раскрывает перед ней глубочайшие свои недра, благодаря волшебству художественного таланта.

Конечно, и из среды солидной публики надо выделить некоторый процент людей, горячо интересующихся театром.

Конференций[[5]](#endnote-3) на манер парижских у нас, к сожалению, нет. Их обязана заменить театральная критика. Публика развлекающаяся нуждается в критиках типа Сарсэ, публика учащаяся — в критике лессинговского типа. Ей нужно помочь, надо подчеркнуть одно, скрыть другое и часто исправить искажения со стороны исполнителей. Театральная критика — необходимое дополнение образовательного театра.

Достаточно пары сильных слов, чтобы предостеречь серьезную публику от дрянной пьесы, не стоит о ней и распространяться. Но серьезный репертуар нуждается в подобных комментариях, едва умещающихся в узкие рамки газетной критики.

Такому критику, какой, по нашему мнению, желателен, незачем «баловаться» длинным разбором исполнителей. Актер — творец, и критик обязан внимательно и доброжелательно определить, что дал артист. Конечно, он имеет полное право противопоставить и свое толкование. Во всяком случае, тут необходима широкая терпимость, — боже сохрани превращать критику в прокрустово ложе.

Но кому не может быть пощады от театрального критика — это бездарности, в особенности бездарности претенциозной. Можно разно истолковывать роль, но нельзя ее проваливать, являться тем презренным маляром, который «пачкает Мадонну Рафаэля»[[6]](#endnote-4).

## **{****10}** [«Бешеные деньги» А. Н. Островского[[7]](#endnote-5)]

31 августа[[8]](#endnote-6) состоялось открытие сезона в театре «Соловцов». Для начала дали «Бешеные деньги» Островского.

Пьеса эта представляет для артистов трудности почти непреодолимые. При всем богатстве интересными положениями, остроумными mots[[9]](#footnote-5), сильными характеристиками — эта пьеса по самому замыслу своему крайне неудачна.

Островский хотел противопоставить среде разоренных, но беззаботных московских бар с их бешеными деньгами обладателя «умных денег» железнодорожного дельца Василькова. Его должны были, по мысли автора, «украшать все добродетели»; он должен был восторжествовать, несмотря на свою мешковатую внешность, над блестящими трутнями, как человек труда, знаний, твердой воли и даже искреннего чувства. Но Островский *слишком справедлив* для такой задачи, и Васильков вышел довольно отвратительным образчиком наводнивших Россию после реформы концессионеров, «рыцарей первоначального накопления».

Человеку со здоровой психикой Васильков должен показаться скучным маньяком. Конечно, поставить целью жизни обеды в клубе, праздную болтовню и флирт в гостиных — это унизительно для человека, но все же какой-нибудь Телятев наслаждается жизнью, берет у жизни ее цветы, порхает по ним с беззаботной грацией: он — паразит, но он весел и счастлив. А Васильков? Бюджет царит над ним. Он не хозяин себе, хозяин — *бюджет*. Самая страстная любовь должна покоряться бюджету. И ради чего? Ради чего он стремится к миллионам? Ради чего накопляет «умные деньги»[[10]](#endnote-7), которые лежат и приплод дают? Он сам только средство безличного капитала, который {11} хочет расти во что бы то ни стало! Он учится, работает целыми днями, и все для возлюбленных денег. Он «имеет дело с простым народом» и находит, что дело это «само по себе очень прибыльно»[[11]](#endnote-8). А ведь это «прибыльное» дело имеет свою обратную, ужасную сторону. Вспомните «Железную дорогу» Некрасова — ведь так именно создавалось состояние Василькова. С упрямством идет он не к человеческой, а к навязанной ему общественной стихией цели — накоплению — и торжествует. Что стоит ему оборвать крылья у «золотой бабочки» Лидии[[12]](#endnote-9). Он заранее наметил себе приобрести ее, «не выходя из бюджета»[[13]](#endnote-10), и приобрел. Его разглагольствования о душе и доброте смешны. Его любовь понятна — Лидия красавица, но разве это настоящая любовь, если она заранее уложена в рамки бюджета? И за что Лидии любить его? Лидия хотела продать себя дорого, а он сумел купить ее дешево. Она задумала разрушить торг, и это не удалось.

Г‑н Лепковский, игравший неблагодарную роль — Василькова, не захотел встать на вышеуказанную точку зрения, придать Василькову черты неуклюжего провинциала, сильного мощной, деловой смекалкой и прямолинейной грубостью простецких воззрений на жизнь. Васильков должен быть на сцене смешон и немного страшен. Зритель должен жалеть, что блестящая, хотя лишенная нравственных устоев стрекоза попадет в полную власть этому невзрачному, но цепкому пауку. Ведь мечты Лидии — это «вишневый сад», ведь Васильков — это Лопахин, только более грубый, Телятев — это Гаев, разновидность той же барской породы милых тунеядцев. Холодная добродетельность Василькова отнюдь не должна иметь характера рыцарства. Его горе — смешно: он забыл его в тот же вечер, получив деловую, пахнущую миллионом телеграмму, он поехал к «блондинке» с Телятевым, приказав подкупленной прислуге на всякий случай шпионить за женой. Лепковский, напротив, бил на симпатии публики, впадая в трагический тон, изображая рыцаря без страха и упрека. Конечно, в его игре было много удачных моментов, хорошо удавалось ему оттенить добродушие, связанное с упрямством, характерное для Василькова (ведь русский кулак, кто этого не знает, добродушен).

Но мы остаемся при своем мнении. Артисту нужно помогать не Островскому, поющему гимн обладателям «умных денег», а Островскому, зорко подметившему черствость и узость Василькова, его преданное рабское служение собственному капиталу, смешной конфликт любви и интереса в душе, где царствует жажда «честной» наживы.

Кстати отметим еще, что г. Лепковский неоднократно изменял своему говору на «о». Он очень тщательно произносил, например, «*розврат*», а рядом несколько раз выговаривал «*патамушта*».

{12} Рядом с перекарикатуренным самим Островским Кучумовым и канальей Глумовым отрицательным типом является и Телятев. Но, однако, на нем покоится какой — то отсвет авторского благорасположения, напоминающий грустную симпатию Чехова к Гаевым и Раневским. Ведь это московский Сезар де Базан[[14]](#endnote-11), беспутный барин и «иронист» довольно высокого полета. Волею среды он занял положение в обществе веселое, но мало почтенное, но он вполне сознает это, он тонко подсмеивается и над собою и над окружающими. Легкомысленную суетность и мишурный блеск своей среды он вполне постиг, на что же ему делать? Кроме большого ума, еще большего легкомыслия и еще большей жажды легких удовольствий, у него ничего нет. Телятев ничуть не уничтожается перед Васильковым. И к нему он умеет отнестись с высоты своей иронии: он прекрасно схватил комическую сторону его любви и его горя. Некоторые артисты после слов Василькова в последнем акте о том, что Лидия, дабы блистать в Петербурге, должна отучиться от дурных манер Телятева и компании, говорят реплику Телятева с ужимкой шута перед силой: «Разве я знал, что Лидии Юрьевне предстоит такая блестящая роль: от деревенского подвала до петербургского салона!»[[15]](#endnote-12) Но г. Неделин взял здесь совсем другой тон. Слова эти он сказал с иронией, почти мрачной, в его голосе зазвучала на мгновение даже какая — то обида. Телятев оценил всю глубину последнего унижения Лидии: «Будьте экономкой — мне такая женщина нужна… будьте светской львицей — мне и такая женщина нужна»[[16]](#endnote-13). Нужна Лидия «умным деньгам» и становится орудием их накопления.

Г‑н Неделин, был вообще превосходен.

В первый раз выступила перед киевской публикой г‑жа Ильнарская в роли Лидии.

Лидия балованная, эгоистичная, совершенно не знающая жизни «золотая бабочка». Г‑жа Ильнарская постоянно сбивалась с этого тона. Во втором акте она его придерживалась, в третьем и четвертом играла настоящую змею — злодейку, чрезмерно драматизируя роль; ведь все свои страшные слова Лидия произносит и все скверные поступки проделывает не как мелодраматическая «гадина», а как несчастный, дурно воспитанный ребенок, притом же она не умна. Не надо, чтобы зритель радовался утомительному ряду нравственных пощечин, выпавших на долю Лидии, как законному возмездию за ее сознательную порочность; напротив, на наш взгляд, надо, чтобы зритель пожалел этого ребенка, которого преступное воспитание толкнуло на путь унижений. В последнем действии, кстати сказать скомканном и неудачном у Островского, г‑жа Ильнарская впала в другую крайность: сцену с мужем она провела слишком в тоне будирующего ребенка.

{13} Ее капитуляция является ведь самым горьким из унижений. Правда, Лидия слишком легкомысленна, чтобы оценить всю позорность своего поражения, но в тоне г‑жи Ильнарской было уж слишком мало сознательности и страдания. Вразрез с этим шел надутый пафос, с которым она продекламировала заключительную реплику.

Мы далеки от мысли осуждать г‑жу Ильнарскую за неудовлетворительное исполнение роли Лидии. Роль эта слишком натянута и тенденциозна, и сделать из нее законченный живой тип почти невозможно.

Несмотря на некоторые излишние привычки, например чрезмерную игру глазами при монологе и тому подобные мелочи, г‑жа Ильнарская все же хорошая артистка с благодарной сценической внешностью, разнообразным тоном, интересными иногда замыслами.

Отметим типичную фигуру Василия в исполнении г. Большакова. Остальные артисты были также недурны.

## **{****14}** «Снегурочка» А. Н. Островского[[17]](#endnote-14)

Мне говорили, что г. Кошеверов хочет скопировать постановку «Снегурочки»[[18]](#endnote-15) у Художественного театра[[19]](#endnote-16). При этом пожимали плечами. Не потому, чтобы считали образец неудачным (в Киеве положительно преобладают поклонники г. Станиславского), а потому, что считали его недосягаемым: где же взять г. Кошеверову такие огромные средства?

Но меня это мало пугало. Главным недостатком «художественной» постановки «Снегурочки» была именно излишняя роскошь. Станиславский загромоздил постановку разными дорогими манекенами и прочими трюками. Москвичи ходили смотреть «фокусы» и за ними почти не замечали поэзии Островского. Легкокрылая сказочка не выдержала тяжести режиссерских ухищрений. Таким образом, я был рад, что г. Кошеверову, хочешь не хочешь, придется отбросить часть балласта.

Другим плюсом для киевской постановки являлось решение воспользоваться прелестной музыкой Чайковского. Музыка Гречанинова, написанная для Художественного театра, очень оригинальна и самобытна, но она какая-то монотонно-гудящая, тяжеловесная, в конце концов, это та же «диковина» рядом с автоматами птиц и зверей. Очень хорошо сделал г. Кошеверов, что отказался от нее.

Боялся я другого. Для чего можно давать фантастические, феерические спектакли? Притом, заметьте, лишенные идейного, символического замысла? Только для того, чтобы дать утомленному толчками прозы зрителю насладиться счастливой грезой, улыбающимся сновидением, «чарованием сладких вымыслов»[[20]](#endnote-17)! Островский дал в «Снегурочке» несравненный шедевр, один из крупнейших перлов русской сказочной поэзии, но как легко испортить эту очаровательную фантазию! Стоит только актерам играть «что есть силы», драматизировать {15} «всерьез» страдания Мизгиря, Купавы, Снегурочки — и все пропало! Пропала баюкающая душу прелестная ласка, игривая мечта, детски наивное настроение, и становится непонятным, зачем дают эту чуждую жизни фикцию?

Но, к счастью, мои ожидания оправдались, а опасения рассеялись.

Кошеверов показал себя тонким и талантливым режиссером, и мы не сомневаемся, что его «Снегурочка» станет одним из «гвоздей» сезона.

Прежде всего г. Мягкову очень удались его декорации. Не знаю, насколько точно воспроизводят они московские, но они не хуже. Декорация первого акта с тускло отсвечивающими льдинами, снеговыми лапами на соснах и елях, далекими огоньками деревни — положительно полна настроения.

Толпа все время живет. Отдельные группы, например царь Берендей, окруженный своим народом и слушающий песни Леля, просятся на картину. Прекрасно и правдиво также движение ужаснувшейся толпы во время самоубийства Мизгиря. Оживлению масс много способствовала искренняя веселость гг. Нелидова и Треплева, игравших берендейских парней.

Из отдельных исполнителей особенно выделилась г‑жа Дроздова — прелестная, поэтичная Снегурочка; трудно найти более подходящую для этой роли артистку: небольшой рост и наивный детский облик были как нельзя более уместны. Г‑жа Дроздова внесла в свое исполнение много диковатой грации дочери лесов, много настоящей детской прелести. Она имела большой и совершенно заслуженный успех. Отметим лишь, что г‑жа Дроздова должна постараться более разнообразно декламировать в последних актах. Конечно, грустное умиление преобладает в сердце девочки-снегурочки, одновременно познавшей сладость любви и грозное предчувствие смерти, но из этого не следует, чтобы не надо было выпукло оттенять богатые образы чудных стихов Островского; а г‑жа Дроздова говорит, например: «… по этой тропочке лишь леший пьяницу порой заманит»[[21]](#endnote-18), но говорит с таким трепетным умилением, словно об ангеле, уносящем к небу душу младенца. Не надо форсировать трогательность Снегурочки — г‑жа Дроздова в этой роли и без того очень трогательна и поэтична; от более свободной, более нюансированной декламации она только выиграет.

Г‑н Барышев был очень хорошим, стильным царем Берендеем. Только зачем он сделал себе вместо носа какой-то сизый клюв: это нос Кощея Бессмертного, а не любвеобильного царя берендеев. У Берендея тонкие интеллигентные черты старца — поэта и философа, до седин сохранившего молодую душу. Советуем г. Барышеву изменить свой грим.

Прекрасно декламировал роль Мороза г. Тарасов, его могучий голос и горячий темперамент делают его очень выразительным {16} стихийным дедом. К сожалению, чудные стихи Весны почти совсем пропали у г‑жи Милич.

Г‑жа Коллен по наружности хороший Лель; свои песенки она спела небольшим, но приятным голосом и с несомненным чувством.

Все вообще исполнители были очень недурны и способствовали общей гармонии постановки.

Хуже всех был г. Правдин; Мизгирь, в отличие от стройного, как тростинка, Леля, должен обладать осанкою богатыря; он олицетворение мужской силы и страсти в ее полном расцвете; наружность г. Правдина мало соответствует роли. Это еще полбеды, а беда в том, что он старательно, но очень плохо декламирует стихи.

В общем, «Снегурочка» в театре Общества грамотности — прелестный спектакль, и его можно горячо рекомендовать публике. На первый раз ее было не очень много, но она бурно вызывала исполнителей и настойчиво требовала г. Кошеверова, который, однако, уклонился от готовившейся ему овации.

## **{****17}** «Вишневый сад» Чехова[[22]](#endnote-19)

С напряженным вниманием всматривался я в раскрывавшуюся передо мною высокохудожественную и правдивую картину жизни. Да, должно быть, она *правдива*! Ведь о жизни слышится столько суждений, столько противоположных оценок дают ей — то же и с «Вишневым садом»[[23]](#endnote-20).

Часть русской критики и публики так жаждала найти у Чехова что-нибудь светлое, обещающее подъем и счастье, что нашла подобные черты и в «Вишневом саде». Другая часть упорно утверждала, что «Вишневый сад» — произведение совершенно и окончательно безотрадное.

И вчера я снова жадно искал просветов в печальной серии печальных картин… И не нашел их.

И не потому так тосклива, так горестна эта «драматическая поэма», что рушится в ней благосостояние помещичьей семьи, и даже не потому, чтобы в ней все были несчастны или все были дурными, глупыми или по крайней мере легкомысленными людьми; вовсе нет! Ни Симеонов-Пищик, ни Аня, ни Трофимов, ни лакей Яша себя несчастными не чувствуют. Пищику везет, Лопахину везет. Чехов не отрицает, что фортуна может улыбаться иногда даже весьма бессмысленно и неожиданно (англичане в имении белую глину нашли!). Есть в пьесе и хорошие люди: тот же Трофимов; есть умные люди: тот же Лопахин… Жизнь разнообразна: рядом с темным в ней есть светлое, рядом с низким — высокое. Чехов правдив.

Но что делает пьесу до боли грустной — это общая идея бессилия человека перед жизнью, бессмысленной стихийностью совершающегося процесса. Жизнь сама нами владеет, наделяя нас разными масками и ролями. Настоящая «циркуляция дела» {18} совсем не в людских помыслах и желаниях, она вершится помимо их. «… Мы тут друг перед другом носы дерем, а жизнь идет сама по себе»[[24]](#endnote-21), — говорит Лопахин. Все вместе — «обмен веществ». Все эти люди могли бы сказать словами Шарлотты: «Кто я? откуда? зачем? — ничего не знаю»[[25]](#endnote-22).

Правда, Гаев и Раневская думают, что они живут «затем», чтобы барски снимать сливки земного счастья, но жизнь круто выбросила их за борт. Раневской вместо любви и роскоши она дала горе несуразной страсти и угрозу нищеты, а Гаеву — смешную роль банкового дельца; что за нелепость: Гаев — финансист!

Лопахин знает, для чего он живет: чтобы «дело делать»! И вдруг в момент торжества он стенает: «Скорее бы кончилась наша нелепая, несчастливая жизнь!»[[26]](#endnote-23)

Трофимов тоже знает цель жизни: идти вперед к лучезарной звезде грядущего счастья. Но ведь это одни слова. Ведь он только вечный студент, «недотепа». Мечтает о счастье, а сам не умеет даже любить, мечтает о грядущих радостях, а сам закупорился от живой жизни в свой полинялый студенческий мундирчик и не может выбиться из самой крайней нищеты. Трофимов — юродивый, он уклонился от тяжести жизни путем счастливого и невинного психоза.

А Аня? Пока молода, она надеется, она заслушивается звучных, но пустопорожних, в сущности, речей Трофимова. Но что-то будет! Ведь это соломинка, брошенная без всякой поддержки среди бурного житейского моря.

Таково изображение жизни в последней пьесе Чехова… Играли хорошо. Несколько раз удавалось артистам создавать до жуткости гнетущее настроение.

Особенно типичны были г. Волховской в роли Епиходова и г. Орлов-Чужбинин в роли Трофимова. Хороши были также г. Борисов — Фирс и г. Большаков — Пищик.

Г‑н Неделин играл, по обыкновению, превосходно, но был, как нам кажется, слишком мрачным Гаевым. У Гаева бывают и минуты веселости.

От г‑жи Ильнарской в роли Раневской я бы желал больше мягкой грации, барского изящества. Размашистая походка и разбитная жестикуляция, особенно в начале пьесы, делали Раневскую слишком вульгарной. Если Гаев и говорит, что порочность сквозит в каждом ее жесте, то ведь это не значит, что у нее жесты шикарной кокотки. Этот оттенок может быть допущен лишь в самой слабой мере: прежде всего Раневская изящна, ее пластика полна неги женщины, привыкшей любить и быть любимой, она ласкова то как ребенок, то как тонкая кокетка, и вся она милая, легкомысленнейшая игрушка, которую больно обижает жизнь. Конечно, у г‑жи Ильнарской были хорошие моменты, например, плачет Раневская {19} после известия о продаже имения именно так, по-детски, всхлипывая.

Ансамбль был очень недурен.

После спектакля, перед бюстом Чехова в присутствии всей труппы, г. Матковский сказал речь, характеризующую Чехова, г. Лепковский прочел стихотворение. К подножию бюста положены были венки от труппы и от г‑жи Глебовой. Артисты склонились перед памятью незабвенного художника.

В заключение поставлена была красивая живая картина — «А. П. Чехов в своих произведениях».

## **{****20}** «Потонувший колокол» Гауптмана[[27]](#endnote-24)

Судя по постановке в театре Общества грамотности «Снегурочки», я ожидал недурной постановки и «Потонувшего колокола»[[28]](#endnote-25)

Кое‑что и было недурно, например декорации, световые эффекты, но промахов было слишком много.

Нетрудно указать, почему «Потонувший колокол» оказался не по силам труппе и режиссеру, прекрасно справившимся со «Снегурочкой»: там красота — почти народная, наивная, здесь — изысканная, почти декадентская; там за поэтически-наивной фабулой не скрывается ничего, здесь — символическое изображение внутреннего смысла и мук творчества, борьбы и совести. Там — достаточно непосредственного чутья, красот русской сказки, здесь — нужна большая работа мысли и утонченный, модернизированный вкус.

Одни из недостатков вчерашнего спектакля должны быть отнесены на счет режиссера непосредственно, другие — косвенно.

Очень неудачная мысль заставить артисток, игравших эльфов, *петь* свои стихи, в каком-то притом же странном тоне, унылом и как будто церковном. Эльфы веселы, это элементарные духи, они пляшут и припевают, они со светлой радостью повествуют о том, откуда примчались они водить хороводы, к чему же тут такое уныние? Эльфы плачут лишь в пятом действии, когда «Бальдер умер»[[29]](#endnote-26), а у г. Кошеверова никакого контраста не получилось, потому что его эльфы сразу заявили себя какими-то ноющими истеричками.

Еще неудачнее момент, когда являются дети с кувшином слез. Их реплики выпевал какой-то тоненький, что называется «неточный», голосок и совершенно на манер того, как читают Апостола. Это было ужасно смешно и погубило торжественный и страшный кульминационный момент драмы.

{21} И эльфы и дети должны хорошо декламировать, это было бы и трогательнее и выразительнее, несчастная мысль о поющих возглашениях погубила самый поэтичный момент в первом акте и самый драматический в четвертом.

Теперь — мелкие промахи: почему пастор одет католическим аббатом? Почему волосы Раутенделейн, которым воздается столько прелестных похвал, не золотые и не огневые, а просто какая-то пакля?

Но режиссер повинен и в промахах отдельных артистов. Конечно, артист волен вложить свое толкование в ту или другую роль, но ошибки при этом бывают двух родов: артист может увлечься оригинальной идеей, слишком своеобразно понять роль, слишком уклониться от мысли автора; не деспотический режиссер имеет полное право предоставить такому артисту полную свободу. Но артист может также банализировать роль, явно не понять оригинальности автора, стащить его замысел с высот поэзии до уровня тривиальности: за такую вещь ответствен перед публикой и критикой режиссер.

Между тем что сделала из роли старухи Виттихен г‑жа Пожарская? Очевидно, никто даже не намекнул артистке, что такое Виттихен. Она услышала, что старуху называют ведьмой, и преподнесла публике заправскую бабу-ягу: все время мы слышали нелепое оранье, полное скрипучей злобы. Но ведь Виттихен — это же мудрая бабушка, олицетворение природы, ее стихийной, величавой, равнодушной доброты. Ей, как природе, равны ее киски, лесные человечки и горестный мятущийся дух человека. Она всех понимает, ко всем одинаково добра, знает, что смерть одинаково неизбежно постигает всех. Она царит над пьесой, как спокойная, стихийная мудрость, глядя на добро и зло, как глядит на них солнце. В ее ровном, мудром голосе лишь иногда слышится оттенок иронии (в разговоре с пастором)[[30]](#endnote-27), легкой, почти шутливой угрозы (в разговоре с лешим)[[31]](#endnote-28), нотки теплоты (с Раутенделейн и зверьками)[[32]](#endnote-29). В последней сцене с Гейнрихом[[33]](#endnote-30) она выступает как высшая благость и вместе с тем как представительница непреклонной судьбы. А г‑жа Пожарская громко кричит на умирающего Гейнриха.

И пропала чудная фигура Виттихен, оригинальнейшее, быть может, лицо в творчестве Гауптмана.

Непрерывный злющий крик г‑жи Пожарской звучал оскорбительным диссонансом на фоне гауптмановской поэзии.

Режиссер должен был прийти на помощь и г. Правдину в тех случаях, когда он явно не понимал смысла пьесы.

Например, в пятом действии Виттихен ясно говорит Гейнриху, что первый кубок *вернет ему былые силы*, второй — подарит свиданье с милой, но кто выпьет *два* первых кубка, должен выпить и последний — кубок смерти. Смысл: первый кубок спасает от смерти, выпив его, Гейнрих может продолжать {22} жить, но никогда не увидит своей любимой; если же он выпьет второй, то променяет жизнь на миг свидания и уже непременно должен выпить третий.

Гейнрих выпивает первый кубок, он вскакивает, сила огнем бежит по его жилам, он здоров, как прежде, но, не задумываясь ни минуты, он выпивает второй: «Лишь для тебя я выпил первый кубок»[[34]](#endnote-31). И вот он видит всплывающую Раутенделейн.

Ничего подобного у г. Правдина. Первый кубок на него совершенно не подействовал — он чуть не ползком пополз ко второму.

Кроме того, г. Правдин имеет очень одностороннее понятие о декламации. Декламация должна быть *образна*, в особенности у Гейнриха: ведь он поэт, человек образов, его голос модулирует с каждым новым образом, разрастающимся у него в целое настроение. А г. Правдин, наметив общий тон, болезненно стенающий или горячий и приподнятый, так и читает целый монолог, без всяких нюансов. И выходит, что Гейнрих, описывая музыку своих монологов, говорит о полузабытой, давно желанной сказке золотого детства голосом еще более громовым, чем о весенней грозе. Подобных грубых недостатков в декламации г. Правдина масса. Вообще роль Гейнриха безмерно превосходит силы этого артиста.

Гейнрих хочет создать новую гармонию между людьми и природой. Но и люди и природа отвергли его. Пока людская пошлость рядилась лишь в мантию фанатизма и нетерпимости, Гейнрих геройски боролся, но они явились под другою одеждой — в виде поруганной любви и отчаяния преданной Магды, страдания детей и угрызений слишком слабой, негероической совести, и Гейнрих пал.

Природа в лице своих стихийных духов также противилась мастеру. Ведь стихии сопротивляются человеку в его борьбе за высокую красоту и гармонию. Но, с другой стороны, природа же и поддерживает силы и идеалы человека, поскольку она является ему как элементарная красота, как ясное небо, золотое солнце, гневные грозы, зеленые дали, живительный воздух. Эта-то зовущая, целебная, дружеская сила природы олицетворена в Раутенделейн. Но милая эльфа, полная жизнерадостности, непосредственности, как все в элементарной природе, столкнувшись с запросами и страданиями человеческого духа, сама заразилась навеки печалью: наши поэты и художники давно уже стали видеть грусть в природе, погребальные огни в закате, рыдания в журчании ручьев, печальное раздумье в шелесте листьев.

Чтобы правильно изобразить Раутенделейн (задача труднейшая!), нужно помнить, что к элементарной природе ближе всех игривые, резвые дети, — порывистым ребенком надо изображать Раутенделейн; притом веселость бурная, роскошная — {23} ее стихия, грусть же до конца нечто чуждое ей, что она констатирует в себе с недоумением, как и первую слезу.

Г‑жа Иртеньева имела тенденцию, напротив, подчеркивать меланхоличность Раутенделейн. Правда, после зрелища страдания Гейнриха, в первом действии, Раутенделейн задумывается и даже роняет бриллиант слезы, но прежде она старается подбодрить себя, кружась в хороводе веселых эльфов под гром и молнию весенней грозы, с ребяческой хвастливостью, воспевая свою красоту. Благодаря унылости эльфов г. Кошеверова и погребальному тону г‑жи Иртеньевой вся эта сцена пропала.

Вообще уж лучше играть Раутенделейн менее «искусно», давать меньше обдуманных нюансов, но во что бы то ни стало быть непринужденной, потому что детская цельность и непринужденная порывистость — это вся Раутенделейн. Г‑жа Иртеньева, очевидно, много работала над ролью; молчит ли она, говорит ли — г‑жа Иртеньева все время играет лицом и фигурой, но Раутенделейн, живой дочери природы, так и не было.

Между прочим: Раутенделейн незачем содрогаться и корчиться при имени бога, словно Мефистофель в сцене с мечами[[35]](#endnote-32); неужели г‑жа Иртеньева полагает, что Раутенделейн — нечистая сила, — она просто дочь природы и, быть может, ближе к богу, чем пастор с его узким кругозором.

Хорош был один лишь г. Тарасов, который снова показал себя прекрасным декламатором, особенно в лице Кошмара.

Если г. Кошеверов хочет иметь «художественный» успех с «Потонувшим колоколом», — он должен вновь его продумать и многое исправить.

## **{****24}** «Михаэль Крамер» Гауптмана[[36]](#endnote-33)

Драма «Михаэль Крамер»[[37]](#endnote-34) принадлежит к числу самых глубоких произведений гениального немецкого драматурга. Собственно говоря, это не драма — это трагедия. Драма рассматривает человеческие действия по преимуществу под углом зрения свободы воли, для нее свободные хотения и действия людей порождают конфликт и страдание. Трагедия сосредоточивает свое внимание на *иррациональном* начале, но так, что в нас или вне нас, независимо от воли и разума, что давит нас неизмеримой, массивной, непонятной и непреодолимой тяжестью.

В пьесе переплетаются две трагедии, трагедия борца Михаэля и сына — Арнольда.

Михаэль Крамер — апостол святости и искусства, святости жизни вообще; для него жизнь есть тяжкий подвиг, лишь за труд и непреклонную строгость к себе получает человек высшую награду — он нравственно растет, в нем углубляется чувство собственного достоинства; лишь ценою упорного прилежания шлифуется талант, пока не начинает светить немеркнущим светом истинного искусства. Человек с возвышенной душою, сердцем, исполненным могучей любви, — Крамер тиранически строг и к себе и к другим. Его взгляды восхищают тех, в ком есть чутье великого, но отталкивают веселых, легкомысленных людей.

Свято чтя искусство, строго критикуя себя, Крамер не мог не заметить, что силы его невелики. Благодаря колоссальной работе он достиг многого, но задуманный им шедевр, всего *один* шедевр, подвигался мучительно туго. И тут-то созрела в Крамере восхитившая его мысль: руками, сердцем, мозгом сына, более талантливого, чем он, создаст он великое. Потому-то он и посвятил его богу в своей мастерской: «Не я, но ты не я, нет, но, может быть, ты!»[[38]](#endnote-35)

{25} И что же? Этот наследник всех затаенных высоких, священных надежд оказался «негодяем». Талант в нем был, талант огромный, но он не хотел работать, он был ленив, лжив, злобен, в нем была тьма низостей. Всею силою своей суровой руки стал Крамер бороться с недостатками сына, но его строгость окончательно оттолкнула Арнольда — он стал смотреть на отца как на врага, на любящую, но вечно причитающую мать и честную, трудолюбивую сестру как на чужих. Своих у него не было.

Тут не только драма добродетельного отца, имеющего порочного сына, тут драма полугения, гения без таланта, видевшего перед собою великое счастье — собственное перерождение в исключительное художественное дарование — и убедившегося, что это только другая, еще менее ценная половина гения: талант без трудолюбия, без серьезности. Борьба ожесточает, озлобляет обоих до взаимной ненависти, надламывает сурового старика, грызет корень его жизни. Но кто виноват? Чей грех, что Арнольд таков? Наши дети не таковы, какими мы их желаем. Рок приносит нам их из неисповедимых глубин: их тело и душа обусловлены миллиардами неуловимых причин, кроющихся в отдаленнейших поколениях предков, в отдаленнейших углах вселенной.

Арнольд родился уродом. Горб, хилое тело, редкие волосы? длинный нос «марабу». Для страстного, гордого, впечатлительного, гениального ребенка это было страшным горем: он чувствовал себя «заклейменным» и страдал.

Но что в том? Разве не прав Крамер, что Арнольд мог бы затмить всех фатов духовной красотой своего гения? Да, но для этого надо много спокойствия, трудолюбия. Арнольд родился с иною душою. К труду его не влекло, ему хотелось радостей жизни. Их ему не давали. Слабый Арнольд, носящий страдание своего безобразия в душе, суровостью отца был приведен к лживости, тупому упрямству и окончательно озлоблен. Если бы он мог смеяться, шутить, любить женщин, вести роскошную жизнь баловня судьбы, его гений, быть может, брызнул бы лучами ослепительного света. Но все было против этого. Гений не сиял, а жил на свете озлобленный, самолюбивый горбун. То счастье, которого жаждал Арнольд, воплотилось для него в вострушке Лизе. Но счастье нелепо, гнусно расточительно давало себя ничтожным, но самоуверенным нахалам, и лишь поддразнивало «урода». Нахалы издевались над жаждущим счастья «марабу», они растравляли его раны, они его довели до бешенства, и, когда история с револьвером окончилась позорным бегством, Арнольд решил умереть.

Чтобы спасти Арнольда, чтобы выпрямить его душу, если нельзя было выпрямить его тело, нужно было целое море нежности, любви, терпения и внимания. Он их не встретил. Кто виноват? Кто виноват, что его великодушный отец был таким? Виновата жизнь. Вся жизнь, во всем ее объеме. Эту вину искупляет {26} только та сила, которая подводит итоги жизни, — *смерть*. Почему Крамер называет смерть любовью, тончайшею формою бытия[[39]](#endnote-36)? Потому, что когда человек умер, он отрешился от своей борьбы с людьми, и враждебные чувства вокруг него внезапно замолкают. Самоубийство показывает высшую меру пережитого страдания, мертвый возбуждает огромную жалость, ненавидеть же его уже нельзя. А вместе с тем, внося покой вокруг, смерть успокаивает горячку жизни и в мозгу *покойника*. «Покойник»! Импонирует этот тихий покой, и перед ним мы склоняемся.

Арнольду надо было умереть, чтобы ненавистнические чувства вокруг него умерли тоже, чтобы родилось новое: внимательный пересмотр прошлого, чистая любовь и торжественная жалость.

Конечно, многие диссонансы жизни можно разрешить; но иные решаются только смертью. Смерть гармонизирует беспорядки жизни. Но Гауптман учит не только этому.

Он учит смотреть на людей сквозь призму смерти. Почем ты знаешь, что этот брат твой, на которого ты негодуешь, не умрет ли завтра? Нежности же больше, внимания, терпения, любви! В человеке заперт клад, ключ к нему — любовь. Если ты не подберешь вовремя ключа, то на мертвом лице прочтешь, что сокровище замкнулось навеки.

Крамер кончает пьесу мучительным вопросом: «Что же будет в конце, что?»[[40]](#endnote-37)

Да, что там будет? Торжество ли любви? Или торжество смерти? — это два исхода из горячки жизни.

Теперь об исполнении, которое было во многих отношениях интересно.

Роль Арнольда исполнял г. Градов.

Уже исполнение им роли следователя Музона, о котором я хочу поговорить в свое время особо, показало мне, что в лице Градова мы имеем перед собою недюжинное, дарование[[41]](#endnote-38). Вчера же я убедился, и говорю это, не обинуясь, что г. Градов большой, даже очень большой талант. Да и одним талантом, как бы он ни был велик, не создашь такого Арнольда, нужна еще работа.

Мы видели перед собою этого горбатого урода, этого «марабу», мы видели его злое лицо с большим лбом, лицо не то идиота, не то гения, мы видели эту странную порывистую и некрасивую походку, эти кривящиеся губы, эти жалкие жидкие волосы — и нас охватывала такая жалость, такая симпатия, которую никакие проступки Арнольда не могли поколебать.

Не было у г. Градова ни одного момента, в котором он не захватывал бы нас силою драматической правды своего исполнения, но разговор с отцом во втором действии был шедевром. Это каменно-упрямое, тупо-неподвижное лицо — и по нем пробегает то злая усмешка, то страх, то мучительное колебание, то невыносимая боль; пробегает в секунду, но успевает взволновать вам душу.

{27} Третье действие было вообще поставлено превосходно. Нараставший шум ссоры за стеною делает честь г. Кошеверову, нервы были напряжены, приближение катастрофы тяжко ощущалось. Выстрел, крики. И бежит, спотыкаясь, с перекошенным лицом, гонимый пьяной ватагой, этот злосчастный малый, это бедное существо! Это был момент потрясающий.

Мне жаль, что я не могу похвалить г. Тарасова. Г‑н Тарасов показал себя несколько раз прекрасным декламатором, кроме того, он, видимо, артист искренний, вдумчивый и очень старательный. Но все же Крамер ему совсем не удался. Г‑н Тарасов переигрывал. Крамер сдержан; до порыва он доходит только в острый момент разговора с сыном, а г. Тарасов все второе действие провел нервически и плаксиво, налегая на все нюансы с мелодраматической выразительностью.

И потом — мимика! Боже мой! Г‑н Тарасов напоминает того атлета, который поднимал по полпуду бровями, эти черные брови так и сновали.

Был, например, чудный момент: впереди призрачно бледное, угрюмое, мученическое, упрямое лицо Арнольда, сзади лицо старца Крамера, все преисполненное скорби. Прекрасный момент… и вдруг брови г. Тарасова заходили с неистовством.

Последнее действие прошло тихо. Г‑н Кошеверов не позаботился даже о том, чтобы в продолжение последнего монолога Крамера звонили колокола: звякнуло что-то два раза и замолкло. Крамер все время стоял в глубине сцены, скрытый от половины театра занавеской, и говорил так тихо, что ничего не было слышно даже в первых рядах. Публика кричала: «Говорите громче». Я знаю, что артисту, особенно такому искреннему и горячему, как г. Тарасов, тяжело слышать окрики из зрительного зала в сильный момент роли, но что же публике делать, если она ничего не слышит? Это ее расхолаживает, а последний акт пьесы и без того растянут.

Законченный и верный тип Лизы Бенш дала г‑жа Гофман. В немецких странах Очень много таких полупорядочных девушек-вертушек: много грации, наивности и плутовства, глупости и чванства.

Недурна была также г‑жа Коллен в роли симпатичной Михалины, которой «не дано», несмотря на все ее серьезные достоинства.

Много жизни внес в третий акт г. Горяинов.

В общем, постановку надо признать удачной. Конечно, необходимы кое-какие поправки и непременно сокращение антрактов.

Постановку я называю удачной, конечно, независимо от г. Градова, который был прямо неподражаем. Мы полагаем, что при том же упорном труде в дальнейшем г. Градова ожидает блестящее будущее.

## **{****28}** Заблудившийся искатель[[42]](#endnote-39)

В г. Мейерхольде поистине нет лукавства. У него узкий ум, он легко проникается идейками, зажигается оригинальностью той или другой концепции и начинает ее фанатически проводить в жизнь, словно у него наглазники. Он не сознает, что буржуазный инстинкт, декадентское настроение им владеет, — он пресерьезно думает, что служит прогрессу, ведет кого-то вперед[[43]](#footnote-6).

Во всяком случае, читатель может быть благодарен г. Мейерхольду за его статью[[44]](#endnote-40) не столько потому, что она служит связным и довольно ясным изложением его художественного credo, сколько ради интересных, до сих пор малоизвестных данных по истории Художественного театра и Театра-студии[[45]](#endnote-41). Правда, в оценке Художественного театра г. Мейерхольд допускает фактические неточности. Например, перечисляя репертуар театра, он разделяет его на такие рубрики: натуралистический — «Самоуправцы», «Шейлок», «Геншель», «Стены», «Дети солнца», и театр настроений — пьесы Чехова. Невольно спрашиваешь себя, почему не упомянуты такие постановки, как «Потонувший колокол», «Снегурочка», «Двенадцатая ночь»[[46]](#endnote-42), и отвечаешь себе: да потому, что это испортило бы Мейерхольду его построение, его уверение, что *только* Чехов личным влиянием внес теплую струю настроения в дорогой сердцу Станиславского «натурализм». Между тем перечисленные пьесы были поставлены не только с настроением, но и с целым рядом приемов так называемого условного театра. Из них прямым путем вышли такие «условные» постановки, как «Жизнь {29} Человека» и «Драма жизни»[[47]](#endnote-43). Постановок этих я не видал, но компетентная критика утверждает, что закоснелый натуралист Станиславский, вступив на дорогу стилизации, сразу оставил за собою все ученическое кропанье Мейерхольда.

Все же факты интересны, и нельзя не рекомендовать всякому интересующемуся театром прочесть статью Мейерхольда. Что касается исканий самого Мейерхольда, то мы узнаем, что г. Ремизов был первый, «который толкал работу в новые бездны»[[48]](#endnote-44), и, наконец, Театр-студия «стремглав бросился в бездну»[[49]](#endnote-45). Толкали «в бездну» вслед за Ремизовым г. Мейерхольда Валерий Брюсов, художники Сапунов и Судейкин и Вяч. Иванов, — тех же, кто хотел помочь Мейерхольду вылезти из бездны, он не слушал.

Сапунов и Судейкин, следуя инстинкту живописца, «разрешили» постановку «Смерти Тентажиля» на плоскостях. Для этой пьесы, которую сам автор относил к пьесам для марионеток, и как единичный оригинальный прием это было недурно придумано. Но Мейерхольд, с его фанатизмом и наглазниками, сделал себе надолго конек из плоскости и плоско поставил все пьесы у Комиссаржевской[[50]](#endnote-46). Теперь он кается. Другие влияния уравновесили случайное влияние живописцев. Г‑н Мейерхольд заявляет, следуя, быть может, внушениям Брюсова: «Декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или, если это театр, то картонные марионетки, а не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений»[[51]](#endnote-47).

Приятно слышать. Наконец-то Мейерхольд расстался с одним из своих предрассудков. Но это для того, чтобы задержаться на другом: «Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него, — столы, стулья, кровати, шкафы, — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой пластическая статуарность»[[52]](#endnote-48).

Когда Мейерхольд прочтет статью Брюсова в том же сборнике[[53]](#endnote-49), то увидит, что опять «отстал»: от живописи он перешел к скульптуре, из одного рабства в другое, а Брюсов заявляет, что театр есть искусство чистого действия, и рабство скульптуре отвергает, как и рабство живописи. Поссориться с скульптурой Мейерхольду будет, однако, труднее, так как брюсовский театр чистого действия уже противоречит самому принципу буржуазно-декадентского театра, который боится движения.

Величайшим представителем «неподвижного театра» является Метерлинк первого периода[[54]](#endnote-50). Он — главный учитель Мейерхольда. Метерлинк дал теорию декадентского театра[[55]](#endnote-51). {30} Мейерхольда восхищает, что Метерлинк требует от театра почти марионеточности. Странно, что он, теоретически признавая этот принцип, в своем ответе на самодурское письмо г‑жи Комиссаржевской чуть не со слезами обиды отвергал свои марионеточные тенденции[[56]](#endnote-52). Послушайте теперь квинтэссенцию мейерхольдовской премудрости: «Нужен Неподвижный театр. И он не является чем-то новым, никогда не бывалым. Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: “Эвмениды”, “Антигона”, “Электра”, “Эдип в Колоне”, “Прометей”, трагедия “Хоэфоры” — трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется “сюжетом”. Вот образцы драматургии Неподвижного театра. А в них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии. Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение — иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного театра, предпочитает нежест, чем жест общего места, жест вообще. Техника Неподвижного театра та, которая боится лишних движений, чтобы ими не отвлечь внимания зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаз актера»[[57]](#footnote-7) [[58]](#endnote-53).

Никогда ни Брюсов, ни Иванов, на которых ссылается Мейерхольд, не подпишутся под подобным[[59]](#endnote-54).

Неужели Мейерхольду не известно, что Аристотель, опираясь как раз на те трагедии, которые Мейерхольд считает неподвижными, установил свою теорию трагедии, согласно которой необходимыми условиями драмы он считает конфликт, перипетии и катастрофу?[[60]](#endnote-55) Неужели ему не известно, что то, что он называет трагедиями, суть части трагедий, акты трилогий, в которых в их целом всегда есть единое и важное действие? Неужели он не понимает, что если жест есть иллюстрация внутреннего движения, то театр тем и отличается от книги, что он передает внутренние движения, их непосредственно *иллюстрируя*, что в иллюстрации-то этой (жестом, мимикой, интонацией) — весь смысл лицедейства, что это-то и есть область актера, то, что он прибавляет к драме как литературе? Неужели он не понимает, что шорох и слезы, заволакивающие глаз, — нетеатральны, потому что незаметны зрителю, что театр есть место массового наслаждения искусством, и все в нем должно быть относительно монументально, общо, широко, а не миниатюрно?

{31} Все это увидел бы Мейерхольд, если бы в нем не жил декадентский инстинкт жизнебоязни!

Послушайте ту культурфилософию, которая скрывается за этой программой: «Автор не хочет производить на сцене ужас, не хочет волновать и повергать зрителя в истерический вопль, не хочет заставить публику бежать в страхе перед ужасным, а как раз наоборот: влить в душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцание неизбежного, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиляться и приходить к успокоению и благостности. Задача, которую ставит себе автор, основная задача — “утолить наши печали”, посеяв среди них то потухающую, то вновь вспыхивающую надежду. Жизнь человеческая потечет вновь со всеми ее страстями, когда зритель уйдет из театра, но страсти более не покажутся тщетными, жизнь потечет с ее радостями и печалями, с ее обязанностями, но все это получит смысл, ибо мы приобрели возможность выйти из мрака или переносить его без горечи. Искусство Метерлинка здорово и живительно. Оно призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма. Другие драматурги старались пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью. Метерлинк показывает нам, как могущественен тот Рок, который управляет нашей судьбой»[[61]](#endnote-56).

Какая путаница! Но и какая мертвящая тенденция!

Вдумайтесь только в это противопоставление: «не хочет повергать в истерический вопль и бежать в страхе перед ужасным», а… вы ждете настоящей антитезы: мужественно бороться с этим ужасным — ничуть не бывало: плакать, страдать и… умиляться! трепетно созерцать неизбежное!

Но где же, скажите, та трагедия, которая заставляла публику бежать в страхе? Я такой не знаю. Я знаю лишь трагедию, учившую, как отметил Аристотель, очищать душу от страха и страдания, показывая трагическую красоту конфликта[[62]](#endnote-57). Теперь мы имеем новую трагедию, которая научает «переносить мрак жизни без горечи». Это, извините меня, рабья трагедия. И так аттестовал ее не кто иной, как сам Метерлинк, Храм, в котором *молятся Року*, это мерзость запустения. Метерлинк в целом ряде книг, особенно же в «Le temple enseveli»[[63]](#endnote-58), зовет к активности и борьбе и осуждает свой первоначальный театр, дорогой Мейерхольду. Правда, у греков была тенденция доказывать силу Рока гибелью заносчивых героев, но силу трагического эллинизма доказывает именно бунтовская страсть, могучее самовозвеличение, сверхчеловеческая гордость Прометеев, Креонов, Эдипов, Медей. Греческая культура имела под ногами вулкан страстей растущего индивида, повсюду стремившегося разбить связи и равновесие общины и стать тираном. Ненависть к тирании, этому высшему проявлению {32} возгордившейся личности, заставила великих представителей эллинского политического начала — трагиков — гениально бороться с пламенем страсти. Есть ли излишек страсти у марионеток Метерлинка первого периода? Это все портреты малюсеньких безвольных неврастеников, тут нет борьбы за вечную справедливость против чужеядной клетки социального организма, своей непомерной величиной вредящей ему, тут — просто констатирование бессмысленной и безысходной слабости жизни. Напрасно старается Мейерхольд уверить нас, что искусство Метерлинка здорово и живительно. Есть один авторитет, который отвергает это мнение. Это… сам Метерлинк. Невозможно не привести здесь здорового суждения созревшего поэта над своими незрелыми произведениями. «Я написал несколько мелких драм, — пишет учитель г. Мейерхольда, — в которых отразилось беспокойство мистически настроенного ума. Это беспокойство, быть может, извинительно, *но, во всяком случае, не благотворно, и к нему не следует привыкать*. (Слушайте, г. Мейерхольд!) Главною пружиною этих драм был страх перед неизвестным (*страх*, г. Мейерхольд). Я верил тогда в неизвестные, неизбежные фатальные силы, намерения которых открыть невозможно, но которые *явно нам враждебны*. Может быть, они и справедливы, но гневны и наказуют тайными подземными путями; они никогда не награждают, и таинственное вмешательство их вырастает перед нами как необъяснимый акт произвола. Здесь идея христианского бога была смешана с идеей античного фатума, скрытого в непроницаемой ночи природы и оттуда с удовольствием измышляющего, как разрушить наши планы, как погубить людское счастье»[[64]](#endnote-59).

Знаете, как цитирует это место Мейерхольд? А вот как: «В основание моих драм положена идея христианского бога вместе с идеей древнего фатума»[[65]](#endnote-60)… и только, остальное было не ко двору Мейерхольду. Ах, г. Мейерхольд, надо быть мужественным до конца: декадентский театр есть *декадентский* театр, таким считал его и Метерлинк, а вы стыдитесь себя и навязываете Метерлинку… «*гармонию*, возвышающую покой, *радость*, какая может быть только экстатической»![[66]](#endnote-61) Помилуйте!

Но послушаем дальше Метерлинка. Взгляд безысходно пессимистический, который Метерлинк выразил, по собственным словам, в своих драмах до «Синей Бороды»[[67]](#endnote-62), «есть, пожалуй, глубокая, но пассивная истина, перед которой может *мимоходом* преклоняться поэт, но на коей не может останавливаться человек, который живее поэта и имеет перед собой великие задачи… Ведь мы не знаем целей природы, не знаем, интересуется ли она судьбами нашего вида, следовательно, бесполезность нашего бытия есть истина, строго говоря, недоказуемая. Но мы имеем другую истину, которая {33} внушает нам уверенность в значительности жизни нашей. Мы будем неправы, если преклонимся перед чуждой нам истиной. В конце концов возникает молчаливое соглашение ставить на первое место, поддерживать и возглашать те истины, которые продолжают спокойно работать в то время, как другие лишь опутывают человека: наиистиннейшая истина та, которая направляет ко благу и дает самые широкие надежды»[[68]](#endnote-63).

И в другом месте поэт-философ говорит: «Сильный человек прекрасно сознает, что надо познать силы, противящиеся его планам, и, познав, бороться с ними, что зачастую приводит к победе. Будем твердо верить, что вырастут наша вера в себя, наш мир и наше счастье, когда апатия и невежество перестанут называть фатальным (роком. — *А. Л*.) то, что наша энергия и наш разум найдут, быть может, естественным и человеческим»[[69]](#endnote-64).

Читайте Метерлинка, г. Мейерхольд: чем ушибся, тем и лечись!

Г‑н Мейерхольд заявляет: «Новый театр снова тяготеет к началу динамическому (понимая это начало, конечно, как нечто внутреннее)»[[70]](#endnote-65).

Конечно, это дело. Театр есть искусство действия и «внутренний динамизм», то есть, очевидно, энергия в ее потенциальной форме или в форме рудиментарной: чувство, греза, идея, внешне еще не выраженная, ничего общего с театром не имеют; это противоположный театру полюс. Но, может быть, вы думаете, что Мейерхольд говорит здесь по крайней мере о психической жизни в противовес внешним ее проявлениям? Нет, мысль его идет дальше: туда, где отрицается не только театр, но и всякое искусство. «Действие внешнее в новой драме, выявление характеров — становится ненужным. “Мы хотим проникнуть за маску и за действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его "внутреннюю маску"”»[[71]](#endnote-66).

Быть может, Мейерхольд (или В. Иванов, которого он, кажется, цитирует здесь) думает, что они идут по стопам Шопенгауэра? Но Шопенгауэр признавал за одною лишь музыкой возможность прямо выражать не «внутреннюю маску» (бессмысленное выражение), а подлинное *лицо воли*[[72]](#endnote-67). Да и то при этом надо представлять себе какую-то абстракцию музыки, так как каждая данная музыкальная фраза выражает волю в ее частной акциденции. Остальные искусства изображают лишь маски воли, и чем ярче эти маски, чем выявленнее именно характеры, тем легче зрителю именно самому обобщить свои впечатления и узнать Волю, узнать Рок, узнать себя и всякого за маской. Если же эту работу *за зрителя* хочет проделать актер или драматург и, вместо того чтобы стремиться к полноте и яркости индивидуальности художественного {34} образа, заставляет вылинять индивидуальное и подменять его абстрактным, — то это просто головной суррогат искусства, монотонная канитель на постном масле, повторяющая: «Все суета, типов нет, быта нет, а одна совершается вечно равная себе драма». Это гибель живого искусства. Так оно, исходя даже из шопенгауэровской эстетики, которая вся базируется на отрицании движения поступательного, прогресса, желчном, полном страха и ненависти, филистерском отрицании. Кто не стоит на этой точке зрения, тому противны рассуждения о внешнем и внутреннем, над которыми издевался еще Гете. «Alles Inneres ist draußen!»[[73]](#endnote-68) Все феноменально. Сильно, важно лишь то, что, переливаясь через край центров, воспринимающих и обрабатывающих, переходит в центры двигательные, запечатлевается в материи, то есть творчески изменяет всесохраняющее лицо бытия. Люди, не обладающие активной энергией, слабодушные, робкие — это люди второго сорта: их жизнь — полужизнь, они воспринимают, жуют воспринятое, как жвачку, и это называют своей внутренней жизнью; завидуя активным и ненавидя их, они переоценивают ценности, они объявляют *внутреннее*, то есть *недоросшее*, рудиментарное, за нечто более важное, нежели внешнее, то есть *акт*. Но «вначале было дело»[[74]](#endnote-69), дело всегда есть и будет, все для него, к нему, через него, что не дело, то только тень дела. Ваш внутренний театр есть тень театра.

Мейерхольд ушибся не об одного Метерлинка, но и об В. Брюсова. Может быть, и тут он может лечиться тем, чем ушибся?

Я читаю у Мейерхольда: «Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что у нас в России Валерий Брюсов первый заговорил о ненужности той “правды”, какую всеми силами старались воспроизвести на наших сценах за последние годы; он также Первый указал иные пути драматического воплощения. Он призывает от ненужной правды современных сцен к сознательной условности»[[75]](#endnote-70).

Правда. Но понял ли Мейерхольд Брюсова до конца? Так, у Брюсова я читаю: «Современный “условный” театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток»[[76]](#endnote-71).

«Чем условная постановка будет последовательнее, чем полнее она будет совпадать с механическим театром, тем менее будет она нужной. Шаг за шагом отнимая у артиста возможность игры, возможность художественного творчества, театральная условность, наконец, уничтожит сцену как искусство. Читая драматические произведения, мы силой воображения, конечно, представляем действие совершающимся. “Условный” театр будет только немного помогать этому воображению: в его исполнении, как и при простом чтении книги, самое действие будет только подразумеваться. Если {35} утвердится условный театр, посещать его придется лишь людям со слабым воображением, которым книги недостаточно: для людей, обладающих фантазией, театр окажется излишним»[[77]](#endnote-72).

Это убийственная критика всей мейерхольдовщины. Я читаю еще у Брюсова:

«Трагедия, — сказал Аристотель, — есть подражание единому, важному, в себе замкнутому действию, — и этими словами, с поразительной точностью, отделил искусство театра от других видов искусства. Как скульптуре — форму, а живописи — линии и цвета, так действие, непосредственное действие, принадлежит драме и сцене. Драматург хочет, чтобы артист своею игрою воплощал перед зрителями развивающееся действие, подобно тому как скульптор хочет в мраморе или бронзе явить зрителям неподвижные формы тел»[[78]](#endnote-73).

Что станет с вашим принципом внутреннего и неподвижного театра? Вот еще один «учитель», который отвергает вашу премудрость!

Читайте, читайте Брюсова, г. Мейерхольд:

«Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено внимание данного искусства, должна быть воплощена со всем доступным ему реализмом… Реалистичной должна быть и игра актеров, воплощающая сценическое действие, только реализм этот не должен переходить в натурализм… Игра артистов должна быть реалистичной в том смысле, что должна являть нам действия возможные, хотя бы и преувеличенные в ту или иную сторону: в комедии — в сторону пошлости, в сторону величия — в трагедии»[[79]](#endnote-74).

Требуется не только реализм, но еще и *преувеличение* в сторону величия или в сторону пошлости!

Вы щеголяете в обносках — вот беда, г. Мейерхольд.

Г‑н Мейерхольд ищет. Это хорошо. Но, найдя какой-нибудь пустяк, он ставит его в красный угол и начинает стукать лбом перед малюсеньким фетишем. Старый сапог Метерлинка, пуговица от панталон Шопенгауэра, оброненные Брюсовым на перепутье клочки черновок — вот чем снабдил свой музей наш передовой режиссер.

Сжечь этот хлам надо!

По какому-то недоразумению г. Мейерхольд пишет: «Борьба с натуралистическими методами, какую взяли на себя театры исканий и некоторые режиссеры — Театр-студия в Москве, Станиславский (“Драма жизни”), Gordon Craig (Англия), Reinhardt (Берлин), я (Петербург)»[[80]](#endnote-75). Словом, как говорит хохол-старшина в анекдоте: «Зибралося усе наше начальство: ваше величество, становой та я».

{36} Мне довелось видеть постановки Рейнгардта в Берлине в его театре. Они близки к моему идеалу: это картины, полные жизни, поэзии, красоты. Отличие от мейнингенцев[[81]](#endnote-76) одно: широкий импрессионизм, вместо детализации прежде всего *общее впечатление*. Декорации и группы напоминают насыщенностью красок и свободной пластичностью Арнольда Беклина. Игра — реалистическая, но широкая, совершенно без миниатюры. Масса страсти и движения, подчас дурного. *Ничего похожего* на худосочные, увядшие, плоские постановки Мейерхольда[[82]](#footnote-8).

# **{****37}** Советский театр

## **{****39}** Коммунистический спектакль[[83]](#endnote-77)

Как бы ни старались отдельные театры выбрать наилучшие пьесы для праздничных спектаклей, они в старой сокровищнице человечества не найдут таких, которые вполне отвечали бы нашим новым требованиям. Прекрасно, разумеется, что мы увидим «Взятие Бастилии» Ромена Роллана[[84]](#endnote-78); более или менее в унисон с нашим настроением будут идти и «Вильгельмы Телли», как просто шиллеровский, так и тот, который освещен музыкой Россини[[85]](#endnote-79). Будет иметь место и целый ряд других спектаклей («Бранд»[[86]](#endnote-80), «Борьба» Голсуорси[[87]](#endnote-81) и др.). Все это хорошо. Но мне кажется, что единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, — является «Мистерия-Буфф»[[88]](#endnote-82) Маяковского.

Я, конечно, не поручусь за ее успех, я только слышал ее в чтении автора и перечел сам. Как литературное произведение, это очень оригинально, сильно и красиво. Но что выйдет при постановке, я еще не знаю. Я очень боюсь, как бы художники-футуристы не наделали в этой постановке миллионов ошибок.

В футуризме есть одна прекрасная черта: это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче других могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной культуры. Но вместе с тем они являются порождением известной эстетической пресыщенности старого мира, они склонны к штукам, к вывертам, ко всему редкому и небывалому.

Если «Мистерию-Буфф» Маяковского поставить, снабдив ее всякими экстравагантностями, то она — будучи ненавистна {40} старому миру по своему содержанию — останется непонятной новому миру по своей форме.

А между тем ее текст понятен всякому, идет прямо в сердце рабочего человека, красноармейца, представителя крестьянской бедноты. Он сам говорит за себя.

Это веселое символическое путешествие рабочего класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через ад и рай, в землю обетованную, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потопом и на которой все «товарищи вещи» ждут с нетерпением своего брата трудящегося человека. И написано все это острым, пряным, звонким языком. Так что на каждом шагу попадаются такие выражения, которые, быть может, станут ходячими.

Я от души желаю успеха этой молодой, почти мальчишеской, но такой искренней, шумной, 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.

Если я немного побаиваюсь виртуозности художников-футуристов, то мне все же кажется, что сам бойкий, звучный поток поэзии Маяковского разнесет всякий слишком новый хлам, который так же вреден, как хлам старый, и предстанет перед публикой с достаточной непосредственностью.

Во всяком случае, вечером в день праздника я не премину прийти и друзей своих привести именно сюда, на этот спектакль.

Может быть, дитя выйдет криво, но оно все же нам мило, ибо оно порождено той же революцией, которую мы все считаем своей великой матерью.

## **{****41}** Чего мы должны искать?[[89]](#endnote-83)

Всякому очевидно, что в области театра, как и во всех других областях культуры, мы должны искать.

Допустим, что в прошлом театре — кто против этого спорит? — имеется огромная масса достижений, допустим, что исторический человек, каким должен быть тот новый человек, для которого в муках строим мы подходящее жилище, найдет себя, а в себе интерес ко всему тому, в чем человечество в отдельные эпохи, сквозь призму отдельных народностей, находило свое отражение.

Вершинами достижений человеческого духа остаются те произведения, а порою серии произведений тех эпох, в которых определенный уклад души человеческой и человеческого быта находил свое адекватное, полное выражение.

Это — перлы, которые надо хранить всегда, и тем более похожи они на очаровательную жемчужину, что жемчужина есть порождение болезни производящей ее раковины; точно так же и лучшие произведения человеческого искусства есть застывшие слезы великих человеческих страданий.

Пусть из сокровищницы человеческой никогда не выпадет самая тяжелая и прекрасная слеза гениев, рыдающих об отдаленности идеала, диктуемого всем существом человеческим.

Это все, конечно, давно найдено, не нами создано и поколениями критиков оценено.

Но даже в отношении к этим уже приобретенным нами сокровищам надо искать пути и методы, при помощи которых можем мы заставить подлинный блеск их — не мишурный, не наглый и в глаза не бросающийся — заблестеть перед неопытным оком нового хозяина мира, трудового человека.

А дальше?

{42} Разве мы эпигоны, разве мы будем оберегать только наследие отцов, а сами окажемся не в состоянии родить ничего нового? Правда, говорят, что сова Минервы вылетает только вечером и искусство подводит золотым языком итоги жизни лишь после того, как минует вихрь этой хаотической бури[[90]](#endnote-84).

Однако я лично не склонен ждать. Я думаю, что мы должны творить сейчас же, что мы должны торопиться. Надо доказать тем же борцам, которые в муках и лишениях отвоевывают новый мир, что почва, которую они отвоевывают, плодородна.

Когда евреи после сорокалетнего странствования подошли к земле Ханаанской и послали в нее ходоков своих, те возвратились, неся ветвь на древке, положив на плечи одну тяжелую сладкую гроздь из виноградника земли обетованной, и гроздь эта и вино, выжатое из нее, больше, вероятно, подействовали на мужественных воинов, добивавшихся проникнуть в обетованную землю, чем все проповеди Моисея, и все богослужения Аарона, и вся стратегия Иисуса Навина[[91]](#endnote-85).

Когда мне передали, что посетивший один из многочисленных в Петрограде великолепных рабочих клубов красноармеец сказал: вот теперь я знаю, что мне есть за что биться, — я ощутил большое волнение. Именно эта фраза подтверждает как нельзя больше то, что мною предчувствуется. Скорее, скорее должно идти социалистическое строительство, чтобы, кроме крови, пота и боев, дать трудящимся нечто в залог грядущего счастья, чтобы на почве его, освобожденной среди всей взметнувшейся грязи, пота и крови, скорее проступили первые фиалки социалистической весны.

Мы должны поэтому торопиться, мы должны творить. Быть не может, чтобы все эоловы арфы творческой души нашего времени поистине имели бы струны из кошачьих кишок, настолько жалких и тонких, что буря новых переживаний может только рвать их. Поистине скорбно было бы думать, что под порывом великого ветра, который разгонит гнилой туман и несет за собой пьяный аромат истинной воли и титанического размаха свободы человечеству, не запели бы эти эоловы арфы ярким аккордом, еще не бывалым.

Пусть то будут не аккорды, пусть то будут робкие пока диссонансы, начинающие только неверным голосом грядущий хорал, во всяком случае, они должны звучать, и в трепетном звуке их человек должен прочитать обещание, наконец, того счастья, ради которого он в конце концов приносит столько жертв.

Мы должны искать того счастья и в области театра, мы должны искать такой театр, который был бы народным, который имел бы успех.

Да, мы должны искать успеха.

{43} Долой все те рассуждения евнухов искусства, которые доводят[[92]](#footnote-9) об одиноких тропинках, тропинках на снежные вершины недосягаемого для масс искусства, об индивидуальном театре и индивидуальном творчестве, которое либо поднимает до себя, как Бранд, толпу, либо гибнет в своем героическом самоупоении.

Я осмеливаюсь утверждать, что самый утонченный аристократический вкус, если он не сумеет найти эхо в миллионах сердец людей и братьев, есть вкус ошибочный и выродившийся в корне, не понимающий, что он есть не что иное, как извращение, порожденное неправильным, иерархическим строем прошлых дней!

Я осмеливаюсь утверждать, что успех есть показатель силы. Я знаю, с каким презрением произносятся эти слова: «успех», «улица», «толпа».

Я осмеливаюсь утверждать, что только тот будет окружен виватом успеха, кто [сможет] привлечь всю улицу в свой театр, кого толпа поднимет на плечи; только тот явится законным победителем великой распри, которую ведет сейчас искусство, ибо цель этой распри — победа над человеческой душой.

С этой точки зрения мы имеем определенную цель, мы не ищем просто наугад, мы не ищем просто чего-то щекочущего и пряного, как искали люди, желавшие потрафить вкусам тупой публики, пресыщенной, этому обожравшемуся султану, которого нельзя было расщекотать.

Надо отбросить также тот тип искания, который заключается в жажде успеха наобум, идущего путем потворства самым примитивным и низменным страстям толпы.

Как часто купленный такой ценой успех является кажущимся. Толпа не без гадливости или просто без критики (к критике она не привыкла) принимает всякий грубый трюк, выдуманный хамом антрепренером, а Мережковский относит это за счет хама публики[[93]](#endnote-86).

Великий «миллионоголовый хам» на самом деле богат неизмеримыми силами, и то, что называется принижением театра до его уровня, на самом деле есть задача великого подъема театра.

Мы должны искать успеха и для этого мы должны на берегу человеческого океана устроить такие наблюдательные станции, какие наши биологи устраивают на берегах океанов водных. Мы должны изучать законы успеха. Если его величество Кино имеет успех, если все эти мелодрамы, хлесткие частушки и пр. имеют успех, — здесь надо учиться, надо психохимически выделить благородное, что на самом деле служит здесь магнитом, привлекающим народную душу, надо очистить от нелепых измышлений хищных антрепренеров и присяжных гаеров и дать {44} в чистом виде, создав таким образом подлинное народное искусство.

Давайте учиться у толпы, давайте потворствовать ее вкусам. Прежде поймем, в чем заключаются эти вкусы, она и сама этого не понимает. Надо выделить то великодушное, безмерное, то колоссальное и несравненно благородное, что не может не жить в человеческой коллективной психике.

Попробуем создать по рецептам, диктуемым этими законами, подлинное народное зрелище. Я осмеливаюсь утверждать, что это зрелище не будет ниже истинно народных спектаклей, какими были драмы Софокла и Шекспира.

Я предлагаю посильно содействовать этим исканиям рядом статей, которые я намереваюсь опубликовать в нашей газете и которые претендуют только на то, чтобы дать толчок мысли и чувству людей, которые более, чем я, близки и к театру и к народу.

## **{****45}** Из московских впечатлений По театрам[[94]](#endnote-87)

### I

Во время последнего моего пребывания в Москве я успел посетить несколько театров и хочу поделиться моими впечатлениями с петроградскими читателями. В Малом театре мне удалось видеть давно не игранную, неоконченную драму Алексея Толстого в постановке Санина и с Южиным в главной роли[[95]](#endnote-88). Поистине превосходный спектакль, который можно самым горячим образом рекомендовать рабочей публике. Я очень рад, что пьеса эта включена в репертуар Александринского театра и, вероятно, скоро пойдет у нас в Петрограде[[96]](#endnote-89). Впрочем, московский Малый театр не может пожаловаться на публику — не только он делает постоянно полные сборы, но в публике своей он имеет постоянно значительный рабочий элемент.

В старой-старой пьесе Алексея Толстого есть много такого, что непосредственно говорит душе современного революционного зрителя. Конечно, между вольницей буйного Новгорода и современной коммунистической Россией легли столетия, но сердце сердцу весть подает, и, в конце концов, для свободной трудовой России всегда останется светлым памятником на темном фоне ее прошлого Новгород, Псков, Вятка и те левые партии, которые в свое время являлись нашими предшественниками на почве русской истории.

Алексей Толстой дает необычайно живую, хотя сентиментально-мелодраматическую картину новгородской жизни, но сентиментальность и мелодраматизм для новой публики нисколько не вредны, и часто то, что учено-интеллигентная публика склонна считать за дешевый эффект, в самый раз по плечу публике свежей, привыкшей к сильным выражениям чувств.

{46} И великолепный язык Толстого, поистине великолепный, настоящая радость для каждого любителя подлинной русской речи, и определенность очертаний его фигур, спокойное величие его героев, и демоническая порочность его злодеев — все это может показаться наивным только в публике, потерявшей настоящее чувство театральности. Это — пьеса, которая просится во всякий народный репертуар.

Играется она в Малом театре превосходно. В этот вечер я почерпнул лишнее доказательство правильности той линии, в которую вступил Комиссариат народного просвещения. Мы ни на одну минуту не должны из-за каких-нибудь крутых эмоциональных соображений и чувствований, присущих нам, революционерам-интеллигентам, посягать на старые культурные ценности под предлогом их буржуазности.

В свое время я со всей подробностью выскажусь относительно применения этого термина — буржуазный — к прошлому человеческой культуры, применения, которым начинают отвратительно злоупотреблять[[97]](#endnote-90). А пока констатирую только тот факт, что настоящий, подлинный пролетариат валом валит в такой театр, как московский Малый театр, и с несравненно меньшим интересом относится к самым передовым исканиям, даже в тех случаях, когда их левизна в смысле смелости как новаторства сочетается с левизной гражданской.

Из этого не следует, чтобы мы хоть на одну минуту согласились со староверами, которые не прочь были бы сунуть палки в колеса новой колесницы, на которой старается выехать на большую дорогу культурное творчество и молодое искусство искателей. И тут, рядом с чепухой, абсолютно необходимой и неизбежной в кухне лаборатории, каковой, по справедливому замечанию некоторых моих сотрудников, все еще является область искусства искателей, появляются вещи, достойные всяческой похвалы. Правда, то новое, что я видел в этот раз в Москве, является скорей формальным претворением старого.

Чрезвычайно отрадное впечатление произвел на меня спектакль в Большой оперной студии, открытой сейчас известным режиссером Федором Комиссаржевским при Советском театре. Давалась опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» и пастораль Глюка «Любовь в нолях»[[98]](#endnote-91). То, что было нового в обеих этих постановках, было чрезвычайно хорошо. «Моцарт и Сальери» дан на фоне какой-то метафизической темноты; огромный провал в мировую ночь, из которого яркими трагическими пятнами выступали только отдельные элементы сцены — красный камин, белый стол и лица действующих героев, бледные лица в кружевных жабо и бледные руки в кружевных манжетах. Постановка интересна, и можно было бы добиться в этом направлении поистине потрясающих результатов. Старый материал, которым располагал режиссер, в той части, в которой он исходит из Пушкина и Моцарта (несколько тактов Реквиема), {47} поддается вполне такой сценической переработке в колоссально трагическое. Этого нельзя сказать о музыке Римского-Корсакова. При всем моем уважении к композитору и высокой оценке, которую я невольно воздаю многим его произведениям, я должен сказать, что опыт «Моцарта и Сальери» считаю в музыкальном отношении заурядным, и хочется думать, что та же пьеса Пушкина, которую, по-моему, не надо переделывать в речитативную оперу, может идти в форме драмы с музыкальным сопровождением, но для этого надо было бы написать новую музыку, более глубокую и более близкую по духу к Моцарту. Можно было бы в большей мере использовать и чисто моцартовские элементы.

Пастораль Глюка, при наивно-ребяческом содержании, что отнюдь не ведет к ее ущербу, музыкальна и невообразимо прелестна. Мы все знаем, что гонение на своего рода классическую французскую оперетку основано на недоразумении, и все понимаем, что Оффенбах может оказаться таким же любимым музыкантом для пролетариата, каким любимым зрелищем для него оказался старый классический балет. И ради бога, пусть никто не мешает этому. В этом вовсе не сказывается отсутствие вкуса у пролетариата, а скорей наше собственное блуждание. Пролетариат ищет искусство уверенно, ищет мастерства. И это мастерство, в игривом, в грациозном, в трагическом, в чем угодно, он находит в сохранившихся еще остатках старого театра, чуть было не загаженного окончательно буржуазией и чуть было не искаженного неврастенической тенденцией, именно тут он находит удовлетворение его здоровым требованиям, он находит массив, на котором он может чему-то учиться и на котором он может строить дальше.

Возвращаясь к Глюку, я хочу сказать, что, когда я слушал его игривую, нежную, остроумную, сверкающую музыку, я понял, откуда впитывались соки, корни оффенбаховской оперетки. И, конечно, оффенбаховская музыка кажется пошловатой рядом с музыкой Глюка. Отсюда вывод, что, быть может, когда мы начнем создавать наш народный водевиль, нашу социалистическую сатиру-оперетку, то нам придется искать истока даже не в мнимоклассической оперетке Парижа середины прошлого века, а в эпохе, более близкой к Великой французской революции. Вообще мне кажется, что и век Великой французской революции и первое десятилетие XIX века является для нас и для театра источником бесконечных поучений. При этом я говорю именно о Франции. К этой теме еще придется вернуться.

### II

В совсем другом роде и по исканиям и по теме другой достойный замечания спектакль. Режиссер Таиров и его труппа Камерного театра, в которой имеются такие ценные протагонисты, {48} как Церетелли и Коонен, давно уже вступили на путь весьма острых исканий. Основа этих исканий для меня не совсем определенна. Я не могу не отозваться с похвалой о некоторых чертах творческой работы тов. Таирова и его ближайших сподвижников. Прежде всего Таиров правильно ищет в театре театральности в первую очередь. Мне не кажется, чтобы он достиг серьезных результатов в тех новых задачах планировки сцены, которые он, по-видимому, преследует, и я бы предостерег его от увлечения сценическим кубизмом, крэговщиной[[99]](#endnote-92) и т. п. Искать надо где-то в другой стороне и, может быть, в упрощенной архитектуре как в основном элементе сценического здания. Если постановка последнего акта «Шута на троне»[[100]](#endnote-93), которого я видел, неудовлетворительна в своей кубической некрасивости и замысловатой упрощенности, не достигающей, на мой взгляд, никакого эффекта, зато другая сторона театральных исканий Таирова рисуется в этом сценическом достижении очень выпукло благодаря артисту Церетелли. Таиров требует от артистов полной власти над своим телом. Он требует актера-гимнаста, актера-маэстро, который добился бы такой же виртуозности в пластическом и ритмическом выражении, какую он требует от хорошего пианиста и виолончелиста. В сущности говоря, громадное большинство наших актеров в этом отношении безграмотно. Сравните то состояние, которое отделяет хорошего акробата или хорошего клоуна от обывателя, с тем, которое отделяет того же обывателя от иного хорошего актера обычной сцены, и вы увидите, что эти два расстояния не идут между собою в сравнение. Только балетный артист в этом отношении составляет счастливое исключение, только на балетной сцене есть законченное театральное мастерство. Между тем громадные достижения драматического искусства должны быть оправлены в это пластически-мимическое господство над собственным физическим существом. Это достигается в труппе Таирова пока, быть может, только его протагонистом Церетелли. Но это уже дает очень своеобразную, очень острую и яркую и по своему существу демократическую ноту в его постановке.

Что касается постановки «Саломеи» Уайльда, которую я видел целиком, то, каюсь, прежде всего мне несколько отвратительна сама эта пьеса[[101]](#endnote-94). Я прекрасно знаю, что она является сплошным издевательством и сатирой, что Уайльд не берет всерьез не только самого Ирода, но даже и Саломею, которую он рисует просто гиперистеричной. Что без особого серьеза подходит он даже к Иоанну. Что все вместе это, по его мысли, есть только кусочек барского варварства, развившегося на Востоке в эпоху начинавшегося падения Рима, недалекого от сибаритства и снобизма любой зазнавшейся и зажиревшей аристократии современной Европы. Но маленькие сценические эффекты этой пьесы часто отвратительны. Вместо того чтобы понять их {49} как отрицательные, некоторая часть нашей декадентской интеллигенции набросилась на них, как на хлеб. Началось то недоразумение, какое имело место в отношении к «Гедде Габлер». Ибсен тоже изображает истерически-извращенного человека, а часть интеллигенции превратила ее в героиню духа. Из великих актрис только одна Дузе, на мой взгляд, подошла с полной глубиной именно ибсеновского понимания к этому типу.

А когда уайльдовскую Саломею берут всерьез, отвратительность ее увеличивается. Может казаться, что мнимая утонченность Саломеи, осиянная пафосом крикливости эротического помешательства, выдвигается театром перед публикой как нечто желанное и положительное. Этим отчасти грешит и таировская постановка. Оно значительно умаляется превосходной игрой исполнителя роли Ирода — Аркадина. Вот абсолютно верный тон. Пьеса приобрела бы иное значение, если бы навязчивая, но заметная корректура, которую давал Аркадии, была бы проведена Таировым во всей постановке. Конечно, тов. Таирову было, вероятно, жалко испортить корректурой обычный и заученный рисунок, который дала в Саломее Алиса Коонен. Однако все-таки испортить его было надо и прибавить к какому-то монументальному эротизму, который давала актриса, черты гиперистерической мисс значило бы выполнить настоящую задачу пьесы. Таиров ищет эффектов живописных, музыкальных и пластических, и он заявляет, что не прочь потерять из-за них эффекты литературные, этические и социальные[[102]](#endnote-95). Это плохо и односторонне. Надо стараться иметь их в виду все. Но так как во многих театрах царит живописная, музыкальная и пластическая безграмотность, а тов. Таиров в этом отношении, несомненно, хочет чего-то достигнуть, то нельзя не признать ценности этих, хотя бы и односторонних достижений. Я не во всем согласен с живописным трактованием «Саломеи», и остается странным, что Саломея многократно называет волосы Иоанна черными, а парик у играющего эту роль актера — ярко-рыжий, якобы из соображений живописного характера. Но в общем некоторые живописные эффекты интересны. Ведь сама сценическая палитра Таирова крайне ограниченна, и спектакли свои он ставит в отвратительных сценических условиях. Лучше еще обстоит дело с музыкальной трактовкой пьесы, то есть с определенным подбором голосов, наблюдением за их ритмом и за отношением силы высоты и тембра декламации. Тут есть эффекты поистине художественные, хотя местами ритм был потерян. Тов. Таиров объяснил мне, что во всех этих случаях имеются невольные отступления от первоначального плана, так как пьеса давно не репетировалась. Наконец, лучше всего обстоит дело с пластикой. Надо удивляться, какое количество любви к делу, сколько готовности и усердия сумел вложить Таиров даже в самого маленького из своих актеров. Тщательность {50} всех классических поз и полнота власти даже маленьких фигурантов над своим телом, полнота почти балетная, заслуживают высокой похвалы.

Я очень рад, что труппа тов. Таирова приглашается Отделом театра и зрелищ Северной области в Петроград, где мы, надеюсь, будем иметь удовольствие в целой серии спектаклей ознакомиться с достижениями одного из несомненно наиболее крупных художников-режиссеров России и его превосходных артистов[[103]](#endnote-96).

## **{****51}** Первый спектакль ленинградского Большого драматического театра[[104]](#endnote-97)

Идущая в Большом театре трагедия Шиллера «Дон Карлос»[[105]](#endnote-98) представляет собой спектакль, заслуживающий внимания широких масс. Обставленный превосходными артистическими силами, исполненный с тщательностью, какою редко балуют нас театры, он, несмотря на чрезмерную длину пьесы, которая тянется более пяти часов, смотрится присутствующей на этом спектакле публикой с неослабеваемым интересом. Много способствуют успеху чудные декорации архитектора Щуко.

В таких случаях, как этот, то есть когда дело идет о первоклассной звезде мировой литературы, центр внимания, конечно, лежит на авторе; дело режиссера и артистов в наиболее чистом виде перенести мысль, чувство и образы драматурга к зрителю.

Поэтому в этой статье, которая обращена главным образом к пролетарским зрителям, уже столь густой толпой посещающим государственные и лучшие коммунальные театры[[106]](#endnote-99), я остановлюсь главным образом на пьесе.

В пьесе этой сплетаются три элемента: драма идейная, драма психологическая и драма интриги.

Идейно «Дон Карлос» представляет собою конфликт между консерватизмом и либерализмом. Маркиз Поза, представитель человечности, чуткой душой подслушивающий шорохи наступающей весны народов, первой ласточки свободы и прогресса, конечно, либерал. В его речи, на наш взгляд, слишком мало силы, она является лишь бледным отражением совершающейся в эпоху, когда Шиллер писал свою трагедию, Великой французской революции. Но это не мешает прогрессивным фразам Позы, несмотря на его слишком уважительное отношение к {52} королю Филиппу, звучать благородно. В этом, по мысли Шиллера, первом апостоле идей свободы мы, люди революционного авангарда, все же можем признать нашего предшественника.

Настоящим контрагонистом Позы является король Филипп, о котором я скажу сейчас, говоря о психологической драме в этой трагедии. Его антиподом является великий инквизитор. Великий инквизитор — это церковно-самодержавная тьма в ее неподвижной власти, уверенная в себе, все гнетущая и замораживающая, в то же время хитрая и зоркая со всеми своими «германдадами»[[107]](#endnote-100), пытками и кострами. Мы присутствуем на сцене при полной победе инквизитора. Поза запутался в своей интриге и убит, пылкий принц Карлос пойдет тоже на казнь, и тем не менее ни на одну минуту зритель не заражается сомнением в окончательном торжестве идей Позы, таком торжестве, о каком сам Поза, конечно, не мечтал.

Все дело в том, что Шиллер умел давать победу силам тьмы, поставив настолько выше их в моральном отношении своих утренних людей, провозвестников свободы, что конечная победа этих последних в сердце зрителя остается несомненной.

Но надо отметить, что Шиллер, даже рисуя великого инквизитора, для которого употребил самые черные краски, придал ему замечательные черты величавости, и сделал это, конечно, правильно. Зловещий хранитель старины, столетний слепец, который все видит и все слышит, персонифицирует собою ужасную силу, которую с таким трудом сламывает весна народов.

Что касается короля Филиппа, центральной фигуры в драме (наиболее интересная роль, которую в высшей степени интересно играет артист Монахов), то Шиллер подошел к нему скорее психологически, чем политически.

Да, король Филипп у Шиллера тот самый, которого рисует нам история, — холодный деспот, презирающий людей, беспощадно проводящий политику великого инквизитора. Они опираются друг на друга, они необходимы друг другу. В короле Шиллер хочет прежде всего проанализировать человека, найти в нем живую душу; не политика интересует в первую очередь Филиппа на сцене, он мучительно взволнован подозрениями относительно связи своей жены с сыном своим от первого брака. Королева должна была быть женой именно этого сына, и между ними действительно имеется самая нежнейшая симпатия, но, связанная сознанием благородства и опекой еще более благородного Позы, она на самом деле ничем не нарушила прав короля. Но страх и злобу раздувают в королевском сердце наушники, темные филины, приютившиеся под троном.

Муки ревности под королевской мантией изображены Шиллером с потрясающей силой, которая нашла превосходного толкователя в Монахове. Сильна тоска короля и по человеку. Вечно видя перед собой раболепные маски, король чувствует себя безумно одиноким, и в момент личной драмы, более чем {53} когда-нибудь, ощущает он это ужасное одиночество. Поэтому, когда первый свободный человек появляется перед ним в лице Позы, он хватается за него, как за возможного друга.

Поза и король не могут сойтись друг с другом. Поза не может не ненавидеть одного из самых злых тиранов Европы, хотя и чувствует, что в тиране этом есть что-то отзывчивое, есть какая-то искра, внушающая тень надежды. Король не может сблизиться с Позой потому, что слишком разны их убеждения и слишком опасно приближение к трону такого свободолюбивого человека. Король сам приказывает убить Позу. В данном случае убийство было совершено почти по ошибке, король поторопился, но рано или поздно это произошло бы. Тем не менее эта случайность дала возможность Шиллеру развернуть величественную трагическую картину переживаний оставшегося вновь одиноким короля, этого страдальца, несмотря на всю свою власть, над трупом сраженного им человека.

Подобные королевские трагедии не трогают нас, конечно, как таковые; мы мало склонны прощать Филиппам их преступления за то, что в сердце у них живет что-нибудь человеческое, но они интересны с другой стороны: они интересны как раскрытие того ужасного искажения человеческих отношений и всей жизни, какие обусловливаются властью. «Я жажду воды, — восклицает Филипп, — и повсюду встречаю золото»[[108]](#endnote-101). Да, это именно древний миф о короле Мидасе, который превращал в золото все, чего ни касался, и умер от голода. Слабее всего у Шиллера драма интриги, она несколько запутанна, и следить за ней трудно. Это дань Шиллера, поскольку он коснулся испанского сюжета, некоторым испанским формам драмы, дань «плащу и шпаге».

Вообще при огромных достоинствах драма имеет кое-какие недостатки: она длинна, и интрига ее, особенно во второй части, чересчур сложна. Но эти недостатки, конечно, не заслоняют блеска ее диалогов, богатства мыслей, отдельных прекрасных характеристик главных действующих лиц и общей величавости трагедии, которая проходит перед вами при этой тщательной, я бы сказал, благоговейной игре актеров, как настоящее действо.

Я не удивляюсь, что кое-кто из публики, и при этом люди высококультурные, говорили, что этот спектакль является своего рода событием. Если новым театрам, которые претендуют быть образцовыми коммунальными театрами, удастся удержаться всегда на таком уровне, — это будет превосходно.

Я уже говорил об исключительном исполнении роли Филиппа артистом Монаховым. Монахов до сих пор был исключительно опереточным артистом и на веселой сцене стяжал себе широкую популярность. Это именно заставило кое-кого подумать, что в данном случае он берется не за свое дело, некоторые даже видели ошибку со стороны театра в решении поручить ему столь капитальную и сложную роль; но все {54} сомнения рассеялись при первых, можно сказать, словах, произнесенных Монаховым.

Мы, несомненно, имеем одним прекрасным трагическим актером больше. Я скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы я назвать три-четыре имени трагических актеров, которых мог бы легко поставить рядом с Монаховым, по крайней мере в этой роли. Будем ждать дальнейшего, и ждать с надеждой.

Заслуженный артист государственных театров Юрьев на первом спектакле был сильно простужен и много сил затратил на преодоление этого внешнего препятствия. Но уже совершенно определилось, какой благородный, чисто шиллеровский образ дает он симпатичной фигуре друга человечества.

Очень молодым, живописным, очень страстным был Максимов в Дон Карлосе. Сама по себе эта роль несколько слащава и далеко уступает в смысле определенности очертаний и Филиппу и Позе; но Максимов внес столько грации, темперамента, что поставил его в полном смысле рядом с другими протагонистами драмы.

Немножко слабее были обе артистки[[109]](#endnote-102). Тут, очевидно, нужна некоторая дальнейшая работа, необходимо поднять самый тон до той картинности, до той романтичной театральности, которая в подобных драмах требуется и которая, несомненно, достигается тремя вышеупомянутыми артистами. Нельзя не отметить также, что фигура великого инквизитора была импонирующа и вполне на высоте задачи.

Памятуя, как прекрасно откликнулись рабочие массы в Петрограде на мой призыв посмотреть «Холопы», я в данном случае рассчитываю на широкий отклик каждого отдельного товарища рабочего и также рабочих организаций посетить этот выдающийся спектакль[[110]](#endnote-103).

## **{****55}** К вопросу о репертуаре[[111]](#endnote-104)

### I

Чуть ли не на другой день после моего приезда из-за границы[[112]](#endnote-105) редакция «Новой жизни»[[113]](#endnote-106) обратилась ко мне с просьбой наметить пьесы, которые я считаю подходящими для обновленного революционного репертуара. Очевидно, уже тогда вопрос, который так определенно стал перед нами в этом сезоне, тревожил умы. Я и считаю поэтому чрезвычайно важным продолжать мою помощь театрам в этом отношении и рекомендовать те или другие, подходящие для разного рода театров пьесы как лично, так и при помощи репертуарной секции ТЕО[[114]](#endnote-107).

Недавно в «Известиях» я дал отзывы о нескольких новых для русской публики переводных пьесах революционного репертуара[[115]](#endnote-108). Я указал там на «Свободу» Потшера, на «Пугачева» Гуцкова (изданную ТЕО), на пьесу Стюпюи «У Дидро», которая пойдет первым спектаклем в Показательном государственном театре и в скором времени будет переиздана нашим издательством[[116]](#endnote-109).

Большинство пьес, которые я мог бы рекомендовать русскому обновленному театру и о которых театры, пожалуй, ничего не знают, — не переведены, и мы примем все зависящие от нас меры, чтобы поскорей получить оригиналы и поскорей приступить к их переводам. Но среди пьес, которые я назвал как желанные, еще тогда редакции «Новой жизни» я указал на пьесу Анценгрубера «Нашла коса на камень».

Крестьянский театр Анценгрубера вообще заслуживает большого внимания и может быть хорош именно для крестьянского русского театра.

{56} Есть много хороших пьес из крестьянской жизни у итальянцев в репертуаре знаменитого трагического артиста-сицильянца Грассо. Есть кое-что хорошее в нашем украинском крестьянском репертуаре. Отдельные великолепные пьесы имеются, конечно, во всех литературах, но, мне думается, несмотря на это, Анценгрубер может считаться величайшим бытописателем крестьянства в драматической форме. Благодаря известной неподвижности крестьянской жизни, пьесы Анценгрубера, написанные в середине прошлого столетия, довольно точно отражают и нынешнюю жизнь крестьян в Тироле. А некоторое однообразие основных начал крестьянской жизни делает эту тирольскую крестьянскую жизнь похожей на всякую другую. Анценгрубер умеет придать своим простым по темам, чрезвычайно волнующим, как я сам в том убедился, немецкую мужицкую душу, бытовым драмам оттенок великого трагизма.

Когда я читал «Мужиков» Реймонта, эту поистине великую эпопею земли и тружеников ее, мне все время представлялось, что Реймонт, много позаимствовавший и у Поленца, и у Золя, и у Бальзака, все же ближе всего, пожалуй, в самом прекрасном, самом великом и общечеловеческом именно к прототипам крестьянской трагедии Анценгрубера. В Австрии Анценгрубера чтут высоко, пьесы его не сходят с репертуара. В России его знают очень мало, и, может быть, многие не согласятся с моей высокой оценкой этого поэта-драматурга. Однако, пожалуй, лучшая его пьеса «Нашла коса на камень» вышла уже вторым изданием в издательстве Антика[[117]](#endnote-110). Это показывает, что публике она понравилась даже в том виде, в каком она представлена читателю. Увы! — этот вид нужно признать совершенно неудовлетворительным. Переводчики Тепловы очень недурно справились с переводом песен, которые, на мой взгляд, должны быть включены и в новый перевод, но что за язык в диалоге!.. Я понимаю, что довольно сочный крестьянский язык Анценгрубера по-русски надо передать не русским крестьянским переводом — говором какой-нибудь определенной деревни, а возможно более простым литературным языком, но надо, чтобы этот литературный язык был полон жизни. Тепловы же дали перевод необыкновенно книжный, с какими-то грузными периодами, с какими-то оборотами, недопустимыми даже в публицистической статье. Я совершенно не представляю себе, как может актер вложить жизнь в этот газетный какой-то стиль. С этой стороны, с пьесой Анценгрубера в переводе Тепловых люди нашего театра могут познакомиться разве для того, чтобы видеть, как великолепна поистине эта драма, как в ней почти по-античному нарастает трагизм, как чудесно оттенено милое южнонемецкое добродушие и грация, как выпуклы все фигуры и как тепла и гуманна идея, не лишенная в то же время чего-то терпкого, чего-то поистине предвещающего революционную грозу.

{57} Но крестьянскую трагедию Анценгрубера надо непременна перевести вновь, перевести живым мягким языком, чтобы пьеса эта перестала быть пьесой для чтения, а заняла законное место в репертуаре больших театров, и в особенности в репертуаре театра крестьянского.

### II

Мне приходилось уже писать о репертуаре, но теперь, когда я лично стою непосредственно во главе Театрального отдела и когда мы находимся в самом начале сезона, в момент определения театрами своего репертуара, вопрос о нем становится особенно острым.

Беспрестанно раздаются запросы: освежите ли вы репертуар театров, сделаете ли вы его более политическим, более отвечающим переживаемым событиям, более близким социалистическим запросам масс? и т. п.

Это гораздо легче сказать, чем сделать. Я говорю здесь не об естественном сопротивлении театров, приобретших определенные навыки и определенный метод оценки пьесы, так как такое сопротивление — наименьшее из препятствий. Нет, я говорю о почти полном отсутствии репертуара, какой обыкновенно имеют в виду товарищи, призывающие нас «революционизировать» театры.

Революционный театр?

Правда, я несколько раз указывал на то, что разделять театр на буржуазный и пролетарский и к буржуазному театру относить все, созданное в этой области человеческим гением за много тысяч лет, а к пролетарскому… я не знаю, собственно, что, — крайне неверно[[118]](#endnote-111). Нам незачем так легко уступать корифеев всечеловеческого театра буржуазии. В огромном большинстве случаев великие драматурги, как и другие великие художники, принадлежали к межклассовой, ближе всего к мелкой буржуазии относящейся, группе интеллигенции.

Группа эта бывала иногда под давлением той или другой аристократии, в иное время и под давлением крупной буржуазии, но очень часто стремилась проложить свои собственные пути, идеалистические, мистические, оторванные от жизни, а порою вступала с буржуазией в борьбу, выступала с пророческими разоблачениями, бичевала ее. Бывало, наконец, и так, что интеллигенция заключала союз с бунтующими низшими классами, и тогда делались попытки создать революционный театр.

Но попытки последнего типа особенно редки. Из этих редких попыток приходится вычесть еще все то, что имеет, я бы сказал, правоэсеровский или меньшевистский характер. В самом деле, мало ли всякого гуманистического нытья по поводу жестокости революции. Разве «Дантон» Бюхнера, который {58} считался невозможным по политическим соображениям в период царей и казался слишком революционным в конституционной Германии, не оказался теперь контрреволюционным, когда был поставлен в театре Корша[[119]](#endnote-112)? Разве можно сейчас с легким сердцем рекомендовать пьесы Ромена Роллана[[120]](#endnote-113)? Это благородные вещи, полные психологической правды, литературные, изящные, но они до такой степени заражены духом, совершенно противоположным суровому мужеству революции, что многое в них в настоящее время прямо шокировало бы тех, кто хотел бы смотреть на театр как на источник коммунистической пропаганды.

Лучше совсем не трогать политики, чем заставлять с подмостков произносить речи против террора, или, как в «Ткачах»[[121]](#endnote-114), изображать в мрачных красках голод в нашей голодной стране и т. п.

Если в театральной литературе и мало революционных пьес, то еще меньше пьес, родственных коммунизму, его крайне острой революционности, выражающейся в действиях, свойственных диктатуре.

Новые пьесы. Мы, конечно, приветствовали бы появление всякой новой революционной пьесы, но я решительно сомневаюсь в самой возможности появления непосредственно теперь пьес, о которых мечтают товарищи, требующие «политического» репертуара.

Я перечитал несколько десятков пьес, описывающих наш современный быт и написанных коммунистами. Порою это довольно ярко, но это утомительно, прямо-таки невозможно на сцене. Описание зверств белогвардейцев, воспоминание о недавних жандармских зверствах, всякого рода попытки инсценировать массовое движение, — но ведь все это мы имеем в жизни и все это в жизни гораздо ярче! Театр, пускаясь на этот путь, представляется какой-то обезьяной, стремящейся гримасами скопировать потрясающие события, развертывающиеся перед ним.

Театру не угоняться за революцией. Наш театр теперь — театр военных действий, наш театр — это мировая арена, и газета каждый день, улица каждый час дает больше впечатлений, чем может дать их сцена.

Надо отметить, что и в эпоху Великой французской революции тогдашний революционный театр менее всего изображал непосредственно самую революцию.

Попытки этого рода почти никогда не увенчивались успехом. Эпоха искала подобных себе явлений в прошлом, отдаляя их от себя, и творила историческую драму, пропитанную, однако, насквозь революционным духом.

Точно так же можно представить себе фантастические символические пьесы, окрыленные философией нашей революции.

{59} Подобные пьесы возможны. Подобные пьесы придут. Подобные пьесы, быть может, уже есть.

Насколько они будут хороши, насколько театр сможет усвоить их, это покажет будущее[[122]](#footnote-10).

Ну, а в остальном, что же, театры должны остаться при том репертуаре, которым они перебивались до сих пор?

Ни в каком случае. Во-первых, репертуар должен измениться в смысле его очищения, во-вторых, он должен измениться в смысле обогащения.

В чем должно заключаться очищение репертуара? Во-первых, само собой разумеется, с подмостков должно сойти все то пошлое, гривуазное, чем заманивал свою публику разухабистый буржуазный театр — «развлекатель»; во-вторых, надобно выбросить совершенно все эти так называемые «сценические» пьесы французских мастаков сцены с их вечными перепевами адюльтерного мотива, весь французский бульвар, почти до дна загубивший театр.

Я думаю, что должны постепенно сойти со сцены все те чисто бытовые пьесы, которые характеризовали собой недавнее безвременье и которые детальными чертами, скучной прозой старались, как в зеркале, отразить серые будни, в которых тонула тогда человеческая душа.

Все это сейчас никому не нужно, это могут смотреть какие-нибудь последыши, мы же должны рассчитывать на новую публику.

Кто эта новая публика? В настоящей статье я оставлю в стороне крестьян — о крестьянском театре приходится говорить особо. Но это прежде всего пролетариат, особенно в его культурнейшем слое, а затем и интеллигенция. Лучшая часть интеллигенции — молодежь — переживает мучительные процессы: она может быть далека от коммунизма или близка к нему, но она мечется сейчас, и если только мы говорим людям со сколько-нибудь открытым мозгом и сердцем, то здесь не может быть недостатка в задумчивости над самыми высокими проблемами и в душевной потрясенности[[123]](#footnote-11).

Для всей этой публики должен быть создан великий театр, театр захватывающих широких идейных проблем и глубоких, глубинных чувств.

Такой театр есть. Я не могу сказать, что русский театр недавнего прошлого совсем проходил мимо подобных пьес, но {60} такое утверждение было бы все-таки *почти* верно. Пройдем слегка пока поверхностно, пока предварительно по репертуару человеческого театра[[124]](#footnote-12), и мы увидим, что целый ряд великолепных пьес, то по какому-то недоразумению, то по нелепому и сейчас совершенно отжившему требованию «сценичности», в котором сказывается сплошь режиссерско-актерская рутина, оставался позади.

Начнем с греков. Даже в рутинном Париже я присутствовал при том, как публика была захвачена «Персами»[[125]](#endnote-115) Эсхила, у нас же не ставят никогда: ни «Прометея»[[126]](#endnote-116), ни «Орестеи».

Почему? Разве это не вечные, человечеству всякому близкие образы? И разве трудно пролетариат и школьников, которые культурно менее подготовлены к пониманию античного способа выражения, подготовить к этому соответственными статьями и лекциями? Считается, что «Эдип-царь»[[127]](#endnote-117) сценическая вещь, и она не дается никогда. С «Антигоной» уже хуже, но если заговорить об «Эдипе в Колоне» или о «Филоктете», то, пожалуй, сейчас же услышишь: это ведь не сценично. А я определенно утверждаю противное. Я утверждаю, что можно дать второго «Эдипа» или «Филоктета» так, что изложенные в них вечные проблемы и вложенная в них высокая красота захватят зрительный зал, конечно полный серьезной публикой.

Почему у нас совсем не дают Еврипида, такую изящную и победную мелодраму, как «Алцеста», к которой к тому же есть музыка Глюка (без необходимости давать при этом оперу того же имени)[[128]](#endnote-118).

Почему в Германии слегка переделанные для сцены «Троянцы» могут иметь успех, а у нас никто не делает подобной попытки?[[129]](#endnote-119) Еврипид может один дать несколько интереснейших задач художественному коллективу.

Я считал бы в высшей степени отвечающим моменту попробовать также возобновить на сцене в приспособленной для наших театров форме сверкающий и умный смех Аристофана., особенно «Облака».

Перейдем к другому кульминационному пункту театра. Действительно ли мы использовали испанцев? Между тем можно подумать, что в сверкающем всеми красками, поистине гениальном и несравненном испанском театре только и есть, что «Собака садовника» да «Овечий источник»[[130]](#endnote-120).

А Шекспир и шекспиристы?

Конечно, Шекспир является одним из поставщиков и старой сцены, и, по правде сказать, уже поистине порядком понадоели нам Гамлеты, Лиры и Макбеты, хотя они, конечно, будут очень новы, очень поучительны для публики, стоявшей в стороне от театра (пусть не заподозрят меня исключительно в погоне за новинками), но все-таки разве не странно, что такие {61} вещи, как «Мера за меру», с ее титаническим размахом, с ее великой, глубинной идеей, с ее неподражаемой сценичностью, — ее изумительными мерцаниями от глубины трагической до безудержного юмора, никогда, если не ошибаюсь, не видели сцены в России[[131]](#endnote-121), да и на Западе. Не только «Мера за меру», — вооружитесь-ка томами Шекспира, и вы увидите, как мы неблагодарны к этому богу, как мы односторонни в нашем суждении о нем. И когда мы поймем всю прелесть так называемых второстепенных пьес Шекспира, когда мы не будем больше бояться (а народная публика отучит нас от этого) его крупной соли и его порою «вульгарной» патетики, то мы поймем также, какой клад оставили нам и шекспиристы: Марло, Форд и другие.

А немецкий театр? Тут приходится прямо руками развести, отчего немецкому театру так не повезло в России. Неужели мы столь малоинтеллигентный народ, что не перевариваем его именно за умность? Ведь, кроме Шиллера, ни один из титанов немецкого театра не имеет к нам доступа. «Фауста» Гете мы знаем только по опере Гуно[[132]](#endnote-122), «Торквато Тассо» до сих пор считается не сценическим, между тем это нежнейший и глубочайший шедевр.

Мы совсем не знаем Клейста — ни «Кетхен»[[133]](#endnote-123), ни «Пентесилеи», только царица немецкой комедии «Разбитая кружка»[[134]](#endnote-124) стала более или менее известной русской публике.

А Геббель? А Грильпарцер? Мы ухватились за тяжеловатого в своем мещанстве Зудермана[[135]](#endnote-125). Мы довольно интенсивно откликнулись на творчество Гауптмана, но и тут ухитрились пройти мимо самого гениального из его произведений, мимо мистерии «А Пиппа танцует»[[136]](#endnote-126).

Казалось бы, мы использовали французский театр вдоль и поперек. Ничего подобного. Я лично думаю, что у Корнеля можно найти несколько настоящих мелодрам, которые могли бы захватить современных слушателей, но я редко помню спектакль более высокий и более трагический, чем «Гофолия» («Аталия») Расина, хотя бы с музыкой Мендельсона.

Французский романтический театр, французская мелодрама нам неизвестны или известны совершенно отрывочно.

Из современных французов мы взяли самых худших. В последнее время один из французских драматургов как будто начинает привлекать к себе внимание русских театров — это Клодель, но, конечно, берутся за малого Клоделя, за уже поставленные в одном французском театре пьесы, вроде «Залога», «Благовещения»[[137]](#endnote-127) и т. п. Говорят также о постановке изящной и, в сущности, не клоделевской пьесы «Протей».

Но ведь Клодель автор мистерий, которые, независимо от кое-какого католического душка (от него Клодель нигде не {64} может отделаться), ставят тем не менее такие громадные проблемы и создают такие незабвенные образы, что они-то и делают Клоделя великим в глазах мыслящей Франции.

Франция прошла мимо «Рабов» Сен-Жоржа, мимо «Армии в городе» Жюля Ромена[[138]](#endnote-128), но неужели и мы должны пройти мимо них? Ведь это, помимо всего прочего, прямо-таки отвечающие нашему антиимпериализму пьесы.

Я не могу, конечно, исчерпать даже хоть бы в таком беглом полете все, что таит в себе человеческий[[139]](#footnote-13) репертуар.

Поэты облекали беспрестанно в драматическую форму свои затаеннейшие мечты. Будет время, когда, быть может, при помощи других поэтов в некоторой переделке для театра мы увидим и «Освобожденного Прометея» Шелли[[140]](#endnote-129), и великие драмы-мистерии Байрона, и «Иридиона» Красинского, и «Адама» Мадача[[141]](#endnote-130), и многое другое.

Надо только прямо сказать себе, что театр не должен устремляться к кинематографскому завету действия, что новая публика сможет, затаив дыхание, слушать и дискуссию на сцене и монолог, следить за выразительной пластикой артистов, лишь бы все, что будет говорить его голос или жест, было сосредоточенно, важно, жизненно.

Вот один из путей театра. А рядом открываются и другие, о которых мы поговорим в следующий раз. Рядом открывается и путь реалистической сатиры, и игривый театр, и детский театр, и т. д. и т. п.[[142]](#footnote-14)

### III

Очень интересный этюд по репертуарным вопросам в рамках немецкого театра, конечно, посвящает известный критик Штернталь в одном из последних номеров журнала «Der neue Merkur»[[143]](#endnote-131). Статью эту он начинает такими многозначительными словами:

«Если когда-нибудь театр отражал свое время, то это именно берлинский театр в 1921 и 1922 году, и при этом время отшатнулось, как Калибан от зеркала. В берлинском театре мы имеем остатки умирающей традиции, слабые черты какого-то нового изображения всяких схем, считающих себя, однако, за подлинную плоть и кровь. Словом, хаос. Настоящими корнями этого хаоса является развал немецкого хозяйства и развал старого миросозерцания».

И далее: «Старое миросозерцание умерло, новое только рождается, и поэтому отсутствует духовный импульс, который подвинул бы актера к величайшему развитию сил, режиссера — {65} к централизации своего руководства, а не простому экспериментированию. Что может сейчас держать актера на сцене? Разве только тщеславие. Материально же его совершенно перехватывает кино».

Берлинский репертуар, по мнению Штернталя, ужасен. Главное, в чем он упрекает его, — это в отсутствии какой бы то ни было продуманной линии. Упрек этот, по его мнению, верен и по отношению к государственным театрам. Как известно, во главе главного берлинского драматического государственного театра стоит Леопольд Иесснер, известный режиссер. Он склоняется к героической драме Шекспира, а также к драме Шиллера и Граббе, которые Штернталь называет драмами, желающими быть героическими. Из комедий сыграны: «Буря» Шекспира, «Леоне и Лена» Бюхнера и комедии Гольдони. Ближайшим помощником Иесснера является Юрген Иеринг, недавно перешедший на государственную службу. В театре «Фольксбюне»[[144]](#endnote-132), где он был руководителем по репертуару, ставили много пьес из области большой комедии: «Обращение капитана Брассбаунда» Шоу, «Комедия ошибок» Шекспира и т. д.

Иесснер и Иеринг, по мнению Штернталя, полагают, что большая комедия представляет собою наиболее подходящее для нашего времени зрелище, ибо, по мнению Штернталя, драма, и в особенности идеалистическая драма шиллеровского типа, перестала действовать на современников, настроенных иронически, не знающих, во что верить, и, во всяком случае, потерявших веру в прежние идеалистические иллюзии.

Из всего этого, правда, довольно трудно заключить, почему Штернталь так нападает на берлинский репертуар, ибо вышеуказанные пьесы, несомненно, прекрасные пьесы, и приведенный здесь репертуар государственного драматического театра должен быть признан удовлетворительным. Но Штернталь идет по правильной линии. Ему хочется *выдержанности* репертуара, и он не ограничивается одними упреками, а хватает быка за рога и дает абрис такого репертуара.

«Мы переживаем конец буржуазного мира, — говорит он (знаменательное признание в устах критика, который к социализму официально никогда не принадлежал). — Символы этого времени для нас умерли, а где символы потеряли значение, там, очевидно, должно быть место для веселой или горькой критики. Комический роман, пасквиль, комедия — вот чего просит время. Комедия в конце культурной эпохи должна быть разгероизирующей. В этом направлении работают два замечательнейших беллетристических ума Европы — Анатоль Франс и Бернард Шоу».

И в старом классическом репертуаре надо искать отзвуков по этой линии, как думает Штернталь. Ему кажется, что надо возобновить Аристофана (кстати, к этой же мысли пришел {66} В. И. Немирович-Данченко)[[145]](#endnote-133), Менандра, Бомарше, Мольера и Гольдони. Из нынешних писателей центральным кажется ему Шоу. Он считает стыдом для Берлина, что «Человек и сверхчеловек» шел только частично, а «Дом разбитого сердца»[[146]](#endnote-134) и «Назад к Мафусаилу» еще совсем неизвестны Берлину.

По этому поводу я должен сказать, что и нам, пожалуй, в достаточной мере стыдно констатировать почти полное отсутствие Шоу на наших сценах. Как нарочно, взяли такую нарочито слабую вещь его, как «Екатерина»![[147]](#endnote-135)

Я не согласен со Штернталем в утверждении его, что комедия есть главная ось новейшего театра. Я думаю, что наше время не только, как думает чистый интеллигент Штернталь, время смерти старого героизма. Оно также время нового героизма, а поэтому, конечно, и новых символов, и нового пафоса, и новой трагедии. Комедия, конечно, должна занимать у нас огромное место. Шоу — замечательный иронист и разрушитель, и мне неоднократно приходилось указывать на богатейшую сокровищницу его комедий.

Очень странно только, что Штернталь несколько пренебрежительно относится к высокоталантливому драматургу Кайзеру и, заявив, что он в экспрессионизме занимает то же место, какое Зудерман занимал в натурализме, совсем ничего не сказал о таком замечательном комедиографе, как Штернгейм. Я хорошо знаю драматургию Штернгейма и должен сказать, что комедия его ни в коем случае не ниже комедии Бернарда Шоу, что и Кайзер отнюдь не заслуживает того поверхностного отзыва, который дает Штернталь. Очевидно, нет пророка в своем отечестве.

Всячески настаивая на центральном месте комедии в репертуаре, Штернталь говорит, что только после серии комедий можно приступить к постановке таких драм, в которых раскрыты сверхчеловеческие огромные перспективы и которые поэтому созвучны нашему времени. Такими он считает «Эдуард II Английский» Марло, «Антоний и Клеопатра», «Троил и Крессида», «Зимняя сказка», «Венецианский купец», «Король Ричард II», «Король Генрих IV», «Отелло» и «Буря» Шекспира. Далее он выделяет «Федру» и «Британника» Расина. Считает возможным включить в репертуар кое-что из пьес Ленца и Клингера — второстепенных драматургов времени «Бури и натиска»[[148]](#endnote-136) Гете, Клейста, Бюхнера, Байрона. Из других пьес полагает, что можно почерпнуть кое-что у Гоголя, Чехова, Гауптмана, Ведекинда. Ибсена и Стриндберга он предлагает играть как можно меньше, хотя и не забрасывает окончательно.

Во всем этом довольно интересном рецепте замечается некоторая чисто немецкая черта. Например, Ибсен и Стриндберг заиграны в Германии до невозможности. Вряд ли русский театр в этом отношении может говорить о них, так сказать, {67} по-немецки. Мы пьес Стриндберга почти совершенно не знаем. Не знаем ни его исторических пьес, за исключением «Эрика XIV», ни его последних символических пьес. Я отнюдь не поклонник стриндбергского экспрессионизма, но, разумеется, серьезный русский театр должен был бы нам дать в своем роде все-таки изумительную «Сонату привидений». Думается, что и Ибсен не пережил себя.

В остальном отмечу некоторые совпадения. Например, и у нас много играли и очень часто и сейчас играют Шекспира. Некоторые указания в этом отношении у Штернталя верны. «Троил и Крессида» содержит в себе всего последнего Шоу в смысле манеры и относится, конечно, к области большой комедии. Эта пьеса в высокой мере заслуживает постановки. Очень правильно также указание на «Антония и Клеопатру». Чехов попал, конечно, потому, что его в Германии совсем не знают. Я думаю, что Чехов в нашем русском репертуаре сейчас вряд ли нужен.

Большое место, которое желал бы видеть, отведенным Мольеру Штернталь, тоже законно и для русского театра.

«Буржуазный героизм Шиллера, Граббе, Грильпарцера, Отто Людвига для нас совершенно невыносим. Умер для нас также и Метерлинк». И здесь прямое перенесение этого суждения в Россию, думается мне, было бы неправильным. Мы очень мало знаем Грильпарцера, в то время как немцам он, пожалуй, приелся. Я думаю, что некоторые вещи Грильпарцера могли бы пойти сейчас с большим успехом. Не в том дело, чтобы они были созвучны нашей эпохе, а в том, что они прекрасны и неизвестны нам. Надо познакомить с ними как с известным этапом благородного театра. В этом отношений с маленькой переделкой очаровательная комедия «Никогда не лги» могла бы даже показаться и идейно для нас глубоко приемлемой, в особенности как спектакль для детей старшего возраста. «Братская ссора в доме Габсбургов»[[149]](#endnote-137) хотя и пропитана чуть-чуть в других драмах чрезвычайно сильным грильпарцеровским патриотизмом, но является, по моему мнению, одной из лучших исторических драм, какие существуют в мировом репертуаре, и дает богатейший материал для актера. Великолепная вещь также и «Еврейка из Толедо». Вот эти пьесы должны были бы непременно взойти на нашу сцену.

Я готов согласиться с тем, что говорит Штернталь об остальных драматургах, даже о Шиллере. Шиллер у нас занимает довольно большое место. За последнее время были поставлены его «Коварство и любовь»[[150]](#endnote-138), готовится к постановке «Заговор Фиеско»[[151]](#endnote-139). Это ни хорошо, ни плохо. Можно пройти относительно равнодушно мимо этого. Конечно, новая публика, не знающая Шиллера, должна непременно узнать его по лучшим образцам.

{68} Представителем нового героизма считает Штернталь молодого немецкого писателя Унру, и при этом он особенно подчеркивает значение его последних произведений. Надо сказать, что эти последние произведения произвели на меня чрезвычайно сумбурное впечатление. Унру, конечно, талантлив, но до крайности хаотичен и поэтому мало сценичен. В первых своих произведениях «Принц Фридрих Прусский»[[152]](#endnote-140) и «Офицеры» Унру стоит выше, но и там он не особенно оригинален. Штернталь совершенно презрительно отзывается об остальных новейших произведениях Корнфельда, Газенклевера и Вида и более известном теперь в России товарище нашем, коммунисте-драматурге Толлере. Ему кажется, что все они взвинчены и несколько лицемерны. Думаю, что отзыв о Толлере неверен.

В настоящей заметке я отнюдь не думаю давать какие-нибудь систематические указания относительно репертуара, а только сообщаю с комментариями мнение одного из культурнейших критиков Германии.

### IV

На один из наших конкурсов, кажется более года назад, в ТЕО поступила пьеса под названием «Власть» с девизом «С востока свет».

Пьеса эта была забракована, но тов. Балтрушайтису пришла в голову счастливая мысль пересмотреть еще раз самому забракованные пьесы. Прочитавши «Власть», он сразу понял, что по отношению к ней была совершена несправедливость. Он извлек ее из забракованного материала и направил ко мне.

Автор ее, несомненно, коммунист, ибо пьеса написана в более или менее выдержанных коммунистических идейных тонах. Мы знаем теперь, что это — тов. Тверской, ближе мне неизвестный, но возбудивший во мне самые лучшие надежды.

Пьеса странная, в ней слышатся разные отголоски. Автор, очевидно, много читал и подпадает под многоразличные влияния. Тут есть и эхо «Царя Голода» и вообще андреевская манера, тут есть что-то от д’Аннунцио («Слава»), в основном положении сказывается влияние «Заговора Фиеско» Шиллера.

Пьеса не сложна, единства действия в ней нет, нет и единства стиля, драматическое содержание в ней довольно бедно, обрисовка характеров бледная, суммарная, но в целом это привлекательное произведение, свидетельствующее о весьма недюжинном даровании автора. В некоторых местах вспыхивает положительно яркий символический талант. Отдельные драматические положения эффектны, отдельные речи, отдельные лирические моменты в них горячи и оригинальны.

{69} Повторяю, как драма эта пьеса отличается многими слабостями, но даже в таком своем виде она вполне заслуживает постановки. Что в особенности привлекает к ней — это местами удавшаяся попытка пользоваться самыми новыми приемами письма. Острая символика, интересная смелая стилизация и рядом с этим искренне целостное революционное чувство.

Третьей порадовавшей меня пьесой является либретто тов. Шнейдера для балета под названием «Золотой король».

Это либретто переслано мною дирекции Большого театра, от которой я и жду ответа. Я не знаю, правильно ли рассчитывает тов. Шнейдер, что либретто его полностью подходит под «Поэму экстаза» Скрябина, но само по себе оно превосходно. Тема его как нельзя более проста: это борьба трудящихся масс с золотым кумиром и победа над ним. Оно разработано ярко, живописно, в лучшем смысле этого слова, балетно и феерически. Когда я представлял себе эти сменяющиеся сцены подавленного труда, циклопического создания, которые могли бы дать повод для таких великолепных комбинаций напряженных человеческих тел и громадных глыб, постепенно складывающихся в монументальную постройку, эти картины леса проклинающих рук, поднимающихся к золотому кумиру и в бессилии падающих, как плети, эти расстилающиеся и падающие тела, с другой стороны, вакханалию пиршества и разврата вокруг золотого идола, всю эту пляску тщеславия, чувственности, порока и самодовольства, а потом сцену крушения чудовищной золотой культуры в разъяренных волнах моря человеческих тел, уже выпрямившихся, ринувшихся на борьбу за свою свободу, и, наконец, светлый праздник труда с сияющим танцем девушек, юношей и детей на заре новой эпохи, — я полностью чувствовал, что такое зрелище, поставленное с настоящим режиссерским искусством, превратило бы этот балет в один из любимейших спектаклей нашего пролетариата, который как в Москве, так и в Петрограде чувствует сильно прелесть балета с его бросающимся в глаза мастерством, с его подкупающей грацией, с его ласкающей красотой.

Балет как спектакль для народа колоссально силен, но пока эта сила его влита в глупые мелодрамы и монотонные красивые па. Балет сам не сознает своей силы, не хочет ее сознать, он сам еще влачит на себе цепи недавнего рабства публике похотливой, извращенной. Хотелось бы думать, что удавшаяся попытка Шнейдера окрылит и музыкантов, и режиссеров, и декораторов, и самих балетных артистов и даст возможность Большому театру в ярком новом достижении дать нечто действительно соответствующее запросам героической эпохи, в которой старые театры — отрицать этого нельзя — частью выделяются довольно-таки серым пятном.

### **{****70}** V

В моей прошлой статье я указал на то, что революционные пьесы есть, но их крайне мало. Умножить их количество — это, конечно, важная задача Театрального отдела. Мы прибегаем и впредь будем прибегать к конкурсу, по правде сказать, до сих пор (вне области детского театра) не давшему ощутительных результатов. Мы перечитываем значительное количество рукописей новых авторов или небольших пьес, изданных в провинции, — пока я не могу остановиться ни на одной из них, ни одну не могу серьезно рекомендовать для постановок. В смысле новых пьес революционного содержания приходится ждать и надеяться.

Заграничная литература тоже не так богата приемлемыми для нас революционными пьесами; никоим образом нельзя сказать, чтобы те революционные пьесы, которые уже переведены на русский язык, можно было признать вполне удовлетворительными. Конечно, «Зори» Верхарна — вещь превосходная, но мало сценичная, требующая значительной переделки; удачных переделок я еще пока не видел, но считаю ее вполне возможной и нужной. О «Ткачах», о пьесах Ромена Роллана (за исключением, пожалуй, «Бастилии»), о «Дантоне» Бюхнера я уже писал. С новой пьесой, взятой из жизни Дантона и шедшей в Петрограде, я незнаком[[153]](#endnote-141). Кажется, петроградские товарищи отзываются и о ней не совсем одобрительно.

Говорят о значительном успехе не виданной еще мною пьесы «Легенда о коммунаре», которую дает петроградский Рабочий Героический театр[[154]](#endnote-142). Такие пьесы из рабочей жизни, как «Ткачи» Гауптмана, «Углекопы» Делле-Грацие, «Борьба» Голсуорси, пожалуй, «Дурные пастыри» Мирбо[[155]](#endnote-143), могут, конечно, рекомендоваться более или менее смело для постановок в театрах, рассчитывающих в особенности на рабочую и красноармейскую публику.

Но, по существу, все эти пьесы, изображающие стачечную борьбу с капиталом, рисуют уже прошлое и вряд ли будут приниматься новой публикой с особенно острым интересом.

Существует еще некоторое количество революционных пьес в западной литературе, не переведенных пока и подлежащих переводу. Сюда репертуарная секция направила особое внимание. Лично я рекомендовал бы как можно скорей получить из-за границы и перевести на русский язык следующие глубоко революционные пьесы: «Космополис» Барнаволя, «Армия в городе» Жюля Ромена, «Рабы» Сен-Жоржа де Буэлье, некоторые пьесы драматурга-анархиста Отто Борнгребера, «Горгона» Сема Бенелли, «Утро» Ганса Ганца.

К сожалению, эти пьесы, которые послужили бы серьезным фондом как для театров характера агитационно-популяризирующего, так и для Показательного Государственного театра, {71} пока не только еще не переведены, но даже при всех моих стараниях не получены из-за границы.

Среди пьес народных в настоящее время репертуарной секцией (до моего вступления заведованием отделом) намечалось несколько революционных пьес, на которых я сейчас остановлюсь особенно. Это прежде всего пьеса Гуцкова «Пугачев»[[156]](#endnote-144). Автор — большой мастер сцены. В своем «Пугачеве» он создал мастерскую мелодраму, достаточно сценичную, чтобы при хорошем исполнении захватить здоровую народную аудиторию. Пьеса имеет очень крупные недостатки, она написана из русской истории и русского быта человеком, мало с ними знакомым, и поэтому производит странное впечатление на русского читателя. Ни исторической, ни бытовой правды в ней нет. Пугачев и окружающие его казаки производят несколько оперное впечатление, нет исторической правды ни в «трагическом» Орлове, ни в «благородной» Екатерине.

Я думаю, что следует предупреждать публику перед началом спектакля о том, что пьеса эта, написанная немцем, не претендует на полный реализм. Но зато она действительно полна благородным революционным настроением, над ней веет дыхание свободы. При хорошем исполнении Пугачев должен стать для публики глубоко симпатичным носителем чисто народной идеи о справедливости. Искусная, хотя и искусственная связь событий держит зрителя все время в напряжении. Я не удивляюсь поэтому, что пьеса уже ставилась в Петрограде и что, насколько я знаю, к постановке ее готовятся многие театры в провинции; надо надеяться, что она будет поставлена и в Москве. При всех своих недостатках, только что отмеченных, пьеса безусловно может рекомендоваться к постановкам для новой, самой дорогой нам публики.

Еще лучше пьеса Потшера «Свобода»[[157]](#endnote-145). Эту пьесу Театральный отдел рекомендовал для постановки в «день советской пропаганды». Государственное издательство издало ее по нашей просьбе с особенной поспешностью, но все-таки брошюра не увидела свет вовремя. Это ничего, она пригодится нам для других наших революционных празднеств и вообще достойна стать обиходной пьесой, в особенности при районных спектаклях, спектаклях на фронте и т. п. Пьеса Потшера написана в старореволюционном духе, в ней есть некоторый французский патриотизм, но так как патриотизм этот взят в огне великой революции, то его охотно прощаешь. Простой, но величественный пролог, интересный подход к революции, доказанной, так сказать, словно в отражении солнца в малой капле воды — в отдельном отзвуке на Вогезах, живое простое действие, безусловное красноречие, с которым провозглашаются основные идеи революции, — все это делает пьесу чрезвычайно желательной как пьесу пропаганды. Некоторая искусственность в ее построении объясняется, по-видимому, {72} тем, что Потшеру хотелось создать пьесу, которую можно было бы играть без занавесей и рампы, под открытым небом. Повторяю, я рекомендую пьесу Потшера вниманию театров, желающих идти навстречу новой публике. Пьеса проста, непритязательна, не претендует на какую-нибудь особенно высокую художественность, но она задушевна, горяча, весьма литературна, сценична и должна быть отнесена к числу лучших революционных пьес, какими мы сейчас располагаем.

Я должен признаться с некоторым конфузом, что перевод, данный в издании отдела, которым я непосредственно руковожу, плох. Я принял меры к тому, чтобы впредь к переводам относились более бережно. Гр. Поляков хороший переводчик, но, очевидно, отнесся к своей задаче с слишком большой спешкой, на каждом шагу попадаются ужасающие галлицизмы, на которых может сломать себе язык всякий актер. Приходится надеяться, что актеры сами переделают попадающиеся нелепые чисто французские построения простыми русскими.

Гораздо менее удачна тоже только что изданная пьеса Сема Бенелли «Лассаль»[[158]](#endnote-146). Сем Бенелли — блестящий западноевропейский, итальянский драматург. Рядом с Бракко (в его последних пьесах) он является лучшим драматургом Италии и одним из крупнейших драматических поэтов современной Европы. Но «Лассаль» — пьеса юношеская и технически крайне слаба. Исторически она довольно верна, но психология в ней примитивная, борьба партий представлена в виде довольно скучных речей, образы тусклы, и действие развертывается слабо. Намечая эту пьесу, руководились, конечно, бросающимся в глаза соображением: пьеса чрезвычайно крупного автора о великом революционере, притом написанная с горячей симпатией к Лассалю. С точки зрения политической она более или менее безукоризненна и в известной мере знакомит с образом Лассаля, поэтому нельзя ничего возразить против попыток поставить эту пьесу. Но сдается мне, что по своей литературной, сценической слабости пьеса не сможет удержаться в репертуаре театров, желающих стать подлинно народными.

Соединяя в этом пункте обещания, мною данные, разъяснить соображения, руководившие Государственным Показательным театром при выборе репертуара, с сегодняшней моей задачей указать некоторые пьесы революционного репертуара, скажу еще об открытой мною пьесе Стюпюи «У Дидро», которой откроется наш Показательный театр.

Пьесу эту я отыскал случайно на базаре в г. Ярославле. Этот перевод вообще неизвестного мне автора (Стюпюи) сделан очень известным переводчиком Вейнбергом, и сделан с блестящим мастерством (в стихах). Напечатана пьеса была в 1875 году. За отделяющие нас от ее напечатания сорок лет с лишним никто о ней не говорил и, по-видимому, ее не знал. {73} По крайней мере я никогда о ней ничего не слышал. Между тем это превосходная пьеса. В ней даны чрезвычайно яркие характеристики самого Дидро, его брата аббата — обывателя, знаменитого щелкопера и лизоблюда Рамо, который изображен красками, заимствованными из великого портрета его, набросанного самим Дидро. Несколько бледны, но все же чрезвычайно удачны фигуры Вольтера, Руссо и других. Пьеса написана с свойственным французам изящным мастерством, в блестящем стихотворном диалоге, дающем возможность на пикантном случае из жизни Дидро развернуть перед нами всю глубину его души, все трудности его призвания и зародить в душе читателя, а еще более зрителя утренние чувства, ибо именно чувство надежды, надежды на весну, которая придет, может быть, после смерти первых ласточек, ее возвестивших, проникает собой эту милую, остроумную пьесу. Хотя революция взята в пьесе только с точки зрения борьбы с невежеством и предрассудками религии, хотя в ней наша северная Семирамида[[159]](#endnote-147) является сравнительно в благоприятном положении (исторически точно), все же пьеса безусловно может: быть причислена к революционному репертуару.

## **{****74}** Хороший спектакль[[160]](#endnote-148)

Вчера мне удалось быть на спектакле в Показательном театре. Во второй раз шла драма Шекспира «Мера за меру»[[161]](#endnote-149).

Этой драме колоссально не повезло, несмотря на то что гений Пушкина угадал ее красоту и отразил ее в своей поэме-полупереводе «Анжело». Пьеса была так мало популярна, что в России, если не ошибаюсь, не шла никогда или разве в очень давние годы. Но пьесу не любили ни в Германии, ни даже в Англии. Из Шекспира давали обыкновенно те пьесы, в которых мог щегольнуть тот или другой гастролер.

Между тем «Мера за меру» принадлежит к числу гениальнейших произведений великого драматурга. По идее своей она представляет собою анализ так называемого «правосудия», не менее глубокая, чем «Преступление и наказание» Достоевского или «Воскресение» Толстого.

Она насыщена гуманностью, вместе с тем это яркая мелодрама и веселая, порою карикатурная комедия.

Показательный театр отлично справился с своей задачей. Почти не меняя декорации, он, в подражание шекспировскому тексту, дает непрерывный поток действия: пафос и слезы, с одной стороны, жгучий хохот и кривляние развратников и шутов — с другой, мудрость и страсть, дворец и тюрьма, монахи и прощелыги — все это проплывает сверкающим хороводом.

Игра во всех ролях выше среднего, а Анжело — Ленин, Изабелла — Белевцева, Люцио — Кторов положительно превосходны. Удачна декоративная планировка Якулова, дающая возможность действию идти без натяжки и без перемены декорации. Удачны отдельные костюмы и фигуры, словно прямо сошедшие с картин великих мастеров (особенно Анжело и Изабелла).

{75} Публики было очень много, и была она вся довольна спектаклем.

Цены на места в Показательном театре, назначенные государством, очень невелики, и комиссия по распределению билетов при Центротеатре[[162]](#endnote-150) делает все возможное, чтобы рабочие организации могли в первую очередь воспользоваться этими спектаклями. Кроме того, Наркомпрос и Наркомвоен заключили договор об использовании театров для армии. Я уверен, что соответственные военные органы воспользуются своим правом многократно наполнить залу Показательного театра красноармейцами.

Драма Шекспира, дающаяся полностью, рассчитана прежде всего на народную публику. Народ не побоится той крупной соли, которую в изобилии сыплет здоровый сын XVII века[[163]](#endnote-151). Он оценит мелодраматические эффекты, более обильные в этой пьесе, чем в других у Шекспира. Он почувствует ту атмосферу великой доброты, которая вряд ли в какой-либо другой пьесе царит с такою полнотою.

Показательному театру пришлось с невероятными гигантскими трудами рождаться на свет, ибо театр этот новый. Я знаю, что вследствие этого родилось немало предубеждений против театра. И я рад высказать уверенность, что всякий, кто придет посмотреть на этот плод художественных усилий его коллектива, сменит предубеждение симпатией к артистической группе — те, кто знает ее усилия в невероятно тяжелых условиях и тот идеальный порыв, который она продолжает хранить.

Я смело могу звать на этот спектакль Показательного театра как на одно из самых глубоких, разнообразных и художественных зрелищ, какие можно видеть сейчас в театрах Москвы.

## **{****76}** Будем смеяться[[164]](#endnote-152)

Я часто слышу смех. Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части. Но я часто слышу смех, я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или перед веселой кинолентой. Я слышал раскатистый хохот и там, на фронте, в нескольких верстах от места, где лилась кровь.

Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех есть признак силы. Смех не только признак силы, на сам — сила. И раз она у нас есть, надобно направить ее в правильное русло.

До сих пор, несмотря на несколько попыток, не удалось создать сатирический журнал. Отдельные карикатуры РОСТА или в форме плакатов были удачны, но своего стиля и достодолжного в меру революции размаха мы и здесь не обрели. Быть может, самым лучшим смехачом нашим является Демьян Бедный, но он немножко одинок в этом отношении и лишь постепенно и в очень малой мере начинает выходить из полумертвых столбцов газеты на живую эстраду.

Все это ничтожно по сравнению с большой задачей направить в достодолжное русло стихию народного смеха.

Смех — признак победы. Один тонкий мыслитель говорит: «Нет ничего торжественнее, священнее и радостней первой улыбки ребенка; она означает собою, что психика его начинает побеждать организм и среду, она означает триумф первого проблеска сознания».

Спенсер, Селли, Бергсон и другие утверждали с полной несомненностью, что смех знаменует собою разряжение внутреннего {77} напряжения в результате чувства своего превосходства, в результате легкого разрешения какой-либо жизненной проблемы.

Пока человек слаб перед врагом, он не смеется над ним, он ненавидит его; если порою саркастическая, полная ненависти улыбка появится на его губах, то это — смех, отравленный желчью, смех, звучащий неуверенно. Но вот пригнетенное растет, и смех раздается громче, тверже. Это — смех негодующий, это ирония, кусательная сатира. В этом смехе слышен свист бича и порою раскаты грядущего грома борьбы. Так начал смеяться, еще не осушив слезы на глазах, Гоголь, и так смеялся, дрожа от негодования, Салтыков.

А дальше?

А дальше смех становится все более презрительным, по мере того как новое чувствует свои силы. Этот презрительный смех сверху вниз, веселый, уже чувствующий свою победу, уже знаменующий отдых, необходим как самое настоящее оружие. Это осиновый кол, который вгоняется в только что убитого мрачного колдуна, готового вернуться из гроба, это вколачивание прочных гвоздей в черный гроб прошлого.

Когда вы победили врага гнусного, но могучего, не думайте, что это окончательно, особенно если дело идет о целом классе, о целой культуре. Тысячами ядовитых нитей опутывает он вас со всех сторон, а некоторые из этих щупальцев запустил в самый мозг ваш, в самое ваше сердце, и, как иные гидры, он может возродиться. Такие нити нужно вырвать, их нужно истребить. Механически этого сделать нельзя, нельзя сделать этого насилием, нельзя сделать этого операцией, пришлось бы искромсать все тело живого существа и все-таки ничего не добиться. Но это можно сделать химически. Есть такое вещество, такая дезинфекция, которая заставляет улетучиться всю эту погань, — это смех, великий санитар. Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв. Смех дерзок, смех кощунственен, смех убивает ядом отравленных стрел.

И в наше время, когда мы повергли гигантского врага только в России, когда мы поистине опутаны еще отравляющими весь воздух наш нитями былой культуры, когда рядом со всех сторон этот же враг еще торжествует и ждет момента, чтобы нанести новый удар, — в такое время мы, не выпуская меча из одной руки, в другую можем взять уже тонкое оружие — смех.

Найдутся ли у нас авторы больших социальных комедий, найдутся ли у нас сатирики, которые смогли бы по-новому перетряхнуть всю рухлядь прошлого? Достаточно ли обновить старый смех от Фонвизина до Чехова?

Не будем сразу замахиваться на большое и не будем вместе с тем удовлетворяться только заграницей, только нашей {78} прошлой литературой — мы живы и должны творить; если не хватит нас сразу на то, чтобы творить грандиозно (вспомните: грандиозное мы творим на другом театре — театре военных действий и международных отношений, грандиозное мы создаем в области народного хозяйства), то начнем с малого.

Если у нас уже есть интересные, удачные попытки на пародии, куплеты, сатирические выпады, колкие диатрибы, то почему бы не прибавить к этому и сатирический театр?

Да здравствуют шуты его величества пролетариата! Если и шуты когда-то, кривляясь, говорили правду царям, то они все же оставались рабами. Шуты пролетариата будут его братьями, его любимыми, веселыми, нарядными, живыми, талантливыми, зоркими, красноречивыми советниками.

Неужели этого не будет? Неужели на ярмарках, на площадях городов, на наших митингах не будет появляться, как любимая фигура, фигура какого-то русского Петрушки, какого-то народного глашатая, который смог бы использовать все неистощимые сокровища русских прибауток, русского и украинского языков с их поистине богатырской силищей в области юмора? Неужели не зазвучит такая ладная, танцевальная, такая разымчивая русская юмористическая песня, и неужели, все это не пронзится терпким смехом всеразрушающей революции?

Студия сатиры, театр сатиры — это нам необходимо. С этого мы можем начать сближение лучших из молодых профессионалов с народом и выборку лучших народных любительских сил в этот цех артистов от народа, который мы должны будем организовать.

Организуйте, товарищи, братство веселых красных скоморохов, цех истинно народных балагуров, и пусть помогут вам и наши партийные публицисты, в статьях которых сверкает порою такой великолепный смех, и наши партийные поэты, писатели и поэты пролетарские, равно как и те из старых, сердце которых уже начало биться в унисон с громовыми ударами сердца революции.

Пусть помогут художники, изобретая особые костюмы, особые какие-нибудь складные, передвижные декорации, помосты, телеги для странствующих скоморохов. Пусть помогут музыканты, создавая в русских ладах, в русской манере новые юмористические, сатирические, плясовые, легко заучиваемые куплеты.

Русская церковь пролагала путь самодержавию и ненавидела гудошников и веселых скоморохов. Они представляли стародавнюю, вольную от аскетизма, республиканскую, языческую Русь, а ведь это она должна теперь вернуться, только в совершенно новой форме, прошедшая через горнило многих, многих культур, владеющая заводами и железными дорогами, но такая же вольная, общинная и языческая.

{79} Французские короли, кардинал Ришелье когда-то вздрагивали, слыша под окнами своих дворцов водевили старых времен, ядовитые сказки простонародных бардов. Итальянская революция рождала маски, вроде туринского Джандуйи[[165]](#endnote-153).

У русского революционного смеха будут хорошие предшественники.

Вступайте смело на этот путь, молодые артисты сцены, слова, кисти. Вас благословляют тени Свифтов и Генрихов Гейне; где-то в траве под забором, забытый, лежит богатырский свисток Добролюбова[[166]](#endnote-154). Отыщите его, и пусть он звенящими трелями рассыплется над головами пробужденного народа в еще таящих злые надежды, едва повергнутых врагов его.

## **{****80}** Театр и революция[[167]](#endnote-155)

### I[[168]](#footnote-15)

С театром в буржуазном обществе дело давно обстоит до крайности неблагополучно. Все то, что Рихард Вагнер писал в эпоху революции 48 года о театре, остается целиком верным и для нашего времени[[169]](#endnote-156).

Самое ужасное именно то, что театр сделался капиталистическим предприятием. Конечно, лучшая часть интеллигенции в России и в Германии сумела через идейных директоров или спаянные общностью идейных исканий коллективы сохранить в нескольких театрах настоящую художественную душу.

Во Франции таких театров не осталось почти вовсе, кажется — и в Англии, которую я знаю менее близко. Прекрасный передовой театр «Du Vieux Colombier», основанный в Париже Копо[[170]](#endnote-157), несмотря на постоянное внимание к нему лучшей части прессы, имея зрительный зал на пятьсот человек, редко умеет довести даже имеющие успех пьесы до тридцати — сорока спектаклей при полной зале, и в то же самое время публика ломится в омерзительные капища лжеискусства, которые бульварные предприниматели соорудили повсюду.

Театр, который должен быть художественным воспитателем человечества, особенно нового поколения, превращается в лавку, а раз это так, то, конечно, в самой глубине своей изменяется и извращается.

Государственные театры, которые, казалось бы, могли не обращать внимания на успехи своей кассы, имеют при таких условиях дело все с той же публикой, своеобразно избалованной {81} предпринимателями, идущими навстречу ее предрассудкам, ее застарелым вкусам или ее стремлению к шуму, к блесткам, ко всем новым кривляниям, которые как-нибудь расшевелили бы уже притуплённые от однообразных зрелищ нервы.

Предпринимательский театр (как и предпринимательское кино и т. п.) развратил публику, которую в то же время развращала вся обстановка капиталистической культуры, и публика, в свою очередь, снова развращала театр.

Таким образом, подходя к театру с чисто социальной точки зрения, мы не можем не констатировать его глубокого заболевания, мы не можем не повторить то, что говорил в свое время Вагнер: «Театр должен быть превращен в государственное учреждение по преимуществу, как школа, как университет»[[171]](#endnote-158). Ему нужно дать более или менее широкую автономию, но не подчинять его успеху, шаткому вкусу толпы, а превратить его в орудие повышения этого вкуса.

По моему мнению, да не только по моему, тут не может быть сомнения, в этом отношении революция многое сделала. И если мы в России бесконечно страдаем от отсутствия материальных предпосылок правильного развития театра, то, когда я сравниваю репертуар Москвы или Петрограда во всех их театрах (а в Москве вместе с районами функционирует сейчас девяносто пять театров) с репертуаром, публикуемым ежедневно в ваших немецких и в особенности во французских и английских газетах, — я испытываю законную гордость.

Мы совершенно изгнали и блудливый фарс и мещанскую, обывательскую, мнимореалистическую канитель, мы изгнали патриотически барабанные пьесы, мы почти совершенно изгнали пьесы мало-мальски дурного вкуса. Репертуар у нас идет русский и иностранный — классический. Новые пьесы пока редки, но это благородные пьесы.

Вместе с тем, взяв театры на иждивение государства, мы, по пути к полному уничтожению платы за места, понизили их до ничтожной, по ценности нашего рубля, цены — максимум в двести пятьдесят рублей, что равняется нескольким прежним копейкам — не больше, и ввели распределение билетов через профессиональные союзы, к которым у нас в России принадлежит каждый.

Все это еще не окончательно урегулировано, все это требует дальнейшей работы, но это огромный шаг по пути к превращению театра в тот художественно-воспитательный культурный центр, каким он должен быть.

Подойдем теперь к театру со стороны *идейной*, то есть со стороны драматургии.

В России среди коммунистов есть такие, которые огульно отбрасывают старый театр как *буржуазный*.

С особенной остротой происходит это отречение от прошлого у тех коммунистов, которые с пламенной революционностью {82} соединяют любовь к так называемому «левому» искусству, обычно окрещиваемому у нас в России общим именем футуризма. Однако есть и коммунисты-ультрареалисты, сторонники чисто агитационного, пропагандистского театра, с одинаковым недоброжелательством относящиеся и к футуристам и к пассеистам.

Пока оставим в стороне вопрос о футуризме, он имеет больше отношения к технике театра, о которой я еще буду говорить.

Нет никакого сомнения, что каждая эпоха должна иметь *свой* театр, и наша великая революционная эпоха, переходная к социализму, не может не создать своего театра, отражающего ее страсти, помыслы, надежды, злоключения, победы. Однако было бы крайне неосторожно навешивать на еще голые ветви деревьев ранней весны искусственные бумажные цветы, а именно таковой была бы политика всяческого покровительства лжехудожественным революционным пьесам.

Французская революция создала огромное количество революционных пьес, но все они были, так сказать, однодневками: они не пережили своего времени. Революции вообще с трудом создают параллельно гигантской военной и административной работе работу творческую, культурную. Этого, однако, нельзя сказать о России в полной мере. Мы безусловно имеем уже сейчас несколько пьес, пользующихся успехом и порожденных нашим временем.

Но я хочу здесь не информировать немецких работников сцены относительно положения театра в России; если это угодно редакции, такую информацию можно дать отдельно.

Я хочу поставить здесь проблемы в том их масштабе, в котором они одинаково кровно интересны для театра всех стран.

Я утверждаю, что наша революционная эпоха должна и сможет, в отличие от буржуазной революции 1789 года, создать адекватные себе художественно-сценические выражения. Но это дело высокоталантливых драматургов. Театр обязан только немедленно отмечать такие пьесы и тотчас же давать им ход. Равным образом мы в России признаем большое значение пропагандистско-агитационного театра — плакатного театра. От него мы не требуем, конечно, той высокой художественности, которую нельзя не требовать от пьес, претендующих на глубокое отражение жизни наших дней и современных волнений наших сердец. От плаката никогда не требуют того, чего требуют от картины. И мы сейчас деятельно работаем над тем потоком агитационных пьес, которые сочиняются и рабочими, и красноармейцами, и молодыми драматургами-специалистами, и актерами и т. п.

В большинстве случаев эти вещи слабы, но недавно созданная нами «мастерская коммунистической драматургии»[[172]](#endnote-159), направившая все свои усилия в эту сторону, уже дает прекрасные результаты.

{83} Но из всего этого отнюдь не следует, что правы те, которые отвертываются от старого репертуара. Во-первых, нового репертуара нет, — те несколько пьес, которые сейчас созданы и которые можно признать за художественно удовлетворительные, те несколько агитационно-пропагандистских летучих пьесок, которыми мы располагаем сейчас, еще далеко не представляют настоящего театрального репертуара.

Можно было бы совершенно загубить театры, сделать их ненавистными для публики, скучными, если бы мы загромоздили их, за неимением высокохудожественных драм и комедий, революционно-благонамеренной макулатурой.

Во-вторых, нельзя себе представить ничего более поверхностного, как характеристика всей драматургии прошлого как буржуазной. И это по двум причинам, одинаково вытекающим из нашего марксистского воззрения. Во-первых, буржуазия не была единственным нашим предшественником, и все-таки немножко смешно словом «буржуазный», под которым ведь надо разуметь прежде всего все крупнобуржуазное, капиталистическое, обозначать индусский театр Калидасы, театр Эсхила или хотя бы Кальдерона.

Всякое великое общество прошлого более или менее полно отразилось в своих театрах. Мировой репертуар есть сокровищница наивысших достижений отдельных классов-руководителей или классов, боровшихся за руководство на уровне различных столетий и среди различных народов.

С точки зрения научно-исторической, интересны, конечно, все яркие выражения той борьбы, под знаменами различнейших идеалов, которой переполнен величественный поток всечеловеческой культуры.

Но классы дают нечто большее, чем свою собственную сущность, нечто большее, чем простое отражение исторического, социального момента — в известный период своей жизни, а именно: в эпоху своего расцвета, когда данный класс является уже руководителем своего общества и еще не расшатан дальнейшим ходом экономического прогресса, подкапывающегося под его устои и выдвигающего ему противника и наследника; во-вторых, в эпохи, когда начинается бурный натиск нового класса и этот класс становится во главе восстающего народа и когда все они идут на штурм дряхлеющего соперника, изжившего себя и замкнувшегося в окостенении своих предрассудков.

Классический и романтический театры, тот романтический, который носит на себе печать бури и натиска («Sturm und Drang»), выражают собой именно эти два момента.

Кристально прекрасный, пластический, внутренне спокойный в самом своем пафосе трагизм Софокла или клокочущий протест, подкупающий дерзновенной своею юностью, молодого {84} революционного Шиллера — вот образчики того и другого театра. И таких явлений в историческом репертуаре очень много.

В театре торжествующего полудня устойчивой культуры, как и в театре бурного утра, кануна победы революции, — взволнованный, вознесенный на необычайную высоту автор всегда обгоняет свое время и, окидывая с высоты орлиного полета людей и земли, творит образы, выражает чувства, произносит положения, которые не умирают в веках и тысячелетиях и находят, быть может, своеобразное, но всегда громкое эхо во все соответственные эпохи.

Пролетариат, новая трудовая публика, не может не откликаться сочувственно на эллинский классицизм (о чем говорил и Маркс)[[173]](#endnote-160), так как он является предвкушением того гармоничного строя, звезда которого и есть путеводная звезда, утешительница в страданиях и борьбе пролетариата, и на громовые раскаты протестующего титанического театра, выражается ли он в гневных тирадах или в остром смехе, театр ли это Шиллера или Бомарше.

Как раз наиболее сомнительными являются продукты творчества последних десятилетий.

Капиталистическая буржуазия, к счастью, не пережила своего апогея, не имела блистательного полудня, не имела и века Перикла, и века Августа, и века Елизаветы, и века Людовика XIV, она — прозаическая, торгашеская — сама по себе не в состоянии была произвести никакого искусства.

Искусство для нее, богатое отдельными прекрасными произведениями, создавала интеллигенция, часто вышедшая из простонародья, но интеллигенция эта должна была продавать свой товар, в который превращено было все на свете, тому, кто купить его может. Конечно, не все этому поддавались. Сначала бурный протест мелкой буржуазии, потом окрепший хоровой голос пролетариата создали другой полюс. Сознательно или бессознательно художники, желавшие сохранить свою самостоятельность, обращались кто к анархизму с его провозглашением полной свободы личности, кто к социализму с его строгим осуждением ненавистного торжества раззолоченного, разбухшего до размеров банкира, мещанина.

Вот почему в произведениях последних годов появляются то протестующие против современности романтики, большею частью, однако, склоняющиеся к бесплодному, чисто индивидуалистическому протесту, или к грезе, порой мироотрицающей (признак внутренней слабости), то натуралисты, вскрывающие язвы капиталистического мира.

Пролетариату незачем сторониться от Гауптмана первой или второй поры его жизни, от Золя или Мирбо, от Ибсена или Бернарда Шоу и т. п. драматургов. Но все же это не его {85} драматурги, в них или слишком много мягкой мечты, либо проскальзывает макаберный[[174]](#footnote-16) пессимизм и размягченная фантастичность (например, первый цикл пьес Метерлинка), либо звучат анархо-индивидуалистические нотки, или, рядом с прекрасной карикатурой на действительность, мелкие поправочки, мелкий идеал, носящий на себе печать маленького кабинета специалиста литературных дел, в сущности говоря, все же таки мещанина, хотя и высококультурного.

Пролетариат выйдет сам, выделяя из себя свою интеллигенцию, и выведет лучших людей старой интеллигенции на широкую дорогу, на высокие горы, где возможно будет творчество несравненно большего масштаба.

Но пока это будет, он не станет отказываться от того, что у него есть.

Итак, всячески содействуя творчеству новых драматургов, надо умело перебрать старый репертуар: мы найдем в нем множество ценностей, которые как нельзя больше, как нельзя благотворнее оплодотворят ту новую широкую народную почву, работать над которой призван теперь освобожденный нами из когтей капитала театр.

Несколько слов о *технике*.

В России, как, вероятно, и в Германии (в театрально-консервативной Франции это менее заметно), внутри самого театра, каким его застала революция, шла своя собственная маленькая революция.

Она шла по двум линиям. Революция вчерашнего дня — это была борьба ультрареализма с реализмом и отчасти театральной романтикой. Революция сегодняшнего дня — это борьба театрального футуризма против всех условностей старой сцены.

Немножко в этих внутренних раздорах театра надо здесь разобраться.

У нас в России наилучшим представителем того театрального реализма и отчасти романтики, которые составили сущность лучшего театра 40‑х, 50‑х и 60‑х годов, является московский Малый театр. И некоторые другие театры в столицах и провинции стараются идти по этой же дорожке. Здесь есть много прекрасных традиций, здесь великие пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского находят тончайшее отражение, чисто театральное, однако переполненное тою сценичностью, которая выработалась долгим опытом, которая дошла в указанные мною годы до своего законченного мастерства, так что и сейчас мы называем Малый театр домом Щепкина (великого актера, современника Гоголя).

Романтика этого театра, поскольку он берется за пьесы Шиллера, Гюго, Лопе де Вега, Шекспира, также полна некоторой сценической приподнятостью. Стремление к красоте жеста, {86} к красоте дикции, к четкости задуманных типов, без потери их основных черт в деталях и т. п., характеризует эту школу.

Московский Художественный театр, во главе с гениальным Станиславским и высококультурным, полным тонкого вкуса Немировичем-Данченко, вывел из актерской и любительской массы изумительную труппу под знаком ультрареализма и отчасти декадентства или полудекадентства.

Его реализм шел в направлении импрессионизма таких наших писателей, как Чехов, бывший литературной душой этого театра. Актеры старались до невероятной точности передразнивать жизнь. Тут смешно было говорить о красоте жеста или дикции, можно было говорить о необычайной, жуткой правдивости, ибо отражение в волшебном зеркале повседневной действительности мелкого чиновника, истеричной барышни, опустившегося на дно забулдыги и т. д. и т. п. передано было Художественным театром, поскольку он выступал реалистом, сильно, как каким-то необычайно тонким художественным фотографическим аппаратом, действующим моментально.

Благодаря талантливости этого театра он не *тонул* в деталях, но тем не менее мельчил внимание зрителя. И вместо того, что должен делать театр, вместо широкого подъема над уровнем будней, так же как Чехов, погружал зрителя в эти будни; конечно, он делал это то с тайно сатирической задней мыслью, то ласково, утешая обывателя в горестях тех сумеречных дней, в которые родился этот театр.

Художественный театр нашел многих подражателей; подражатели были хуже своего образца, и русский актер начал скатываться в эту натурализацию, в это моментальное фотографирование, в эту будничность, думая, что вместе с тем он освежает театр и доводит до конца художественно-реалистическую систему.

Поскольку же Художественный театр ставил пьесы Метерлинка, Гамсуна, Андреева и таким образом соприкасался с романтикой, он как будто особенно тщательно выбирал (особенно на первых порах) романтику упадочническую, романтику, для которой он изобретал и соответственную технику: с музыкальными паузами, с гибкостью поз и жестов, со всем тем, что сказалось в те самые годы в размягченном и теперь для всех уже устарелом стиле модерн.

И когда Художественный театр в следующую эпоху своей жизни стал с этими своими приемами перерабатывать и Грибоедова, и Гоголя, и Островского, когда он стал подходить и к Шекспиру и к Байрону, то выяснилось, что каждый раз мы имеем очень интересные результаты, но далеко не бесспорные.

Правда, значительная часть несколько пресыщенной интеллигенции, давно пережившей и, как она думает, переросшей старые традиции, и сейчас находит, что путь Художественного театра бесконечно выше старого пути.

{87} Я и не думаю отрицать многочисленных его достижений, я очень люблю этот театр и всеми мерами поддерживаю его и ту молодую поросль студий, которая растет около него и которая, вероятно, от этих достижений пойдет к другим, новым, — но я утверждаю, что для пролетарской публики все это кажется переутонченностью и что, быть может, пролетарская публика в этом права.

Я утверждаю, что здоровое общество, проделав все эти круги, быть может, приобретя новый опыт, должно вернуться куда-то очень близко к тому классическому театру, который выработался в лучшую эпоху.

Я утверждаю, что пролетарский театр должен начинать скорей всего с техники Малого театра, как музыку он начнет скорей с подражания Бетховену, живопись — с подражания великим мастерам Возрождения, скульптуру — от эллинской традиции и т. п.

В России существует также и футуристический театр. Лучшим его образцом является Камерный театр. Европе стоило бы посмотреть на него. Во многих отношениях он блестяще достиг своей цели: чистого зрелища, чистой сценической динамики как таковой. Долой символизм, говорит этот театр, долой надежды на то, чтобы обмануть зрителя, чтобы создать иллюзию какой-то правды. Правда сцены есть сама сцена. Зритель не должен видеть в актрисе — Сакунталу[[175]](#endnote-161), в актере — Ромео, он должен прямо наслаждаться такой-то актрисой, таким-то актером, как художниками, виртуозно владеющими своим голосом и своим телом.

Молодой театр в этом отношении добился результатов, которые заставляют порою старшие театры уже сейчас воспринимать кое-что из его достижений в свой облик.

Я, безусловно, убежден, что и эти искания, как многие другие, — а у нас таких молодых исканий немало, — оплодотворят театр. Если бы государство перестало их защищать, отказало им в поддержке, это было бы преступной узостью; но вместе с тем я прекрасно знаю, что огромное большинство той трудовой публики, забота о которой является нашей первой заботой, в таком театре нуждается сравнительно мало. Она его за свой не признает, ибо она жадно хочет от театра реального, эмоционального, идейного содержания.

Все эти искания свидетельствуют об известной культурной перезрелости, все они в этом отношении немножко упадочнические, хотя упадочничество их может не остаться бесплодным и для театрального возрождения. Но больше всего театральное возрождение обопрется на классическую традицию. Это для меня факт непреложный, и я очень рад, что не предчувствовавший, конечно, всех деталей нашей культуры Карл Маркс тем не менее твердо указывал всегда на классицизм эллинов, на театр Шекспира, на реализм Бальзака, как на те основные {88} камни, которые положены будут в основу новой, пролетарской художественной постройки. Они остаются таковыми.

Маркс ошибался в темпе истории и пророчил смерть капитала гораздо раньше, чем она на самом деле наступила или наступает, но духовная смерть постигла капитал уже тогда. И среди культурных произведений долгого заката, скучного вечера капитала, вспыхивали, конечно, отдельные зарницы таланта, старались выгрести против мутного течения разложения отдельные герои мысли и чувства. Но фраза, которую сказал Энгельс: «… пролетариат есть *единственный* наследник великих классических философов и поэтов»[[176]](#endnote-162), — остается верной.

Нам придется завязать главный узел нашей культуры непосредственно там, где обрывается короткое и светлое утро буржуазии революционной. Там стоят великаны Гегели, великаны Гете и ждут своих настоящих продолжателей. Хранители этих классических традиций превратились в эпигонов и часто кажутся какими-то старыми филинами рядом с более новыми ультрареалистами и совсем новенькими футуристами. Но новая пролетарская волна вольет кровь как раз в их жилы и даст им возможность еще могучим образом послужить тому действительно новому театру, тому подлинному футуризму, который создаст не без мук в более или менее продолжительные сроки сама социальная революция[[177]](#footnote-17).

### II

Если разного рода эстеты упорно утверждают, что театр *не должен* быть орудием пропаганды в классовой борьбе и революционном строительстве, то, уж во всяком случае, никто не станет утверждать, что он *не может* быть таким орудием.

Оставим в стороне это «*не должен*». Совершенно понятно, что люди, принадлежащие к классу, враждебному ныне овладевшему {89} властью пролетариату, стараются лишить его лишнего оружия, а классы промежуточные вообще стремятся оградить театр от вмешательства острой политики, склонны придавать ему так называемый внеклассовый и аналитический «общечеловеческий» характер.

Само собой разумеется, что мы нисколько не открещиваемся от «общечеловеческого» театра. У разных народов в разные века было много великих поэтов, создававших прекрасные драмы и комедии, в которых проповедовались добрые благородные чувства и осмеивались пороки в такой форме, что они еще на многие, многие годы будут продолжать волновать и поучать всякого вообще честного и благомыслящего человека.

Однако из этого вовсе не следует, что мы могли бы помириться на этом театре, как на самом подходящем для нашей революционной эпохи. Нет. Наиболее великие из этих пьес были порождением своей эпохи, отражали ее полностью и весьма остро, они знаменовали собою муки духовной борьбы, которая, однако, никогда не достигала такого кипения, какого достигла сейчас.

Наша эпоха должна и может отразить себя в театре. Немыслимо, чтобы зеркало жизни, каким, по мнению многих, является театр, зеркало, отражающее ее волшебным образом, так что она в этом зеркале становится понятной, ясной, прошло бы мимо эпохи самых высоких, самых страстных столкновений отдельных человеческих групп между собою и чтобы трагедия и комедия на сцене не отразили величайшую трагедию и глубочайшую комедию, какие переплетаются теперь в реальной жизни.

Но в революционные эпохи, пока гремят пушки на фронтах, творчество бывает несколько придавлено, оно расцветает пышным цветом лишь после того, как разрешены самые примитивнейшие задачи жизни: самозащита, победа над голодом, холодом и т. п.

Этим, конечно, объясняется то обстоятельство, что мы имеем сравнительно мало новых агитационных пьес, таких, которые отражали бы нашу жизнь или хотя бы то в жизни прошлое, или даже частью фантазию, но отражали бы ее сквозь душу пролетария, красноармейца, революционного гражданина.

Этому пролетарию, красноармейцу, революционному гражданину, в общем, не до того, чтобы заниматься сочинением пьес, тем более что для дела этого нужно известное умение, хорошее знакомство с театром.

Я не могу сказать, чтобы количество попыток создать агитационные пьесы было мало: их сыплется много, как из рога изобилия, немногие из них даже напечатаны, но их можно резко разделить на три типа.

Большая часть из них совершенно нехудожественна, и уж тут мы должны согласиться полностью с защитниками художественного {90} театра. Всякому понятно, что оркестр музыки может играть революционные гимны и марши, но если, скажем, этот оркестр состоит из трех-четырех неумелых людей со скверными инструментами, которые играют кто в лес, кто по дрова, то тогда этот революционный гимн, революционный марш произведет смешное, жалкое и отталкивающее впечатление.

Так же точно и драматург, когда он берет высокие чувства и высокие идеи своей эпохи и излагает их суконным языком, вкладывая его в уста деревянных фигур, лишенных характера и носящих только на лбу этикетки с названием: «белогвардеец», «красноармеец», «эсер», «капиталист» и т. п., то, само собой разумеется, кроме величайшей скуки, а в людях колеблющихся, которых нам нужно привлечь на свою сторону, даже, может быть, и отвращения, такая пьеса ничего не вызовет, актерам же играть ее — мука мученическая, и, само собой разумеется, они шарахаются в сторону от требования ставить такие пьесы.

Порою, на очень примитивный вкус, даже самая плохая пьеса производит впечатление. Публика еще не знает настоящего театра, скажем, например, публика из серых, только что из деревни пришедших красноармейцев, ее привлекают сами по себе зажигательные слова о правде, о низвержении цепей рабства и эксплуатации, но такое же, если не большее, впечатление произведут они на него не на сцене, а просто сказанные хорошим оратором.

Приходится выделить некоторые пьесы, написанные с более живым чувством и, несомненно, имеющие порою немалый агитационный успех.

Они похожи на плакаты, которые, по-своему, очень полезны. На плакате фигуры пишут отчетливо, немножко грубовато, так сказать, без фона. Плакат не претендует быть картиной, он не хочет воспроизвести действительность со всем ее трепетом красок, сверканием света, он не передает мечту художника, долго выношенную и во всей полноте выявившуюся на полотне. Плакат летуч, колок и тенденциозен. Он не боится ни карикатуры, ни чрезмерно трагического эффекта.

Сцена тоже имеет свой плакатный стиль: мелодрама, фарс. Следовало бы только, чтобы пьесы этого типа разыгрывались возможно бойчее и горячее, и можно тогда быть уверенным, что при аудитории симпатизирующей или по крайней мере по социальному положению своему подготовленной к той точке зрения, которую автор хочет провести в своей плакатной драме или комедии, — успех будет иметь место.

Однако революционная пьеса, социальная пьеса вовсе не должна непременно носить такой характер. Тенденциозностью называется обыкновенно в искусстве проведение идеи, так сказать, насильственно. Произведение тенденциозное навязывает {91} свою тенденцию, идея не вытекает сама собой из глубоко правдивого, внутренне гармоничного, в себе самом потрясающего зрелища, а как бы пришивается белыми нитками к нему, искажая часто самый ход событий и последствия развития характера.

Чем менее замечаем мы такое нахлобучивание колпака тенденции на голову пьесы, чем более вложенная автором идея слита с самым действием и, так сказать, подсказывается им не только нашей голове, но и вкрадывается в самое наше сердце, взволнованное зрелищем, — тем более имеем мы перед собою не тенденциозную, а просто глубоко идейную пьесу.

Но какие же идеи способны более ярко озарить идеи искусства, чем идеи революционные? Поэтому революционной сцене должны быть доступны, конечно, и пьесы-картины, если мы вернемся к прежнему сравнению, пьесы подлинно художественные, не уступающие никакому «общечеловеческому» театру, никаким классам, какому угодно народу и какому угодно времени.

И у этих классов разных времен и народов мы найдем немало революционных пьес, отражавших с глубокой симпатией современную им борьбу или изображавших прошлое, близкое к этой животрепещущей современности.

Но, конечно, коммунистического размаха революция еще никогда не приобретала, и очень часто эти революционные пьесы по своим заданиям, по своим идеалам кажутся нам скучноватыми, больше отзывающими эсерством и меньшевизмом, чем нашими нынешними лозунгами.

Повторяю, мы ждем и дождемся (может быть, уже дождались) появления таких агитационных пьес, которые представляют собой широкие общественные картины, отражающие нынешнее время в глубочайших борениях, заставляющие перед нами воочию выступать великое биение всех пульсов борьбы за пролетарскую правду.

Мы имеем, кроме того, значительное количество тенденциозных, плакатных пьес, но тем не менее бьющих в свою цель, волнующих и призывающих пьес. Мы имеем большое количество пьес прошлого, которые в меньшей мере, но тем не менее, несомненно, воспитывают чувство собственного достоинства в человеке, ненависть ко всякой тирании, эксплуатации, которые презирают лицемерие, малодушие, которые зачастую очень глубоко вскрывают пороки буржуазии, чиновников и их министров и т. д., которые жгуче изображают если не самую борьбу, то, по крайней мере, страдание пролетариата и т. д. и т. д.

В репертуаре прошлого можно найти немало пьес, которые с честью могут занять место на пролетарской сцене.

Имея эти ресурсы в области репертуара, пролетарский театр должен, с одной стороны, постепенно пересоздать актера, {92} до сих пор еще в большинстве относящегося к таким задачам не враждебно, нет — таких осталось немного, — но равнодушно, как к официальному, навязанному ему начальством искусству, пересоздать его в человека, играющего ту или другую роль с тем же пламенным убеждением агитатора, с каким говорит большинство наших ораторов, и рядом с этим, и еще важнее, из своей собственной среды, пролетарской, выдвинуть студийцев, а потом и артистов, для которых такое вдохновенное участие в революционной работе через посредство театра было бы само собой разумеющимся[[178]](#footnote-18).

### III

Я только что прочитал статью тов. П. С. Когана в журнале «Печать и революция», где он высказывается с большой похвалой о бурных спорах вокруг театра, имевших место в течение всех этих революционных годов[[179]](#endnote-163). Я согласен с ним, что эти споры имели немалую ценность, и, наоборот, отнюдь не согласен с теми, которые высказываются о них как о шумихе, как о болтовне, свидетельствующих больше о бессилии в творчестве, чем о настоящем искании.

Нет, конечно, напряженное искание имело место, и все эти споры, наверное, так или иначе войдут в историю русского театра. Но, конечно, настоящих практических результатов они до сих пор еще не дали, из чего, однако, не следует, что они бесплодны.

Плоды в области чистой культуры вообще вещь поздняя. Ранняя революционная весна зрелых плодов показать не может.

Чего ожидали прежде всего сторонники «театрального Октября»[[180]](#endnote-164)? Разумеется, они прежде всего должны были ожидать проявления массового творчества, сказавшегося в политической и социальной революции, также и в области искусства, и в частности театра.

Ожидать этого — значило ожидать чуда. Не только было совершенно ясно, что пролетарские, а тем более крестьянские массы и по своему культурному уровню, и по огромному количеству задач экономического и политического характера, выпавших на их долю, и по подавляющему количеству бедствий, которыми революция сопровождалась не только для побежденных ими классов, но и для них самих, — были поставлены совершенно вне всякой возможности проявлять сколько-нибудь заметное самостоятельное творчество.

И тем не менее попытки этого творчества имелись. Первые годы революции с ясностью доказали огромный инстинктивный: порыв масс в сторону искусства, и в особенности в сторону {93} театра. Тысячами, если не десятками тысяч зацвели во всей России рабочие и крестьянские театральные кружки. Тысячами приливала молодежь во всевозможные студии и школы, которых развернулось невероятное количество. Количественный расцвет народно-театральных устремлений довольно показателен. Но он отнюдь не сопровождался качественным успехом.

Народные массы как таковые, повторяю, не имели в себе никаких оформившихся творческих начал. Для оформления таких творческих начал нужно время и относительное спокойствие. Они скорее переживали период жадного впитывания театральной атмосферы, элементов театральности. Откуда же они могли получить их? Во-первых, из существующего театра и, во-вторых, от искателей нового театра из интеллигентской среды.

Что же дал массам существующий профессиональный театр?

Все знают, что я являлся и являюсь защитником профессионального театра в его лучших выражениях. Я считаю, что хорошо поставленные драматические и оперные спектакли в лучших театрах, созданных старой Россией, являются огромной важности элементом в деле создания нового театра, в деле подъема театральной культуры (и вообще культуры) среди трудящихся масс.

Однако же нет никакого сомнения, что эти театры, главным образом столичные, да еще в двух-трех особенно больших культурных городах России, работают только в качестве несколько потускневших маяков, светящих на недалекое от себя расстояние. В остальных профессиональный театр двинулся в массы, «пошел в народ» в качестве халтурщика.

Халтура — явление двойное. С одной стороны, это стремление актера, обедневшего за время революции, получить столь желанное продовольствие — отсюда запродажа своего искусства в розницу и в самом непрезентабельном, уже выпадающем за пределы подлинного искусства виде, а с другой стороны, это колоссальная жажда народных масс: красноармейцев, рабочих, даже крестьян — видеть спектакль, подняться в область какой-то радости, за что они готовы были уделять крупу, сахар и т. п. жизненные блага из своих весьма и весьма скудных запасов. Не вина народа, что вместо рыбы ему давали змею и вместо хлеба — камень. Он-то, во всяком случае, алкал и жаждал.

Однако не лучше обстоит дело и со сторонниками «Октября» и их «хождением в народ», для того чтобы сделаться варягами этой великой и обильной, по крайней мере энтузиазмом и возможностями, но не упорядоченной и хаотической страны.

Прежде всего надо было установить, к какому же, собственно, театру мы идем? Чего мы от театра хотим? Какой театр народ удовлетворяет?

И я не уставал повторять, так сказать, до хрипоты, что народ удовлетворился бы только таким театром, который представлял бы ему большую идею и большое чувство, в которых {94} 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.

Какое содержание? Конечно, проповедь, проповедь самых высоких идеалов, проповедь самого святого гнева. И, конечно, на таком содержании можно развить великий театр.

Какая форма? *Прежде всего* простота и убедительность. Я перейду еще к тому, почему такой театр создать в высшей степени трудно, почему осознание правильного рецепта в этом отношении отнюдь не является еще равным хотя бы первому акту создания такого театра. Сейчас же я хочу только, сказать, что ничего подобного никак нельзя было втолковать так называемым сторонникам «театрального Октября», Они были сплошь заражены футуризмом. Принадлежа к левым группам мелкой буржуазии, они безнадежно спутывали свою, художественную революцию с пролетарской. Они вновь и вновь вплоть до вчерашнего дня («Товарищ Хлестаков»)[[181]](#endnote-165) стремились навязать народным массам неясные, сбивчивые, путающие, пугающие формы искусства, отказавшись от всякого содержания, провозглашая своим лозунгом чистый формализм, притом вследствие этого в изысканной структуре формы. Нельзя представить себе чего-нибудь, менее подходящего для пролетариата, для крестьянина.

Я вовсе не хочу этим сказать ни того, что футуризм есть пустое измышление, кривляние и т. д. Он играет свою роль в развитии, по моему мнению, оскудевшего содержанием, но тем не менее общеевропейского искусства. Для людей, которые следили за всем развитием этого искусства, внутренне понятны футуристические сальто-мортале: у таких людей есть ключи к ним. Но просто жалко, досадно видеть смущенные физиономии рабочих, слушать после каждого спектакля тов. Мейерхольда или тов. Ильина почти негодующие протесты со стороны самых интеллигентных представителей пролетариата, которые тут же подходят к вам и с недоумением спрашивают, что же это все значит.

И несмотря на все предостережения, несмотря на то, что я беспрестанно повторял вот эти самые идеи, о которых пишу сейчас, все вновь и вновь впадали в тот же самый грех. Я было заинтересовался Масткомдрамой. Там было несколько реалистов, быть может, несколько слишком застаревших в своих приемах, но которых агитационные задачи нового театра, при искренности отношения к коммунистическим идеалам, могли вывести из этой неприятной рутины. Я надеялся, что нечто {95} подобное и выйдет в конце концов из Масткомдрамы, и охотно приветствовал первые, еще слабые, но подававшие кое-какие надежды попытки.

И я читал отзывы провинциалов и слышал отзывы живых рабочих из числа моих друзей и незнакомых мне пролетариев, которые приветствовали даже такие, повторяю, по существу еще слабые попытки где-то, однако, правильными путями шедших товарищей, как, скажем, тов. Криницкого с «Огненным змеем»[[182]](#endnote-166).

И что же? Масткомдрама получает большой театр. Она открывает его по существу недурным фарсом тов. Смолина. Конечно, надо было его открыть чем-то другим, но все-таки пьеска сама по себе веселая и неглупая. Но вот ее преподносят в ультрафутуристическом одеянии тов. Экстер — и все погибло, С какой стати Масткомдрама связалась с тем футуризмом, который погубил гораздо более сильного человека — В. Э. Мейерхольда, — этого я никак не могу понять. Почему первый спектакль Масткомдрамы должен быть в противоречии всему тому, что она раньше делала?

Но, может быть, этот печальный опыт Первого театра РСФСР, вся победа которого была, в сущности говоря, настоящим поражением, научит наконец людей не идти по этому ложному пути.

Теперь о пути правильном.

Pro domo sua[[183]](#footnote-19).

Я написал несколько драм. И все-таки «мой театр» является довольно заметным на общем фоне. Я никак не могу пожаловаться на неуспех. «Королевский брадобрей» — одна из довольно часто даваемых пьес в наших агитационных театрах, рабочих, районных и т. д. «Фауст и город», поставленная сначала в Костроме, а затем в петроградском Александринском театре, имела и там и здесь исключительный успех[[184]](#endnote-167). «Канцлер и слесарь»[[185]](#endnote-168) был поставлен сначала в театре Балтфлота, а затем в театре Корша и опять-таки с успехом совершенно явным[[186]](#footnote-20). «Оливер Кромвель» в Малом театре[[187]](#endnote-169), судя по отношению публики к нему, является также безусловно удачной постановкой, что бы ни говорили отдельные критики. Менее удачной была постановка «Народа» в Москве, но зато саратовская постановка «Народа», как говорят решительно все без исключения видевшие ее, увенчалась полным успехом[[188]](#endnote-170). Таким образом, казалось бы, мне не на что жаловаться, а между тем я считаю себя вынужденным сказать здесь, что я совершенно не удовлетворен своей драматургией вот в том отношении создания нового театра, о котором я сейчас здесь говорил. Это не пьесы для пролетариата — в них слишком много литературы, в них {96} слишком много «от лукавого», и в огромном большинстве случаев пролетарии это прекрасно чувствуют. Всего интереснее здесь то, что я, в полной мере сознавая, что для пролетариата, для народа надо писать проще, монументальнее, жизненнее, решительно не могу этого сделать. Конечно, мне нетрудно купить эту мнимую простоту, эту мнимую монументальность и жизненность путем опрощения дела. Поверьте, это ничего не стоит. Но это совсем не то, о чем я здесь говорю. Я ведь не хочу, чтобы художники творили «для народа», чтобы они приседали и сюсюкали, чтобы они воображали, что нужно какое-то полуискусство для «некультурных масс». Ничего подобного. И именно потому, что я свою драматургию считаю подлинным искусством, я никак не могу ее фальсифицировать. Рабочие говорят мне: «В вашем “Оливере Кромвеле” слишком часто говорят о боге. Нам не нравится, что у вас Кромвель религиозен». «Нам не нравится, что с Кромвелем как-то сложно», — говорит мне другой. — «Не то он наш, не то он не наш». Напоминают эти отзывы и речи пролетариев по поводу «Канцлера и слесаря». Смущает их то, что как будто нет в этой пьесе той беспощадной ненависти к старому миру, которая кажется им естественной. Рядом с людьми отвратительными есть люди высокого настроения. Рядом с чертами мерзкими — черты благородные.

Но разве можно данные пьесы изменить в указанных направлениях? Разве это не значило бы загубить их как художественные произведения? Конечно, значило бы.

Не значит ли это, что вообще нельзя написать драмы, которая бы полностью удовлетворяла стихийные, огромные, глубокие, резко очерченные требования революционных масс? Не только такое произведение искусства создать можно, не только при простоте контуров, при пламенности противоречий, при мелодраматичности действия может быть создано такое произведение, но, мало того, оно непременно должно быть великим произведением, если оно вполне удовлетворило бы этим народным запросам.

Но в том-то и дело, что такой драматургии у нас пока еще нет. Я великолепно чувствую, что если бы взялся за подобную пьесу, то не справился бы с нею, а вдаваться в фальшь и подделку я, конечно, не стану. Поэтому мои пьесы — худы они или хороши — являются революционными пьесами, написанными интеллигентом и в значительной мере для интеллигенции. Не подумайте, пожалуйста, что этим самым я говорю, что пролетариату они абсолютно непонятны. Ничуть не бывало. Я убежден, что они в *известной мере* требованиям пролетариата могут удовлетворить, но только до известной степени.

В чем же дело?

Дело все в том же: из самого пролетариата должны выделяться новые драматурги или из той интеллигенции, которая не несет {97} на себе весьма ценного, но и несколько отяжелевшего груза старой культуры, которая более целостно является отпрыском революционной эпохи. Такие еще не явились, такие еще только явятся непременно попозже и в более органическую эпоху.

И по сравнению с этим вопросом о новой удовлетворительной драматургии все остальные вопросы — пустяки, не в обиду будь сказано тов. Таирову, который думает, что в театре драматургия играет второстепенную роль[[189]](#endnote-171). У нас есть техника, которая нам нужна для воплощения произведений искусства, о которых я говорю. Неправда, что некому их играть. Я категорически утверждаю, что и Малый театр, и Художественный театр, и петроградские государственные театры, и театр Корша, и даже более слабые силами революционные и полуреволюционные театры, и Теревсат[[190]](#endnote-172), и молодой театр Пролеткульта[[191]](#endnote-173) могли бы великолепнейшим образом дать эти пьесы в нескольких различных редакциях, но вполне убедительно и четко.

Два крупнейших произведения в этом отношении чрезвычайно близки по самому происхождению своему к тем истокам, откуда надо ждать новой драматургии, это «Город в кольце» тов. Минина[[192]](#endnote-174) и «Лена» тов. Плетнева[[193]](#endnote-175). Я вовсе не хочу сказать, что «Лена» тов. Плетнева меня удовлетворяет. Ничуть не бывало. В ней много и реалистического «бытовизма», то есть худшей формы реализма, в ней как-то не достигнут настоящий реалистический пафос, которым пролетарская пьеса должна быть насыщена. Но все же, как начало, как подход, это есть агитационная пьеса, устремленная к художественности. Я и до сих пор думаю, что при известной работе над «Леной» из нее может выйти хорошая пьеса, — не часть, не элемент той драматургии, которая нам нужна, но часть и элемент подготовительной к ней эпохи, быть может короткой. Но, увы, в Пролеткульт усилиями тов. Смышляева обильными волнами втекает тот же футуризм.

Я очень резко ответил товарищам свердловцам, которые подошли ко мне с традиционным для меня вопросом: «Что же это значит?» — после представления «Мексиканца»[[194]](#endnote-176). Действительно, в «Мексиканце» футуризм уместен, потому что он взят только для того, чтобы создать известную карикатуру на буржуазию. Но даже и здесь этот футуризм сбивает с толку пролетарские элементы, быть может не столько сам по себе, сколько потому, что пролетариат уже отведал этого футуризма и возненавидел его, в буквальном смысле слова возненавидел, возненавидел его за то, что он своими калечащими содержание формами становится между его здравым смыслом и горячим сердцем и между образной пропагандой со сцены. Пролетариат чувствует, что ему нужна речь ясная, и когда вместо нее ему дарят нечто вроде колоратурного пения, в отношении декораций, мизансцены и т. д., то он обижается, и обижается справедливо. И когда режиссеры, ставившие «Лену», и тут предались {98} своим интеллигентским измышлениям в самом сердце Пролеткульта, претендующего быть носителем самостоятельной пролетарской культуры, искалечили «Лену» разными выдумками а‑ла Таиров, то, конечно, это произвело удручающее впечатление. Кажется, «Лену» думают переставить. Если переставят, то пусть переставят, ради бога, в монументально-реалистических чертах.

«Город в кольце» построен в этом отношении без претензий. Правильно. Но ему не хватает художественности. При всем моем глубочайшем уважении к милому и талантливому тов. Минину, я должен сказать, что его пьеса есть только хроника или серия не особенно притязательных картин из осады Царицына. Каждому из нас, революционеров, это интересно видеть, и, конечно, та часть массы, которая примыкает более специфически к партии, тоже смотрит эту вещь с интересом, почти узнает знакомых людей, видит знакомые положения, но весь этот материал совершенно не поднят до степени драмы. Нет никаких почти характеристик, нет никаких коллизий, есть только почти кинематографическое изображение событий, как они текли. И опять-таки я не хочу сказать, что это плохо. Нет, я приветствую эту драму тов. Минина и ее постановку. Но, несомненно, требуется больше подлинного драматического таланта, больше психологии, больше выдумки, больше конструкции. Тогда и эта пьеса могла бы войти если не в цикл новой драматургии, то в предшествующий ей.

Я хочу сказать еще несколько слов о театральном «движении» в другом направлении, и при этом, конечно, не приходится говорить о Художественном театре, который пребывал в достаточной мере неподвижным в течение последних лет. Не приходится пока говорить и о Малом театре. Театр Корша двигался и отыскивал себе живой, интересный репертуар. И в отношении формы он проделал некоторые эксперименты. Не знаю, однако, продолжит он и дальше эти ломания или, вынужденный приноравливаться к платящей публике, остановит их перед стихией рынка, которой мы волей-неволей должны были целиком отдать этот театр[[195]](#endnote-177).

Но вот театр Таирова. Это, несомненно, театр движущейся, с формальной точки зрения революционный, то есть стремящийся революционизировать театральную форму, хочу я сказать. Театр безобразно заражен футуризмом, страшно мешающим тому, что на самом деле присуще Таирову. Это хорошо, что Таиров ищет пантомимы, арлекинады, мистерии. Это хорошо, что он сознает, что будничная драма отжила, что теперь необходимы либо взлеты в область самого высокого героизма, либо самый безудержный смех. Тут надо правильно учитывать момент. Я приветствую последнюю книжку Таирова, ибо в ней вся история его театра изложена им как своеобразное, постепенное продвижение в сторону театра законченного и округленного театрального мастерства, в котором найдена была бы {99} вполне адекватная и гибкая форма для любого эмоционального содержания[[196]](#endnote-178). Тут в смысле теории тов. Таиров делает пока одну лишь ошибку. Он все еще предполагает, что театр есть абсолютно самостоятельная форма искусства и что является второстепенным и даже совсем не важным, что, собственно, говорит театр. Поэтому драматург для него то же, что парикмахер или электротехник, — одна из технических сил театра. Это, конечно, огромное заблуждение, и можно с уверенностью сказать, что, если бы т[еатр] Таиров[а] твердо стоял на этой точке зрения, он бы выродился в театр простых развлечений для жаждущей только этих развлечений публики, то есть для самой худшей публики, серьезная же публика ходила бы к нему в самые худшие свои часы, то есть в такие, когда хочется развлекаться, то есть как в оперетку ходят. Не желаю тов. Таирову такой участи. На самом же деле этого нет в Таирове. Таиров, по существу, весьма серьезно изыскивает содержание для своих театральных опытов. Посмотрите весь его репертуар, и вы увидите, что он состоит на три четверти из шедевров мировой литературы или из переделок таких шедевров. Но этого мало. Таиров к тому же еще, идя к синтетическому театру, предполагает ставить «Федру» Расина и придает этой постановке особенно знаменательное значение. Тут, по-видимому, театр хочет вплотную подойти к гармоническому сочетанию чрезвычайно углубленного психологического трагизма с адекватной формой. Посмотрим, что из этого выйдет, так как неудача «Ромео и Джульетты»[[197]](#endnote-179), пожалуй, не дает нам той степени уверенности, которую мы желали бы иметь. Но, повторяю, все же многому у Таирова надо поучиться.

Но Таиров человек из левой (футуристически левой) интеллигенции, он заражен футуризмом, то есть искажением формы, выросшим вследствие потери содержания. Отсюда пропасть кривлянья. Можно быть технически острым и современным, но разве нужно непременно кривляться? Почти все постановки тов. Таирова искажены кривляньем. От этого нужно во что бы то ни стало освободиться. Может быть, и его могла бы освободить только новая драматургия.

В заключение скажу: нигде эта новая драматургия не является столь подготовленной, нигде она не нашла бы такого привета, нигде она не может быть ожидаема с такой несомненной уверенностью, как именно в России.

Только Германия с ее многочисленными, несколько навеянными коммунистическим движением драмами может быть также принята в расчет, ибо, по моему мнению, германская драматургия также приближается к правильному пути. Будем же ждать.

Новая экономическая политика, вносящая в театральную жизнь новую волну всяческого разврата, тут все-таки ничему помешать не может. Определенное количество театров остается {100} в руках коммунистической России. Есть во что вдохнуть новую жизнь, но сделать это трудно. Когда я говорю: будем ждать, я этим не хочу сказать, что нам нужно замереть в ожидании какого-то театрального мессии. Наоборот, каждый из нас должен содействовать его появлению. Во-первых, мы, драматурги, нашими опытами в направлении создания новой драмы в более высокой мере подготовляем этот путь, а во-вторых, кто знает, может быть, кому-нибудь из нас удастся в момент особого вдохновения дать тот образец, который сделается потом благотворным началом нового театра.

Лессинг, больше теоретик, чем настоящий поэт, написал несколько неудачных пьес, но тем не менее «Минна фон Барнгельм» и «Натан Мудрый» не только вошли навеки в литературу немецкого народа, но и явились в подлинном смысле основанием нового германского театра молодой, свежей, полной порывов буржуазии.

На заре пролетарского движения весьма возможно, что первый пример еще более высокого и еще более нового трудового театра дан будет таким же путем напряженных исканий предшественников и предтеч[[198]](#footnote-21).

### IV

Я очень сожалею, что товарищи, стоящие довольно далеко от театра, не находящиеся в курсе той систематической работы, которая в этой области ведется со всей необходимой осторожностью, берут на себя смелость в довольно, я бы сказал, крикливой и не лишенной демагогизма форме атаковать нашу театральную политику.

Быть может, рациональнее всего было бы ответить на самую запальчивую из таких нападок, статью тов. Бухарина в одном из недавних номеров «Правды»[[199]](#endnote-180), — там же. Но так как ответ мой должен быть поневоле обстоятельным, то я предпочитаю ответить на столбцах «Вестника театра», разослав этот номер журнала, очевидно мало читающегося нашим политическим и руководящим персоналом, товарищам народным комиссарам — в особенности самому тов. Бухарину.

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

Мы придерживаемся другого мнения. Мы думаем, что библиотеки, физические кабинеты и музеи надо сделать достоянием {101} пролетариата. Тов. Бухарин думает, что знакомство со всем прошлым человечества через великие произведения гениев всех народов и всех эпох, из которых очень и очень многое только невежда может втиснуть в рамки «буржуазности», — означает собой «плен» у буржуазной культуры. Мы же считаем, что это называется образованностью, что это называется овладением культурой прошлого, в том числе и буржуазного прошлого, как части культурного прошлого вообще.

Мы думаем, что пролетариат не только имеет право, но даже в некоторой степени обязан, как наследник всего этого прошлого, быть с ним знаком. Ввиду этого мы сохраняем театральные традиции, театральное мастерство и гордимся тем, что мы подняли репертуар московских театров на возможную высоту. Стоит только просмотреть те репертуарные приложения, которые издает «Вестник театра»[[200]](#endnote-181), чтобы убедиться в этом. Бывают дни, когда в Москве идет одновременно шесть шекспировских спектаклей. Недавно мы имели такую серию их: «Венецианский купец» — в Малом театре, «Мера за меру» — в Показательном, «Виндзорские кумушки» — в Новом, «12‑я ночь» — Художественном театре, «Сон в летнюю ночь» — у Корша, «Гамлет» — в Колизее[[201]](#endnote-182).

Впрочем, ведь это самое неубедительное для тов. Бухарина. Все это: «Парос, Лесбос и Пропилеи»[[202]](#endnote-183). Правда, Карл Маркс знал Шекспира почти наизусть, но ведь то — Карл Маркс. Пролетарию подражать Карлу Марксу не годится. Всыпать пролетарию quantum satis[[203]](#footnote-22) агитации, и пусть будет доволен.

Я смело утверждаю, что никогда ни в одном культурном городе не было такого высокохудожественного, такого безукоризненного репертуара. Вы найдете максимум одну-две сколько-нибудь сомнительные пьесы в репертуаре каждого дня московских театров. Игра, по общему признанию, значительно поднялась, театры подтягиваются, потому что чувствуют над собой контроль Центротеатра, потому что знают, что могут быть лишены субсидии и покровительства государства, если не будут стоять на достаточной культурной высоте.

Посещает ли эти театры народ?

Да, мы продаем огромное количество билетов рабочим организациям и красноармейским частям. Но, вообще говоря, театры, находящиеся в центре города, при отсутствии трамваев, никогда не привлекут публики из районов, поэтому мы сами пошли в районы. Конечно, в районы хлынула и халтура, обыкновенно, между прочим, несущая с собой прекрасные пьесы, но часто в примитивном и подмоченном исполнении. Но теперь мы начали систематическую борьбу с ней, и в этом дорогу показал не кто иной, как Малый театр. Малый театр {102} каждый вечер дает три спектакля: один у себя и два в рабочих районах, причем и тут и там выступают Ермолова, Южин, Садовский и т. п., то есть пьесы идут тут и там с первоклассными артистами.

Ко мне часто являются представители рабочих с различными театральными требованиями. Тов. Бухарин удивился бы, вероятно, тому факту, что ни разу рабочие не требовали от меня усилить доступ к ним революционного театра, но зато бесконечно часто требуют они оперы и… балета. Может быть, тов. Бухарина огорчило бы это? Меня это мало огорчает. Я знаю, что пропаганда и агитация идут своим чередом, но если захватить пропагандой и агитацией всю жизнь — то это надоест. Я знаю, что тогда участятся зловещие крики, которые можно слышать иногда: «слыхали, надоело, разговаривай».

Надо помнить, что пролетарий, овладев своей страной, хочет также и немного наслаждения, он хочет любоваться красивым зрелищем, он хочет, и в этом он тысячу раз прав, жить различными сторонами своего сердца и своей души, он хочет прикоснуться к тем вечным вопросам, к тому многообразию страстей и положений, которые отразились в произведениях великих гениев человечества. И он не может променять это не на спорадическое даже, от случая к случаю, а сплошное перенесение митинговой фразы и громких, едких, всех нас терзающих моментов гражданской войны на сцену.

В этом направлении надо работать дальше, надо заботиться о том, чтобы лучшие произведения мировой литературы доходили до пролетариата с известным комментарием. Здесь предстоит бесконечно много культурной работы, той самой, которую мы проводим, преподавая историю литературы, историю культуры и т. д.

Пока я остаюсь народным комиссаром по просвещению, это дело — введения пролетариата во владение всей человеческой культурой — остается первой моей заботой, и от этой задачи меня лично не оттолкнет никакой азбучно примитивный коммунизм.

Следует ли из этого, что мы не должны заботиться о развитии собственного пролетарского революционного театра?

В течение более чем десяти лет я говорил и писал об этом театре. Добрая половина руководящих лиц из Пролеткульта — мои ученики.

Тов. Бухарину еще и не снился вопрос о пролетарской культуре, когда мной он был поставлен во весь рост, и вряд ли тов. Бухарин заподозрит меня в том, что я отрекся от моих былых программ. Дело только в том, что я принимаю пролетарскую культуру за нечто серьезное и не хочу скомпрометировать ее, раздувая те еще небольшие, почти детские проявления, которые мы имеем, в количественно грандиозные формы, которые привели бы к ненужным детским болезням.

{103} Первый решительный акт, который в этом отношении нужно сделать, — это организация образцового революционного театра.

Когда в Петрограде создался намек на сложившуюся труппу, так называемый революционно-героический театр под руководством пролетарского поэта Бессалько и режиссера артиста Мгеброва, когда у него возникло что-то вроде репертуара, то есть две‑три пьесы, я немедленно, несмотря на весьма обоснованные протесты М. Ф. Андреевой[[204]](#endnote-184), настоял на передаче им большой центральной театральной залы (Палас-театр). Для того чтобы создать революционный театр, нужно иметь труппу. Я нисколько не отрицаю того, что артисты лучших театров, в полной мере могущие нести рабочему мастерские исполнения перлов художественной литературы прошлого, отнеслись бы без понимания, а может быть, со скрытой враждебностью к революционному репертуару. Если бы сейчас появилась великолепная революционная пьеса, мы не без трепета поручили бы ее людям нынешней жизни, боясь, как бы некоторая смесь сознательного и полубессознательного саботажа, с одной стороны, и полной отчужденности от революционной психологии, с другой стороны, не скомпрометировала эту пьесу.

Итак, прежде всего надо создать подходящую труппу.

Во-вторых, для театра нужен репертуар. Нельзя уехать далеко на одном «Мстителе»[[205]](#endnote-185) и на одной «Красной правде»[[206]](#endnote-186). Чтобы театр мог существовать, давать спектакли и не опозориться тем, что, именуясь революционным театром, он будет пустым среди других полных, — нужно иметь во всяком случае хотя бы пять-шесть хороших пьес. В настоящее время создать такой репертуар почти невозможно. Я бы, в результате любви моей к этой идее и желания, чтобы она осуществилась, весьма и весьма повременил бы еще с этим. Но пусть лучше меня обвинят в том, что я имел слабость уступить тов. Бухарину и присным, чем в том, что я не пожелал пойти вовремя навстречу тому театру, который я считаю самым важным и самым желательным. И поэтому я немедленно приступаю к переговорам с Пролеткультом, чтобы выяснить прежде всего его желание в этом направлении, располагает ли он сейчас такими элементами труппы и репертуаром, которые дали бы ему возможность взять на себя постоянные постановки в одном из центральных театров.

С моей точки зрения, конечно, в этом отношении гораздо важнее театры студийные. Поставить «Мстителя» перед тремястами товарищей, определенно настроенных, силами артистов-полулюбителей, вкладывающих в это дело немного искусства, но много революционного пламени и искренности, — это дело прекрасное. Другое дело — поставить его в качестве законченного спектакля с нерасположенными профессионалами-актерами для залы, в которой каждый день должно набираться {104} две тысячи зрителей. Не надо обольщаться относительно якобы голода пролетариата и красноармейских частей именно по такому революционному театру. Поскольку они ставят эти пьесы своими собственными силами, постольку они доставляют им наслаждение, — и подобная работа ведется по всему фронту. Наоборот, когда им преподносится то же с артистами-профессионалами — то они выражают неудовольствие. Я сам видел письмо кронштадтских матросов Петроградскому театральному отделу, где они, как раз во время острой осады против Кронштадта, просили: «Только не присылайте нам ничего поучительного», и были бесконечно довольны, когда им поставили, по мнению тов. Бухарина вероятно, «буржуазного» «Ревизора».

Центр тяжести, я это повторял много раз, сейчас для начинающего революционного театра должен лежать в студиях. Надо создать нового актера, и создать его можно, ввиду уже двухлетней работы, может быть, не годами, а месяцами. Надо создать новый репертуар. Передо мною лежат груды пьес, написанных разными товарищами. Они очень недурны как агитационный материал, но у меня рука не подымается, чтобы поставить их на какой-либо сцене в качестве образчика нового пролетарского творчества. Они для этого слишком слабы. Это — опыты; с такими авторами нужно списываться, нужно давать им соответственные указания, нужно, чтобы они работали и развернулись, и из них могут выработаться весьма талантливые и яркие драматурги.

Мы это делаем. Незадолго до появления письма тов. Бухарина Центротеатр специально пересмотрел соответственные органы ТЕО и его работу в деле инструктирования в этом направлении.

Таким образом, мы будем продолжать, во-первых, сохранять, облагораживать и приближать к народным массам театр прошлого в его лучших, характернейших психически и исторически богатых формах; во-вторых, мы будем всемерно содействовать умножению и возвышению студий, творящих нового революционного артиста и новый революционный аппарат, мы будем заботиться о том, чтобы эти студии, нечувствительно переходя в драматическое любительство, захватили возможно больше активных сил на фронтах, среди пролетариев и крестьян.

Все настоящие фронтовые деятели театра отмечают, что только пьесы, исполняемые самими красноармейцами, имеют среди них настоящий успех, вне этого успех имеют только прекрасные труппы и прекрасные пьесы, которые, конечно, не так часто попадают, к сожалению, близко к фронту.

Наконец, мы приступим в самом ближайшем будущем, — если Пролеткульт окажется в силах, то в этом сезоне, — к организации революционного театра и постараемся использовать для него те элементы среди артистов новых и старых и тот революционный репертуар, который можно в настоящее время найти.

{105} Наконец, мы продолжим также работу по переводу или переделке, созданию вновь таких пьес, которые, будучи полны содержанием, находящимся во внутренней связи с переживаемыми нами настроениями, были бы в то же время художественно приемлемы для тех артистов старого театра, которыми мы располагаем, великих мастеров, которых никогда не будет отрицать чисто пролетарская публика, но на которых склонны махать рукою нигилисты из интеллигенции.

Я не знаю, насколько удастся мне личный опыт в этом направлении, но мною написана пьеса «Оливер Кромвель», которая принята к постановке в Малом театре и которая будет одним скромным опытом в ряду таких опытов вообще.

Мы работаем планомерно, работаем так, чтобы пролетариат не кинул нам потом упрека в том, что мы изгадили и сломали громадные ценности, не спросивши его в момент, когда он по всем условиям своего быта не мог сам произнести своего суждения о них. Мы работаем так, чтобы не скомпрометировать грядущего пролетарского искусства, путем официального покровительства вздергивая его и во вред ему придавая ему слишком большие размеры, в то время как оно начало только сейчас нащупывать свое содержание и основные формы своего выражения.

Такова политика и в театре, и в искусстве, которую проводить удается, конечно, не без шероховатостей, ибо количество людей, понимающих ее и отдающихся ей, вокруг меня не так велико, но такова политика, от которой я по совести не могу отступить ни на один шаг. Если бы руководящие круги русской революции пожелали вступить на другой путь, то следует назначить народного комиссара по просвещению, который смог бы выехать на белом… впрочем, на красном коне, упразднить университеты[[207]](#endnote-187) и заставить смолкнуть на всех концертах несчастных буржуев Бетховена, Шуберта и Чайковского, распорядившись играть всюду один только «гимн» (не «Боже царя храни», а «Интернационал», конечно), пожалуй с вариациями[[208]](#footnote-23).

## **{****106}** Первый опыт художественного детского театра[[209]](#endnote-188)

Во вторник 29 июня состоялась генеральная репетиция первого спектакля Государственного детского театра «Маугли». Во всех присутствующих это первое выступление нового театра оставило вполне хорошее впечатление[[210]](#endnote-189).

Удачен прежде всего самый выбор пьесы. Молодой драматург Волькенштейн по поручению дирекции очень складно переложил для сцены чудесный рассказ Киплинга «Маугли», из книги «Джунгли». Рассказ, как известно, является венцом творчества Киплинга и становится сразу любимой повестью всех детей, которые с ним знакомятся.

Прекрасная характеристика несколько очеловеченных зверей, захватывающий драматизм и великолепная идея благородства человека и высота его достоинства, выраженные не империалистически, а в гуманной форме, делают этот рассказ чрезвычайно своеобразным и захватывающим.

Тов. Г. М. Паскар, взявшая на себя все труды по режиссуре и боровшаяся с помощью администратора тов. Хаджаева с тем миллионом затруднений, которым окружено сейчас всякое предприятие, доказала с очевидностью, что она действительно глубоко понимает требования детского театра и вместе с энергией обладает настоящим вкусом.

Декорации Денисова, музыка Фортера немало способствовали общему благоуханному и гармоничному впечатлению.

Нельзя не отметить, что артисты, почти все сплошь молодежь, заметив, что здесь дело проникнуто настоящей любовью к детям и подлинным стремлением к художественности, отодвинули назад всякие халтурные соображения и с замечательной преданностью отдались делу.

Нельзя не поблагодарить и театральных рабочих, на нужде которых и естественном в наше горькое в продовольственном {107} отношении время падении сил так часто развиваются различные театральные замыслы; они и тут сделали все от них зависящее, чтобы вовремя поставить на маленькой сцене очень сложный спектакль.

Не буду перечислять отдельных актеров — укажу только на то, что семнадцатилетняя артистка Спендиарова, играющая роль Маугли, представляет собой, несомненно, нечто весьма обещающее.

Половина публики состояла из детей, которая смеялась и волновалась соответственно предлагавшемуся ей зрелищу, а в десятках записок, которые уже поданы как начало анкеты среди маленьких зрителей, выразила свое удовольствие; между прочим, решительно во всех записках упомянула про декорации, которые перед ней открывались.

К сожалению, театр в Мамоновском переулке маленький, всего на триста тридцать сидячих мест; поэтому нужно много спектаклей, чтобы их пересмотрела вся московская детвора, а хотелось бы именно этого, хотелось бы, чтобы эта первая драматическая книжка, эта первая очаровательно-живая книжка с картинками, которую Государственный детский театр подносит московской детворе, сделалась доступной для всех.

## **{****108}** «Федра» в Камерном театре[[211]](#endnote-190)

В своей недавно вышедшей книге Таиров рассказывает, что реалистический театр и пытавшийся сменить его «условный» оба раскрыли перед нами падение актерской техники и что он, Таиров, поставил себе за цель с некоторой группой передовых театральных художников начать планомерное воссоздание настоящего театра, где доминирующую роль играл бы актер, полностью владеющий своим телом, голосом, нервами, актер-виртуоз.

Попытки Таирова известны всей Москве. До революции ему пришлось ютиться в маленьких театрах, и традиционная Москва с некоторым торжеством даже отпраздновала «смерть» его предприятия. Однако театр умирать не хотел. Коллектив, несмотря на свою молодость, оказался очень цепким, поверил в своего вождя и его звезду. Крупный талант Коонен согревал изнутри это дело.

Внешним образом театру стало, как это ни странно, чуть-чуть легче жить после революции, при Советской власти. Он получил лучшее помещение и несколько больше возможностей, чем раньше. Однако нельзя того же сказать в смысле оценки театра. Правда, публика ходила смотреть новые и новые постановки Таирова, с замечательной энергией и настойчивостью развертывавшего свой репертуар, но суждения критики, знатоков и новых людей, революцией выдвинутых на поверхность, были почти неизменно отрицательны.

Я тоже довольно отрицательно относился к опытам Таирова, хотя, следуя моему общему принципу никогда не руководствоваться личным вкусом, всегда признавая за коллективом его стойкость, его веру в себя, в свой план, его трудоспособность, посильно поддерживал Камерный театр. Не удовлетворяли меня, как и многих других, присущее этому театру кривляние, {109} преувеличенная роль жеста, проводимые Таировым на словах и на деле под именем «неореализма», культ внешней формы, задорное отрицание символического и идейного начала в театре, пренебрежение — во имя свободного актера и сценической площадки с ее эффектами — к литературе.

Однако в книге своей, написанной два года назад, Таиров твердо заявляет, что цель его — театр синтетический, что он хочет привести своих актеров через азбуку, с ее столь поразившим всех, а теперь начавшимся повсюду понемногу прививаться уклоном к акробатизму и т. д., через промежуточные звенья постановок-эскизов, постановок-этюдов, в которых постепенно накладывалась краска за краской, — к полной картине с глубокозвучной эмоцией. Он утверждал, что все время упражняет своих актеров, старается дать им овладеть элементами актерского искусства.

Еще до постановки «Федры»[[212]](#endnote-191) Таиров говорил, что это *первый* спектакль, в котором эмоциональной стороне будет как бы отдано преимущество, в котором будет откинуто много подсобных элементов, вроде музыки, сложной декорации и т. д., и актер предстанет перед публикой во всеоружии своего мимического, пластического и декламационного искусства, направленного на раскрытие глубокого и многозначительного трагического замысла.

Теперь, после генеральной репетиции «Федры»[[213]](#endnote-192), можно с уверенностью сказать, что это первая бесспорная победа Таирова. В зрительной зале были люди самых различных направлений, даже столпы весьма уважаемого мною театрального староверия, — и никто ни на минуту не отрицал красоты этого спектакля.

Скажем прямо, что в нем были кое-какие недостатки. Я думаю, например, что, несмотря на удачную декорацию, она недостаточно проста для эллинизированного Расина, которого дал нам Брюсов и который прекрасно был донесен до публики труппой. Я думаю также, что, в конце концов примиряясь с головоломно сложными головными уборами, зритель все же находил их излишними. Я не знаю, стоило ли выдерживать в роли Тезея, с большим искусством при этом, вазовую пластику[[214]](#endnote-193), если другие ее не придерживаются и дают не менее искусную пластику статуарную. Мне кажется также, что артисту Церетелли долгая выучка у Таирова не пошла пока впрок: и в его декламации и в его пластике есть еще слишком много манерности. Зрителя ни на одну минуту не оставляет сознание, что Церетелли принимает одну за другой заученные позы. Они не кажутся вытекающими из непосредственных эмоций. В этом отношении Церетелли, с его жестами очень сложно сконструированного, какого-то волшебного автомата, не только резко отличался от совершенной в своей пластичной гармонии Коонен, но даже и от уверенной, четкой игры Эггерта.

{110} Я нарочно перечислил все, если не ошибаюсь, недостатки постановки и могу сказать, что все они совершенно исчезают рядом с ее достоинствами, к которым я сейчас и перейду.

Прежде всего перевод Брюсова. Я не читал его, а только слышал со сцены. Я не совсем убежден, что переводчик поступил правильно, изменив в некотором отношении *сюжет* Расина, но я должен сказать, что Брюсову удалось как бы сделать какое-то своеобразное, неожиданное чудо. Перемены ведь не так глубоки. Пятистопный ямб на место александрийского стиха, несколько хореев и анапестов в последних актах, подъем к стиху рифмованному в особенно патетических моментах, замена присущих Расину латинских имен божеств греческими, а в результате огромное преображение. В результате оказалось, что к этому царству великих первозданных мифов, к этой трагедии детей и внуков самих богов, к этому догомеровскому глубинному пафосу, к этому «действу», совершаемому Федрой и другими с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении, словом, ко всему этому великому староэллинскому трагизму, который трепетной душой чуял Ницше, кратчайшим путем оказался «ложноклассик» Расин, а не Еврипид, например!

В первый раз именно этим великим древним воздухом грандиозного коллективного мифотворчества совершенно свежего народа повеяло на меня от расиновской «Федры» в переводе Брюсова, в то время как все остальные «Федры» и даже «Ипполит» Еврипида кажутся более или менее искусной литературой[[215]](#endnote-194).

Этому впечатлению монументального трагизма, конечно, не менее, чем переводчик, способствовали исполнители, и в первую голову Коонен. Не в обиду будь сказано русским актрисам, я совершенно соглашаюсь с мнением одного из самых выдающихся театральных людей России, присутствовавшего на спектакле, что *ни одна другая русская актриса* не могла бы дать такой уверенной и мастерской пластики. Коонен — Федра все время величественна, все время царственна, несмотря на ужасающую страсть, которую она непрерывно переживает. Это — внучка солнца, дочь царя Миноса, справедливейшего из людей, посаженного судить мертвых в Аиде. Она полна неизреченного внутреннего благородства, но она и дочь многогрешной Пасифаи, жертва Афродиты, в ее крови неудержимый огонь страсти, и от столкновения между этой жуткой, всепоглощающей страстью и огромным благородством мечутся молниеподобные искры. А. Г. Коонен в своем исполнении Федры поднялась на ту высоту, где на ум приходят имена Рашель или давно ушедших, но как-то необыкновенно родных нам даже по именам русских артисток-мастеров, полных пафоса трагедии, каких-либо Семеновых и Асенковых.

{111} Вообще, Камерный театр, как бы восходя спиралью в своем стремлении к воссозданию *театральности*, сейчас безусловно приблизился к старому, старому театру 40 – 50‑х годов, куда-то близко к великолепному Каратыгину. Конечно, попутно в своей широкой орбите через футуризм и прочее он многое прибавил, серьезное и ценное, а многое, может быть, и такое, что еще нужно отбросить.

Превосходен в роли Тезея был Эггерт. Очень хороши были и все остальные. Несколько слабее других Ипполит — Церетелли. Спектакль оставил после себя впечатление красивого потрясения. Это есть монументальный спектакль, это есть технически первый большой шаг к подлинной монументальности. По голосовым силам, по четкости и величию жеста и яркости красок его можно смотреть не в тесноватом зале Камерного театра, а в самом огромном театре на три-четыре тысячи зрителей.

Отдавая дань благоговения гениям той цепи драматургов, кончающейся Расином, а для нас его переводчиком, которые создали самый театр, я мысленно говорил себе, скоро ли появится монументальная трагедия, полная *нового* содержания, ибо вот ведь театр, технически способный дать ее, уже налицо.

## **{****112}** Правильный путь[[216]](#endnote-195)

В газетах, в театральных журналах промелькнуло несколько беглых заметок о возникающем по инициативе группы артистов так называемом «Театре Романеск»[[217]](#endnote-196).

Идея по причинам, на которые я сейчас укажу, меня заинтересовала, и мне удалось не только познакомиться с группой, но и просмотреть почти целиком репетицию первой постановки — именно «Нельской башни» Дюма-отца.

Я убедился, что руководители нового предприятия ясно и правильно представляют свой путь и что молодая труппа не только насчитывает вполне достаточное количество сил для выполнения задуманного плана, но уже нашла правильный тон для исполнения мелодрамы и романтической драмы.

Почему среди разных начинаний и исканий именно это привлекает мое особенное внимание? Почему я связываю с ним особенно большие ожидания, почему мне хочется до длительного моего отъезда из Москвы привлечь внимание публики именно к нему[[218]](#endnote-197)?

Дело в том, что уже почти двадцать лет я и устно и печатно указываю на огромное значение мелодрамы и романтической драмы 30‑х, 40‑х и 50‑х годов во Франции как опоры и исходного пункта при создании истинно народного театра[[219]](#endnote-198). Я с удовольствием констатировал, что Ромен Роллан, довольно сурово высказавшийся об этом театре в своей книге, там же, в главе о мелодраме, наоборот, подчеркивает ее плодотворность, ее большое будущее, ее народность[[220]](#endnote-199).

Я приведу здесь очень коротко пару историко-социологических соображений, объясняющих эту исключительную для нас ценность театра Дюма и Фредерика Леметра.

Французская революция создала свой, весьма замечательный, но совершенно мертвый для нас театр. Мертвенность {113} театра Великой французской революции объяснялась двумя причинами: во-первых, крайним рационализмом и однообразием руссотианского и поистине псевдоклассического пафоса, который так ужасно испортил и великих ораторов революции и ее поэзию. Второй причиной, без которой первая не имела бы столь вредных последствий, было то, что интеллигенция передовой мелкой буржуазии целиком ушла в область политики и войны, оставив для литературы и театра лишь второстепенные дарования.

Когда революция отшумела, она оставила за собою состояние общественного потрясения, еще поднятого в наполеоновскую эпоху, и две недовольные среды: экономически крепнущий, но политически полуразбитый парижский полупролетариат, как раз становившийся пролетариатом, и отвергнутую реставрацией[[221]](#endnote-200) и орлеанами[[222]](#endnote-201) богему. Глубокое недовольство богемы в области революции, выделявшей Бланки, Барбесов, Арраго и бесчисленное количество других более мелких, отразившееся в Клемане и утопистах, в литературе расцветало с Жорж Санд, поздним Бальзаком, романистом Гюго, а в театре сделало того же Гюго постепенно богом французской сцены.

Но, так сказать, официальная романтическая литература в лице ее больших богов по претензии на высокую художественность (иногда вполне, впрочем, достигавшуюся) отходила от возбужденных, взволнованных масс, пронизанных заговорщиками эпохи 30 – 48‑х годов, бурлящих и живых, как никогда до тех пор. И вот один отряд литературной богемы, имея во главе Дюма-отца и Сю, начинает создавать роман и пьесу исключительно для низового Парижа.

Этим объясняется изумительный расцвет мелодрамы, быстрое приобретение необычайного искусства захватывать массы, появление гениев народного театра, подобных недосягаемому Фредерику Леметру.

Позднее эволюция литературы театра пошла иными путями: средняя буржуазия потребовала плоскодонного натурализма, богема постепенно ушла в чисто формальные искания головастиков, работавших больше для собственных сенаклей[[223]](#footnote-24) и группок, создав переутонченное и лишенное содержания искусство. Народу бросили, как кость, старую мелодраму в одеревенелой форме, новую и глупую подделку под нее или наглый шантан.

Я, конечно, не хочу сказать этим, что Дюма и мелодраматурги давали народным массам здоровую пищу или что эта пища отвечает нашим современным запросам. Нет, только на почве дальнейшего уяснения пролетарского самосознания, только на почве полного завоевания пролетариатом некоторой лучшей части интеллигенции или создания своих авторов и {114} актеров возможно дальнейшее продвижение романтического народного театра в сторону той глубокой идейности, того мощного воспитательного воздействия, которого мы совершенно открыто требуем от театра.

Но никакая зрелость масс, никакие победы революции, никакая воспитательность ровным счетом ничего не значат в области театра, если нет основного: увлекательности, и притом именно увлекательности для масс. Самый подлый кинематограф будет бить театры насмерть, пока театр будет нести массам, может быть, и утонченные, но не рассчитанные на ее психологию продукты. При этом театр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим — в бесшабашную буффонаду, являясь единственно возможной плоскостью истинно народного театра, — есть вместе с тем и наивысшая форма театра как такового.

Вот почему нам надо учиться теперь у тех, кто так блестяще начал эту работу, у тех, кто создал в полном смысле слова на практике самые законы занимательности, увлекательности. И когда я говорю — в области театра надо идти назад к Дюма, в области романа — назад к Сю, я вовсе этим не хочу сказать, что мы должны на них застрять или плодить подражания им, а только то, что под мусором последующего театра, в котором, конечно, рассеяны иногда жемчужные зерна, мы именно тут находим твердый пласт, эфемерный, но реальный союз молодого, буйного, фантазирующего, вольного и недовольного интеллигента-богемца и остро взволнованного, навидавшегося разных видов парижского простонародья, как изобразил их бок о бок на баррикаде великий Делакруа[[224]](#endnote-202).

Констатируя, что совершенно независимо от меня и моих призывов очень симпатичная и очень талантливая труппа молодых артистов с таким пылом и рвением и верным чутьем напала на этот след, я с радостью жду плодов этого подхода к разрешению самой важной проблемы нашего времени[[225]](#footnote-25).

## **{****115}** Театр РСФСР[[226]](#endnote-203)

Предложение написать нечто вроде суммарного обозрения застигло меня несколько врасплох, что не дало мне, конечно, возможности собрать какие бы то ни было документы, так что настоящая статья будет носить в некоторой степени характер личных воспоминаний и соображений, правда, воспоминаний и соображений лица, в значительной мере руководившего отношениями государства к театральному миру Российской Республики.

Прежде всего несколько общих предпосылок. Революция, говоря с грубыми приближениями, застала театр расколотым на два лагеря: театр традиционный и театр исканий. Очень часто к этим тенденциям применялось выражение: правый и левый театр, что внесло немалую путаницу и какое-то априорное принятие некоторыми левизны формальной за левизну культурно-политическую. В традиционном театре можно было также отличить два крыла. Малый и Александринский театры хранили, немножко впадая в эпигонство, традиции расцвета русского драматического театра, каким он был создан нашей в своем роде изумительной интеллигенцией, мощный подъем которой к социалистическому осознанию мира сравнительно бледнее всего отразился в театре, но все же отразился и тут.

Другим течением традиционного театра был театр Художественный, который я называю традиционным, во-первых, потому, что он недалеко отошел от главных черт театра, как он установился за XIX век, и, во-вторых, потому, что его собственные новшества ко времени революции превратились уже в традицию.

Художественный театр сделал дальнейший шаг от театральности, к естественности, перешел к импрессионизму, отчасти к тому типичному символизму, который ознаменовал собою {116} конец прошлого века и самое начало нового. В том и другом театре имелись замечательные актеры установившейся школы, огромный опыт, ряд блестящих спектаклей, которые до революции были недоступны массам почти совершенно.

Левые искания шли более или менее под знаком всякого рода художественного модернизма, застрельщиком которого являлся прежде всего авангард живописцев, в конечном счете — мирок парижских живописцев и окружающая их критика.

*В. Э. Мейерхольд* прошел несколько стадий развития, с большим чутьем следуя за эволюцией, так сказать, модернистской моды. Символический стилизованный театр, театр по преимуществу живописных ансамблей, сменился у него театром вещным, конструктивным. Но обо всем этом мы поговорим подробнее ниже, здесь же надо только констатировать, что В. Э. Мейерхольд вступил в Коммунистическую партию[[227]](#endnote-204) и стал самой видной фигурой того учения и той практики объединения левизны формальной с левизной политической, которая является, конечно, весьма интересным и значительным фактором в жизни русского театра.

Правее стоял *Ф. Ф. Комиссаржевский*, в начале революции раскрепощенный ею и давший несколько полных вкуса, движения и правильно намеченных новшеств, хотя в декоративном отношении сильно зараженных футуристической модой[[228]](#endnote-205).

От Комиссаржевского можно было ждать значительной роли в истории русского театра. Однако он предпочел уехать из России не на долгий срок, превратить этот срок в весьма долгий, занять место на задворках разрушающегося лондонского театра, чем он и вычеркнул себя из самых замечательных, быть может, годов театрального строительства, которые мы за это время пережили и какие переживем в ближайшее десятилетие.

*Таиров* ни в какой мере не проявлял какой-либо специальной симпатии к революции как к таковой, революции вне театра. В театре же произвел революцию систематически и планомерно, исходя из самостоятельно выработанного принципа, и тоже под сильнейшим давлением той последней формы модернизма, которая в общем правильно обозначается словом «футуризм».

Чрезвычайно интересные искания проявлены были многочисленными студиями, в первую голову студиями Художественного театра. Впрочем, в начале революции, кроме Первой студии, все остальные были еще в зародыше.

Революционная власть должна была стать в определенные отношения к этим существующим театральным силам в Москве, Петербурге и провинции, а вместе с тем дать толчок перерождению театра в революционном духе и к созданию революционного, а по возможности, и чисто пролетарского театра. Для того чтобы понять, правильна или неправильна, успешна {117} или неуспешна была работа правительства в этом отношении, развивался или падал за время революции наш русский театр, необходимо прежде всего разобраться в том, какую ценность для новой, революционной публики представлял собою найденный ею в наличии театр, к каким формам установившегося до революции театра должна была оказаться ближе идея пролетариата, осознанная его идеологами или полуосознанная самой массой.

Прежде всего революция, конечно, породила немаленькую клику очень искренних друзей революционного театра, но торопыг и радикалов, переживавших в буйной форме детскую болезнь «левизны». Для таких людей старый театр был вообще неприемлемым. Раздавались речи против этой коробки, против аристократического строения зрительного зала, против рампы, подмостков и т. д. Доходило дело до провозглашения только арены, окруженной со всех сторон публикой площадки, до заявления даже, что массовые народные действа есть единственная законная форма театра.

Ни на минуту не отрицая, что театр, когда он окончательно начнет служить народным массам, выйдет под открытое небо, что массовые зрелища получат толчок от дальнейшего развития революции, не отрицая также необходимости создания параллельных нынешнему театру других форм сцены, приходится все же признать, что в нашем северном климате, при нашей достаточно твердой традиции и при наличии внутренне рациональной, в веках выкристаллизовавшейся театральной формы, на ближайшее будущее, по крайней мере на четверть века, доминирующей формой театра будет все же театр, каким мы его знаем. Да это к тому же обеспечивается значительным количеством зданий, которые устойчивы, и почти полной невозможностью в ближайшие десять лет создавать новые обширные здания типа, скажем, греческого амфитеатра. Таким образом, радикальные крики о необходимости разрушить в корне старую форму театра, конечно, серьезными коммунистами приняты не были, поддержка же новым исканиям оказывалась. Некоторые попытки широких народных действий, особенно в Петербурге, делались[[229]](#endnote-206), но за отсутствием средств ввиду тяжелого военного положения Республики все это осталось в зародышевом состоянии.

Равным образом, не отрицая ни на минуту выделение из самого пролетариата актерских сил, серьезные коммунисты не могли, конечно, поверить в то, что профессиональные актеры не могут обслуживать пролетариат и что они должны быть заменены рабочими любителями. Это было бы приблизительно то же, что отбросить «буржуазных» специалистов-врачей и заменить их наскоро подученными пролетариями на предмет хирургического и терапевтического лечения. Сами пролетарии прекрасно знают, что дело мастера боится, и могут легко почувствовать, {118} что сценическое искусство сложно и требует большой подготовки. Пролетариев, может быть, больше тянет к актерскому мастерству как к таковому, чем даже буржуазную публику. Отсюда ясно, что старая форма театра и актеры-специалисты должны были быть сохранены, что они должны были сыграть немалую передаточную роль в развитии театра после революции.

Но годилась ли данная театральная традиция для пролетариата? Тысячу раз да. Прежде всего театр, каким создало его до революции существовавшее общество и который, в общем, не являлся целиком порождением буржуазии, а в значительной мере носил на себе печать мелкобуржуазного интеллигентского творчества со всеми его уклонами, в том числе и прогрессивными, театр, базировавшийся на постепенно найденных окристаллизовавшихся приемах исполнения великих произведений русской, иностранной классической драматургии, был до сих пор так мало доступен пролетариату, что является просто преступным даже спрашивать себя, можно ли уничтожить этот театр до тех пор, пока пролетариат не познакомился с ним и не включил его в свое культурное сознание. Но, кроме того, именно эти театральные тенденции ближе ему, чем какие бы то ни было новейшие искания.

Почему?

Потому что новейшие искания являются продуктами распада буржуазного мира, приведшего также к глубокому кризису сознание мелкой буржуазии. Крупная буржуазия со времени империализма обнаглела, опошлилась, потеряла всякие идеалы и всякую веру. Мелкая буржуазия потеряла в значительной мере свой революционный дух, изверилась в том, во что верила в 30‑х и в 40‑х годах. Даже высоко взметнувшийся огонь критического натурализма перестал находить отклик в широких кругах интеллигенции, сдавшейся на милость победительницы буржуазии. Ее молодежь в своем, всегда ей свойственном, бурном кипении перенесла свои «революционные» порывы в плоскость чисто формально эстетического бунта. Абсолютная потеря идеализма, которую в известном письме признавал и оплакивал Чехов, идеализма, конечно, не метафизического, а практического[[230]](#endnote-207) — толкнула искусство к произвольным искажениям формы, к мудрствованиям над формой, к аналитическому разложению формы, не защищавшейся более никакой своей душой, которой в произведениях искусства являются глубокие идеи или сильные эмоции. У пролетариата есть содержание, он требует содержательности, и бессодержательное мастерство не может его забавлять, в то время как эстетизирующий буржуй или в соответствии с ним чистый мастер говорят как о высоком призвании, как о самом лучшем на свете именно о формальном мастерстве. Пролетариат хочет, чтобы театральный спектакль взволновал и обогатил его, хочет {119} этого стихийно, выходит из таких спектаклей обновленным. Получает же он такие спектакли редко. Когда он чувствует большое содержание, допустим, не прямо свое, но волнующий кусок большой и интересной жизни, то он требует, конечно, чтобы это содержание дано было ему в понятных формах. Он не хочет теряться в разных орнаментах, завитушках, к которым так тянет пресыщенного эстета. Отсюда устремление к реализму, причем под реализмом вовсе не нужно разуметь натуралистический уклон к изображению действительности, как она есть. Народный реалистический театр во все времена имел устремления к фантастике. Но фантастика эта должна быть убедительна, должна быть как можно более ощутима, художественно правдива. Наконец, могучая душа народных коллективов требует, чтобы содержание передано было в формах мощных, ярких, монументальных.

Так как все эти условия: волнующая многосодержательность спектакля, убедительность и художественная правдивость и, наконец, широта жеста, звучность тона, словом, театральная эффектность — суть, в сущности, условия хорошего театра вообще, то совершенно естественно, что хороший театр, поскольку мы в разные эпохи имеем его в Европе, театр, когда он захватывал широко и народ и удовлетворял вместе с тем лучшую часть интеллигенции, устремлялся всегда к таким формам, так как такового исполнения требует и театр Шекспира, и елизаветинцев[[231]](#endnote-208), и театр Мольера, и театр немецкого классицизма, и театр французского романтизма, и театр наиболее сильных представителей натурализма и символизма конца прошлого века. Во всех этих областях имеется огромное, неизведанное наслаждение для пролетариата. Все это — широчайшая арена театральной работы, и для всего этого вполне подходящи традиционные приемы. Надо только эту традицию вновь освободить и стараться не столько продвинуть ее вперед, сколько для начала продвинуть ее *назад*, ко временам прекрасной театральности наших дедов.

Отсюда уже следует, например, и мое личное, и, я думаю, не только личное пристрастие к Малому театру даже по сравнению с театром Художественным. Художественный театр имеет гигантские достоинства, о которых здесь нечего распространяться. Малый театр имеет большие, приобретенные в особенности за последний период, недостатки. Он растерял свои силы. И он и Александринский театр, как я уже сказал, впадают в эпигонство, но тем не менее принципиально Художественный театр сделал дальнейший шаг от той коренной театральности, от того театрального театра с его обольстительной ложью — к чрезмерной жизненной правде, сопровождающейся потерей некоторой доли театрального духа, которая является вместе с тем шагом дальше от народа. Отсюда следует, что {120} левые искания с этой точки зрения являются уже прямо ошибочными.

И Мейерхольд, и Таиров, и другие беззаботно относятся к содержанию, заявляя, что драматургия не важна в театре, и хотя на разные лады, но одинаково продолжает уже господствовать форма. Отсюда получается большая опасность пустоты с точки зрения идейной и эмоциональной и уже не опасность, а несомненное наличие затрудняющих восприятие изворотов и кривляний, которые на здоровый вкус новой публики не могут не действовать отрицательно. В тех же случаях, когда они отрицательно не действуют, это свидетельствует только о легкости, с которой непредупрежденный пролетарий может быть отравлен устремлениями упадочной культуры[[232]](#footnote-26).

После этих предварительных соображений постараюсь дать здесь критический очерк, так сказать, истории театра за эти годы.

Прежде всего об академических театрах.

Советская власть осторожно завоевывала академические театры. Нам не хотелось нарушать их живых тканей, нам не хотелось пускать в ход насилие, и мы привлекли их на службу новому государству первоначально на началах более или менее договорных, на началах автономии театра. Советская власть завоевала довольно широкие симпатии в академических театральных средах своею деликатностью и либерализмом, что облегчило и вперед облегчит работу. Работа в прошлом заключалась прежде всего в сохранении этих театров на возможно большей высоте, в некотором очищении их от таких спектаклей, которые были действительно данью буржуазным вкусам, и, наконец, в продвижении общедоступности их. Конечно, идеологически академические театры оказались чрезвычайно неподвижными, и это относится не только к бывшим императорским театрам, но и к включенному в их сеть Художественному театру. Тем не менее некоторые симптомы в этом отношении можно отметить. Симптомы эти тонут в огромной работе по борьбе театра за существование. Тем не менее, в особенности сейчас, появляется широкая готовность начать внедрять в академические театры некоторые лучшие достижения новых театральных исканий. Нечего уже говорить, что это широко практикуется студиями Художественного театра, но и Большой театр, в особенности в будущем году с приглашением таких радикальных новаторов, как Мейерхольд и Таиров, и Малый, и Александринский театры, руководители которых Южин и Юрьев посвятили меня в свои планы, — все это начинает постепенно двигаться к осторожному усвоению некоторых новшеств. В отношении репертуара никак нельзя не отметить постановки {121} моих пьес в обоих театрах. Конечно, ни одна европейская страна, с тех пор как театр существует, вне России и, может быть, Германии, за самое последнее время не ставила пьес, столь заряженных революционностью, как «Оливер Кромвель», а в особенности «Фауст и город». Может быть, на вкус кого-либо они недостаточно революционны, но для академических театров это был головокружительный шаг. Оба спектакля были поставлены с величайшей тщательностью и, бесспорно, пользовались успехом у публики. В дальнейшем, с точки зрения идеологии, необходима будет еще более прочная связь между, увы, не очень значительной группой действительных идеологов искусства из нашей революционной среды и компетентными, высокодаровитыми и, я должен это определенно подчеркнуть, совершенно лояльными по отношению к нам руководителями академических театров.

Коснусь и материальной стороны дела. Было немало криков относительно того, что на академические театры мы требуем слишком много денег. На самом деле мы требовали вряд ли 1/5 того, что тратилось при царе. А так как при этом цены на места были чрезвычайно низкие, то только большой преданностью всего артистического, а в особенности рабочего персонала можно объяснить тот факт, что академические театры не закрылись, а продержались на такой высоте, что в настоящее время бесспорно, по отзывам всех европейцев, их видевших, без всякого исключения, находятся в первом ряду мировых театров.

Новая экономическая политика, с одной стороны, принесла некоторые улучшения для этих театров, так как дала возможность поднять цены, далеко, однако, не до прежних пределов, особенно в Петербурге, где цены и сейчас еще очень низки и не могут быть повышены. Но вместе с тем план хозяйства государства побудил его к еще большей экономии насчет театров, а погоня за полным залом может снизить репертуар их. К счастью, ничего этого не произошло. Все академические театры оказались на прежней идеологической высоте. Государство после некоторого колебания (вплоть до предложения некоторых представителей правительства закрыть совсем Большой театр) дало если не достаточную, то мало-мальски приличную субсидию театру, и, как кажется, их существование можно считать обеспеченным, конечно, при условии в дальнейшем тех ограничений, которые актерам приходится налагать на себя волей-неволей потому, что выхода, за исключением вавилонского пленения заграничной эмиграции, где хлеб, ох, как не сладок, для них ведь все равно нет. Те из актеров, — а их больше, чем обыкновенно думают, — которые ценят идейную сторону в театре, кажется, начинают сознавать, что мы в России переживаем не какой-то унылый кризис и распад, а полосу замечательного расцвета, и, конечно, дорожат этим.

{122} Гораздо хуже подействовал нэп на академические театры в отношении их общей доступности. Правительство само потребовало от театра, так как иначе свести концы с концами было нельзя, перехода от 20 % бесплатных мест к 15 % сильно удешевленных мест. Я должен констатировать, что это с большой скорбью было принято и самими академическими театрами, которые очень желают связи с рабочим классом. Отмечу здесь, что отношения ВЦСПС и МГСПС к академическим театрам всегда были чрезвычайно хорошими. Надо прямо сказать, что рабочая масса как таковая, поскольку она посещала театры, предпочитала академические театры всем остальным и что профсоюзы в своем стремлении обслуживать рабочую массу (например, концерты, спектакли в Доме Союзов и параллельные явления в Петербурге) прибегали к соглашению с академическими театрами[[233]](#footnote-27).

Отмечу здесь, что мир академических театров был нами довольно серьезно раздвинут в Москве. В академические театры включены были не только сам Художественный театр и его студия, Камерный театр, но и такие небольшие, но интересные театрики, как студия им. Горького[[234]](#endnote-209), как студия Габима[[235]](#endnote-210), как Камерный еврейский театр[[236]](#endnote-211). В Петербурге такое расширение было нам недоступно, Но зато надо отметить, что в смысле общедоступности и связи с рабочей массой Петербург далеко опередил Москву и сейчас может гордиться своей деятельностью с этой точки зрения.

Я считаю необходимым в этом месте выразить мою глубокую благодарность обоим руководителям этой работы, моим непосредственным, глубоко мною уважаемым помощникам в этом деле — Е. К. Малиновской и И. В. Экскузовичу. В течение всех этих пяти лет бессменно они несли свои бесконечно трудные обязанности среди постоянных кризисов, неприятностей и актерской склоки. Я совершенно убежден, что русский театр благодарною рукой занесет имена их в свою летопись.

Теперь присмотримся также бегло к истории театра новаторского. Деление на академические театры и новаторские театры, конечно, не точно, ибо к этой второй группе придется отнести некоторые академические театры по условиям времени. Центральной фигурой новаторского театра является Мейерхольд. Он был, так сказать, человеком «театрального Октября». Правда, пришел он с революционными идеями не сразу, но когда пришел, то его пылкий энтузиазм сделал его яркой фигурой в нашем ярком театральном мире. Я не буду касаться здесь административной деятельности Мейерхольда. Она была {123} довольно неудачной. Его окружили частью горлопаны, частью люди, страдавшие в то время корью левизны до умопомрачения. В результате чего пришлось этот немножко карикатурный «Октябрь» пресечь как можно скорее. Зато в отношении художественном будущий историк русского театра во время революции посвятит много страниц Мейерхольду, а я должен посвятить ему по крайней мере некоторое количество строк.

В Театре РСФСР Мейерхольд, следуя своей идее политической и формальной левизны, дал замечательный спектакль[[237]](#endnote-212). Нет никакого сомнения, что «Зори», которые в конце несколько растрепались и надоели, которые, по существу, уже из-под пера Верхарна вышли несколько не соответствующими идеалу революционной пьесы и были неудачно переделаны, все же явились настоящей зарей революционного театра. Я был очень против крышки рояля, которая летала по небу Оппидоманя[[238]](#endnote-213), я несколько конфузился, когда рабочие, тоже сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или другую подробность декорации, спрашивали меня, что сей сон значит, и, несмотря на это, в особенности в первый спектакль, в театре чувствовался подъем и подъем на сцене. Пускай на сцене было слишком много крику, но были настоящие ораторы и революционный энтузиазм. Была новая форма, чистая, величественная, простая. Конечно, заря была еще бледная, но, несомненно, свежая алая зорька. Следующий спектакль Мейерхольда, «Мистерия-Буфф» Маяковского, конечно, шаг вперед[[239]](#endnote-214). Я продолжаю утверждать и уверен, что это в конце концов будет всеми признано, что «Мистерия-Буфф» Маяковского прекрасная буффонада — первый опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры. И Мейерхольд во многом превосходно уловил и выразил ее дух. Наконец, третьим шагом, который, наверное, был бы еще более значительным достижением, являлся грандиозный замысел революционизирования «Кола ди Риенци» Вагнера[[240]](#endnote-215). К сожалению, средств на это у Республики не хватило, и замысел приостановился. Быть может, Мейерхольду удастся осуществить его в будущем. Между тем для Мейерхольда все эти постановки были компромиссами. Размахнулся он гораздо шире, он занес руку над самым театром как таковым и его принципами. Со стремительностью футбола летел и летит Мейерхольд вперед, не совсем ясно понимая, от кого получил толчок. В чем заключается устремление Мейерхольда в настоящее время? В приближении театра к цирку, к мюзик-холлу. Пусть, говорит он, театр будет веселым зрелищем, пусть наполнится он гаерами, гимнастами, красками, звоном, весельем, мастерством, непринужденностью и т. д. и т. п.[[241]](#endnote-216) Конечно, этот мейерхольдовский театр, который я от всей души приветствую, не надо будет называть театром, его можно звать как угодно. Я предлагаю, когда мы осуществим его, первое подобное {124} учреждение назвать «мейерхольдией». Это будет нечто замечательно веселое, милое, куда можно будет пойти отдохнуть душой, это будет выражение американизма, от которого мы вовсе не думаем чураться, как от дьявола, которому мы охотно отдадим свое (как не будем, несомненно, прогонять и милого чертенка оперетку), но театра, конечно, заменить все это нам не в состоянии.

Новые опыты Мейерхольда в этом отношении меня не удовлетворяют. Я вполне согласен с тем, что можно сделать театр менее зависимым от декорации, более вещным, согласен с тем, что машину можно выдвинуть на первый план, машину — не театральную, закулисную, а машину как действующее лицо. Например, «Паровозная обедня» Каменского[[242]](#endnote-217) есть первый шаг к такому превращению машины в лицо, и это хорошо. Но пока пусть не обидятся на меня и Всеволод Эмильевич и другие наши конструктивисты, они очень напоминают обезьяну, которая очки лизала и низала на хвост, но не могла догадаться, что их надо одеть на нос. Так и конструктивисты с машиной, будь то Архипенко или Татлин, Малевич или Альтман, будь то, наконец, Мейерхольд с его декораторами, — все они переобезьянивают инженеров, но в чем суть машины, знают так же мало, как тот дикарь, который думал, что газеты читают для того, чтобы лечить глаза. О конструктивизме мы еще поговорим особо и вплотную, ибо тут живое и мертвое, умное и глупое переплетаются в чрезвычайно сложный клубок.

Мейерхольд в будущих своих дерзновениях и попытках может дать очень много, но только надо помнить, что он все доводит до парадокса. В этом его своеобразная прелесть, за это его невозможно не любить. Но из этого же следует, что приходится брать его не без критики.

А. Я. Таиров являет собой другую крупную фигуру нашего театра. Так как ему удалось создать театр необыкновенно крепко сплоченный, энтузиастически в него верующий, работающий непрерывно и систематически, то фигура эта вырисовывается тем более крупными очертаниями. Мне кажется, Таиров не станет отрицать, что хотя Советская власть, на его взгляд, и была скуповата к нему, но все же она сильно способствовала этой непрерывности и энергичности его работы. Поистине театр Таирова есть академический театр исканий, ибо он вносит в эти искания систему, спокойствие, теоретическую обдуманность и основательность в самом деле редкие. Я не буду здесь спорить с Таировым, я делаю это часто и устно и письменно. Я констатирую утверждения Таирова, что с самого начала он относился к путям своего театра как к постепенным этапам, и что его богатые выдумкой, крайне любопытные, острые, но чисто внешние спектакли являлись подготовительными к тем, когда новый актер, о каком мечтает {125} Таиров, виртуоз своего тела, сможет наконец, не забывая своего тела, вернуться к недрам, к нутру, к эмоции. После этого надо будет сделать еще один шаг и пронизать театр великим огнем идейности. Быть может, этой, как некоторым казалось, очень кружной дорогой Таиров и его замечательная первая актриса[[243]](#endnote-218) придут раньше других к театру, перед которым всякий скажет: «Да, вот наконец это театр». Мне же сейчас сдается, что путь этот слишком кружной, что ему не чужды блуждания и заблуждения и что рядом с большими приобретениями актеры Камерного театра потеряли кое-что или приобрели кое-что, от чего было бы лучше отдалиться. Предоставим будущему выяснить всю ценность этой в своем роде пирамидальной работы, а пока с уважением отметим и энтузиазм и стойкость Таирова и таировцев.

То, что при повороте, так сказать, вправо, то есть от чистого формализма к эмоции, сказавшемся в постановке «Федры», часть таировцев с Фердинандовым во главе с разгона пошла по касательной, — не беда. Конечно, что думает Таиров о фердинандовских исканиях, я точно не знаю, но теоретически это великий вздор, и вряд ли с такой теорией, да еще в союзе с таким кривлякой, как Шершеневич, можно добиться толку[[244]](#endnote-219).

Не менее замечательны, слишком, однако, бессистемные искания Первой студии Художественного театра[[245]](#endnote-220). Первая студия, планомерно развертываясь, сделалась одним из лучших театров в Европе[[246]](#footnote-28). Очень вероятно, что ее поездка по Европе не будет сейчас сопровождаться большим успехом[[247]](#endnote-221). Я не знаю еще ничего об этом. Вообще не надо преувеличивать значения этих эскапад с сокращенными декорациями, с отдельной лихорадкой, с чужим языком по обедневшей духом Европе. Завоевать Европу можно и в Москве — и гораздо легче. Окна и двери распахиваются, и иностранцы приливают и будут приливать все больше. У нас мы дома. Говорим по-русски, и никто не сделает при этом нам упрека. Когда Европа окончательно констатирует проделанную у нас работу, то начнет честью просить посетить ее и не будет тогда смешивать, как, боюсь, может смешивать сейчас, наших, советских артистов с той заграничной богемой, числящей, конечно, в себе и много талантов, которая, оторвавшись от родного корня, падает жертвой эксплуатации прожженного импресарио забубённого капиталистического театра. Русскому артисту нечего разыгрывать роль маленького савояра с шарманкой, совершенно ни к чему отождествлять фигуру русского актера с профессиональным забавляльщиком европейского парвеню. Поэтому считаю нужным еще раз предостеречь наш замечательный театр от преждевременных легкомысленных туров и {126} турне. Лучше немножко подождать. Успех не убежит. Но какова бы ни была судьба первого вылета Первой студии, сам по себе этот театр замечателен, и последняя постановка его, «Эрик XIV»[[248]](#endnote-222), была бы настоящим триумфом, в особенности благодаря игре *гениального Чехова*, гениального также и в Хлестакове[[249]](#endnote-223), о чем следовало бы писать особо, если бы самой пьесе не была присуща большая доля нерво-истерии. Как это ни странно, но Художественному театру свойственна атмосфера истерио-невроза на сцене. От этого, конечно, надо совсем отделаться.

Я меньше знаю Вторую студию[[250]](#endnote-224) и не буду здесь говорить о ней. Знаю, однако, что она не отстает от своих сестер. Младшая же очаровательнейшая Третья студия[[251]](#endnote-225) никак не может быть обойдена здесь молчанием. Смерть похитила самого обещающего человека театральной России, режиссера Вахтангова[[252]](#endnote-226), похитила его в тот самый год, когда в особенности его трудами мы имели блистательный сезон. Тот, кто не понимает, что мы имели блистательный сезон, потерял решительно все театральные перспективы. Год, который увидел такие постановки, как в старых академических театрах «Кармен»[[253]](#endnote-227) и «Оливер Кромвель», как новая постановка Мейерхольда, как «Ревизор» в Художественном театре, как «Федра» в Камерном театре, как «Св. Антоний» и «Турандот» в Третьей студии[[254]](#endnote-228), «Эрик XIV» в Первой, «Гадибук» в Габиме[[255]](#endnote-229) и другие менее, но все же значительные («Уриэль Акоста», например, в некоторых отношениях изумительный по работе, сделанной там Альтманом[[256]](#endnote-230)). Такой год можно считать просто ошеломляюще успешным. Не только ни одна из столиц мировых держав не может отдельно сравниться с этим московским сезоном, но и в прошлом Москва имеет не много таких годов. Кажется, это начинают сознавать. Кажется, глупейшие россказни о кризисе театра начинают убывать. А между тем кризис есть, но кризис роста, только прикрытый лохмотьями нашей материальной нищеты.

Так как я предполагаю особо писать о работах Вахтангова[[257]](#endnote-231), то здесь ограничусь констатированием радостного факта — взлета его творчества и ужасного факта — его преждевременной смерти, и всей душой желаю, чтобы Третья студия не распалась от ужасного удара, — «поражу пастыря, и рассеется стадо»[[258]](#endnote-232). Но, конечно, есть большая надежда, что дело Вахтангова переживет его самого.

В области пролетарского театра работает главным образом Пролеткульт. Был момент подлинного расцвета этой работы. Студия Пролеткульта и его труппа заключают в себе несколько прекрасных талантов, массу трогательного рвения и энтузиазма. Спектакль, увенчавший эту работу, был веселый, живой, полный смеха и пафоса «Мексиканец», этот спектакль нужно безусловно и крупными буквами прибавить к вышеприведенным, {127} к числу замечательных явлений, последнего сезона. К сожалению, потом он страшно обтрепался и выветрился.

В «Мексиканце» уклон Пролеткульта к футуризму был уместен. Конечно, когда футуризм протянулся в революционно-натуралистическую «Лену» Плетнева, произошел конфуз. Пролеткульт переживает сейчас два кризиса, из которых один тягостен и постыден не для него, а для нас. Мы оставляем эту замечательно работающую группу без сколько-нибудь серьезной поддержки, мы, Советское государство и Московский Совет, выгнали Пролеткульт из его помещения. Пролеткульт впадает в нашей революционной Республике в настоящую нищету. Это позор, и свою долю вины полностью беру на себя. Отчасти mea culpa[[259]](#footnote-29). Другой кризис, более отрадный, — это стремление сблизить Пролеткульт с культурной работой профсоюзов. Лично я полагаю, что от этого произойдет только благо.

Другой революционный театр, менее значительный, Теревсат, давал иногда хорошие спектакли. Приглашение туда Мейерхольда может влить новые соки в этот театр[[260]](#endnote-233).

Прекрасный по артистической силе театр Корша старался подняться до уровня настоящего идейного театра. Он дал несколько прекрасных спектаклей в течение прошлого и настоящего сезона[[261]](#endnote-234). Но я очень боюсь, что, лишенный поддержки государства, он, отнюдь не по своей вине, начнет скользить при нэпе вниз ко вкусам могущей хорошо заплатить публики. А между тем со своей сильной труппой и свободным подходом ко всем театральным возможностям этот театр тоже может быть одним из лучших.

Отметим еще очаровательнейшие результаты, достигнутые оперной студией Станиславского[[262]](#endnote-235). Отсюда может пойти сильная волна, обновляющая оперные постановки, другого, однако, совсем толка, чем та, которая начата была Ф. Ф. Комиссаржевским.

Я очень мало пишу о Петербурге. Я давно там не бывал. Я знаю только большие заслуги петербургских академических театров по самообороне и обслуживанию самых широких трудовых масс. Я знаю, что, одно время по крайней мере, на большой высоте держался Большой драматический театр. С удовольствием слышал о замечательных успехах на поприще народного воспитательного серьезного театра — драматического театра Народного дома под руководством А. Р. Кугеля — и с сожалением узнал, что прекрасно начатый театр буффонады, руководимый Радловым, как будто свертывает свои пестрые крылышки[[263]](#endnote-236). Я уже предупреждал, что могу писать больше о том, что лично видел, чем давать объективный отчет по документам.

Еще одно из касающегося не настоящего, а будущего. Я недавно писал в «Известиях» заметку об актерском объединении {128} театра «Романеск»[[264]](#endnote-237). Личное знакомство с труппой и с репетициями заставляет меня думать, что тут выйдет толк, главным же для меня является то, что эта молодежь, по-видимому чутьем, а не по указанию (хотя я давал их много), нашла правильный путь к народному театру, а именно путь через возвращение к романтическому театру. Повторять здесь того, что было написано мною в «Известиях», не буду.

Вот в несколько спешном порядке изложение фактов и мыслей, касающихся истории театра за эти пять лет. Может быть, некоторым покажется, что я слишком мало остановился на темных сторонах, на халтуре, понижении актерской техники и т. д. и т. п., может быть, также на «косности» одних и «безумствах» других, может быть, скажут, что слишком в светлых тонах нарисовал театр и его бытие за это время, но я утверждаю, что, когда пройдет даже не несколько десятилетий, а несколько лет, всем будет видно, что я правильно учел контуры и краски, что мы пережили обновляющие театр годы, что мы заложили фундамент замечательного расцвета театра, что русский театр в ближайшие десять лет обгонит европейские театры.

Другой упрек будет справедливее. Я не коснулся провинции, я мало ее знаю. Весьма возможно, что темные краски там преобладают[[265]](#footnote-30).

## **{****129}** Памяти Вахтангова[[266]](#endnote-238)

Я не имею претензии дать исчерпывающую характеристику Евгения Богратионовича Вахтангова. Я хочу только поделиться несколькими впечатлениями и одним очень острым воспоминанием о нем.

Незадолго до того дня, когда мы узнали о кончине Евгения Богратионовича, в конце спектакля «Принцесса Турандот» я получил маленькую записочку, где Вахтангов просил меня сказать свое мнение о его работе в «Гадибук». Он спрашивал у меня: почему я ни слова не сказал ему при нашем свидании по окончании этого спектакля. Это было в первый спектакль «Принцессы Турандот». Мне было ужасно больно, что я тогда ему ничего не сказал, — а не говорил я потому, что буквально не находил слов. Я до такой степени был потрясен достижениями Вахтангова, что мне казалось невозможным высказывать какие-нибудь восторги или рассыпаться в похвалах. Я тогда написал Евгению Богратионовичу ответ, я сказал ему не только от своего имени, но и от имени многих, какой замечательный дар он нам принес и как много он мог еще дать[[267]](#endnote-239).

Огромное разнообразие вносил Вахтангов в свои творения. По-видимому, и в будущем работа его должна была быть столь же многогранной. Но он не принадлежал к числу тех, кто постоянно жаждет обязательно «нового». В критике и в публике иногда встречаются люди, которые говорят: «Поставил новую пьесу, но в сущности ничего нового технически она не представляет, в сущности говоря, все то же». Вот эта жажда в каждом спектакле видеть что-то новое может загнать в такое манерничанье, заставить так прыгать через себя самого, что в конце концов приведет художника к настоящему взрыву. Вот это модничанье, это желание сказать что-нибудь новое — оно было {130} Евгению Богратионовичу чуждо. Но еще более чужд был ему консерватизм.

Это был человек определенной, установившейся школы, но это был художник, которому подчинены все качества и все элементы сцены, который мог сочетать их наиболее оригинально и в каждом произведении найти своеобразный удачный момент.

Меня глубоко трогало благоговейное отношение к Вахтангову со стороны его учеников. Это была настоящая влюбленность целого коллектива в талантливую личность. Влюбленность эта — огромнейшая сила, которая, вероятно, — если бы беспощадная смерть не похитила Вахтангова, — сделала бы его одним из величайших полководцев во имя красоты искусства, ибо он не только объединял своим талантом и огромной любовью людей, — он умел увлекать их сердца, что делает коллектив необычайно спаянным. Сейчас мы имеем коллективы, которые являются примером подобной спайки. Это коллектив изумительного учителя и человека К. С. Станиславского. Явления такие чрезвычайно редки.

Может быть, новая техника даст возможность фиксировать во всей полноте творения артиста, и они не умрут сразу за их творцом. Коллектив, воспитанный Вахтанговым, должен сохранить те благотворные зерна, которые получил от своего учителя. Это вопрос тревожный и вместе с тем открывающий перед нами большие возможности.

Надо, чтобы та любовь, которую Вахтангов чувствовал к своему творению, чтобы та работа, которую он с вами произвел, оказалась стальным обручем, который сохранит единство коллектива и не даст ему распасться. Надо, чтобы и впредь тот пример, который он являл в творчестве с молодежью, был сохранен, но не так, как хранят мумию в музее, а чтобы он оказался живым.

## **{****131}** Староста Малого театра[[268]](#endnote-240)

Я с большим удовольствием соглашаюсь на приглашение редакции «Известий» написать статью об А. И. Южине[[269]](#endnote-241). Это один из тех немногих выдающихся, сделавших полностью свою карьеру деятелей общества, смененного революцией, с которым отменно приятно иметь и деловые, и культурные, и личные отношения.

Никогда А. И. Южин не скрывает своего политического лица. Ни в малейшей форме не занимается он хамелеонством, хотя бы только в оттенках. Ему присущ широкий внепартийный гуманный либерализм, за который он держится твердо. И его отношения к власти всегда полны достоинства. В нем чувствуется старый барин, аристократ от искусства, которому не к лицу хотя бы малейшая тень заискивания или лести. И вместе с тем — это человек не только большого такта и острого ума, позволяющего ему осторожно вести свой небольшой корабль с ценным грузом и экипажем по разъяренным волнам бурных годов, но и широкой симпатии, которая дает ему возможность с большим пониманием и чуткостью отнестись ко всему, для него самого и перед судом его собственных идеалов доброму, что он находит в людях хотя бы в классовом отношении, в отношении программы — ему чуждых.

Поскольку А. И. убедился, что Советская власть искренне желает сохранить лучшее из прошлого искусства, он широко и полностью пошел ей навстречу, встал на путь самого искреннего делового сотрудничества. Когда кто-то из сменовеховцев в первой их книге пишет, что велика перед русским народом заслуга тех, кто, ни в каком случае не будучи коммунистом, оставался в России среди голода и опасностей защищать для всех элементов народа важные сокровища культуры, и что этим людям придется низко поклониться блудным сынам России {132} после того, как они вернутся в отчий дом[[270]](#endnote-242), то эта характеристика оставшихся у своих алтарей служителей науки и искусства должна быть отнесена в первую голову к Александру Ивановичу Южину.

Конечно, в Коммунистической партии, или около нее, оказалось немало элементов, которые требовали ломки, разрушения старого искусства насплошь, в том числе, разумеется, и Малого театра за его академическую рутину, за эпигонство и т. д. и т. п. Я не помню, чтобы хоть один серьезный голос поднялся в этом направлении. Если подобный уклон имелся (тт. Бухарин, Осинский)[[271]](#endnote-243), то только разве в смысле желания ускорить эволюцию старого театра навстречу народной революции, но отнюдь не в смысле требования разрушить старые художественные организмы. Коммунистическая партия в своей сознательной и выдержанной части прекрасно понимала, что надо заботливо хранить аквизит[[272]](#footnote-31) человеческой культуры, будь то в отношении техники, или науки, или искусства, конечно, оставляя за собой полное право идейной критики и соответственного отбора.

Коммунисты понимали и понимают сейчас, что нельзя противопоставлять зрелым культурным формациям в качестве равноценных им ни псевдоискусство тех, которые желали бы ради мгновенного успеха положить все старое на обе лопатки и с быстротой людей принципа «чего изволите»[[273]](#endnote-244) тремя деньми воссоздать на место разрушенного храма нечто невразумительно новое, ни те подлинные цветы новой культуры, которые пока по бурности нашей эпохи, по ее начальности не могут не быть пока относительно скромными.

Теорию классового искусства коммунисты, конечно, поддерживают полностью, но они великолепно понимают, каким безнадежным примитивизмом веет от наивных, а иногда больше злостных, утверждений, что вся история искусства буржуазна, а пролетарское могут создать за малым пока еще ростом чисто пролетарских художников те неудачники, которые с удовольствием сгруппировались под красным знаменем ради завоевания карьеры, а может быть и славы, в мутной воде революционной бури. Коммунисты прекрасно помнят, что их учитель Маркс знал наизусть Гомера и Шекспира и перечитывал не только Бальзака, у которого поучался, но и Дюма, которым развлекался.

Конечно, буржуазное искусство существует, — искусство, чесавшее пятки буржуазии, искусство развратное и глупое. С ним отнюдь нельзя поставить на одну доску великого или просто крупного искусства, отражавшего дух отдельных эпох большей частью сквозь души более или менее решительных протестантов против современности, вышедших из лагеря мелкобуржуазного и интеллигентского.

{133} Но оставим пока в стороне этот важный культурный вопрос и констатируем только тот факт, что Малый театр остался одним из любимейших театров, что пролетарии, которым предлагали билеты разных театров, вне всякого сомнения, предпочитали спектакли академических театров, в том числе Малого, что репертуар Малого театра не включал в себе ни одной мало-мальски вредной пьесы, но давал представление о русской и иностранных классических литературах в строго выдержанной реалистической игре и устремлялся, насколько это было возможно при условии его давнего прошлого и его затвердевших традиций, навстречу требованиям времени.

Нельзя не констатировать, что, например, «Посадник» с участием Южина производил на рабочую и красноармейскую массу неотразимое революционное впечатление. Не идеями Алексея Толстого, конечно, — об идеях тут даже странно говорить: они неясны в пьесе, — а всей совокупностью эмоционально-художественного настроения, яркостью картин массы в ее завершениях и ее героизме. Я никогда не забуду тот спектакль, на котором вся зала была наполнена проходившим через Москву на запад полком из красноармейцев-крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным, каким-то подавленным вниманием, а в решительном моменте даже со слезами, смотрели красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживаний.

Я не могу не быть благодарным Малому театру за постановку моей пьесы «Оливер Кромвель». Я пишу здесь о Малом театре и его старосте Южине, и поэтому, конечно, не буду ничего говорить о самой пьесе и о некоторых нареканиях на нее. Могу только сказать, что я встречал немало самых подлинных рабочих и коммунистов, которые говорили об этой пьесе приблизительно то же самое (сравнивая ее притом с нарочито революционными спектаклями), что я сказал выше о «Посаднике» в смысле впечатления, какое выносилось от спектакля. Я не могу не указать на то, что Александр Иванович Южин и труппа относились с необыкновенной тщательностью и бережностью к пьесе, что они продумали в ней все детали и дали картины, которые меня как автора в полной мере удовлетворяли, которые, по-видимому, удовлетворяли и публику, судя по многочисленным и неизменно полным спектаклям прошлого года. Над исполнением доминировала, конечно, фигура Южина. Он дал Кромвеля монументальной фигурой, и на этом фоне ярко вырисовывались и взрывы тривиального юмора, и жовиальность[[274]](#footnote-32), и {134} моменты глубочайшего душевного волнения в груди железного человека, которое согласно условиям того времени выливается в религиозные формы. Южин прибавил, таким образом, к галерее созданных им типов еще один большой образ.

Каждый из нас, проживших полжизни или больше, помнит Южина с ранних годов пламенным первым любовником Малого театра, и многие имели счастье следить, как двигался его талант по скале годов и как постепенно выпадали молодые роли, которые Южин играл прекрасно, но в которых он, конечно, имел много соперников, и как зрели вместе с ним роли характерные и героические.

Среди культурных достояний Москвы всякий иностранец, всякий приезжий, всякий рабочий, могущий только в редкие часы досуга всякие достопримечательности осматривать, должен увидеть Южина в ролях: Шейлока, Ричарда Третьего и Фамусова. Грандиозны у него трагические шекспировские образы, но грандиозен в эпическо-спокойной, почти величавой смехотворности незабвенный в его исполнении Фамусов.

Широкий талант имеет Александр Иванович. От добродушнейшего юмора, делающего из него незаменимого комедийного актера, до высокого пафоса, всегда сдержанного, всегда театрального только в лучшем смысле этого слова.

Нельзя не сказать несколько слов и о Южине-драматурге. В своих лучших вещах он и тут тот же, он и тут полон ценности. Его «Измена»[[275]](#endnote-245) — спектакль, постоянно пользующийся успехом и любовью, и я не удивляюсь, что американцы зовут его театр поставить эту симпатичную пьесу во всех больших городах Америки. Пьеса может быть широко любимой самыми различными слоями населения, за исключением, может быть, блазированных[[276]](#footnote-33), объевшихся тонкостями искусства. Она умело использует все так хорошо знакомые Южину театральные эффекты, она полна разнообразием и сценической жизнью, и вместе с тем в ней живет то тепло, которое согревает всю деятельность Южина, именно глубокий гуманный либерализм и своеобразный пафос, над которыми могут хихикать плоскодонные скептики, но которые всегда находят путь к действительно благородным сердцам, особенно наиболее свежим сердцам юношества и людей из народа.

А в «Джентльмене»[[277]](#endnote-246) Южин дает с немалой смелостью и меткостью для того времени, когда она была написана, хороший удар российскому Манчестеру, стремившемуся наложить купеческую лапу на русскую культуру.

Было бы странно, конечно, ждать от Южина революционного пафоса. Было бы странно ждать от него революции театра. В этом отношении он консерватор, но он консерватор в том смысле, в каком называют так хранителей каких-нибудь оранжерей. {135} Он не только умеет бережно и любовно охранять их, а кто знает, сколько силы стоит это в наше трудное время, да еще при постоянных распрях внутри артистической среды. Но он понимает также, что сохранять живое — значит давать ему развиваться, а не превращать его в музейную мумию, и он прекрасно чувствует, что вверенный ему театр — живой. Я мог бы привести этому немало доказательств, но оставляю это до другого раза и, может быть, до будущего сезона[[278]](#footnote-34).

Да, искать революционности у Южина нечего в том смысле, в каком мы ее понимаем, в смысле единственно правильном. Но между нами и старым художником можно представить себе такой диалог, который и на самом деле почти буквально происходил неоднократно не только между мною и им, но и между им и другими представителями Советской власти.

Он говорит нам: «Я не требую от вас чуда, я не требую, чтобы вы низвели на землю тот социалистический рай, который вы обещаете народным массам. Я знаю, что вы находитесь в трудной борьбе, в которой подчас изнемогаете, но я верю в то, что вы хотите великого блага; я верю в то, что у вас большие силы, что перед вами большие возможности. Будущее покажет, но, во всяком случае, вы не должны топтать тех ценностей, которые унаследовали от прошлого».

И мы отвечаем ему: «Мы тоже не требуем от вас чуда. Мы знаем, что вы принадлежите к иной фаланге и не можете внезапно расцвесть яркими розами революции, но мы знаем, что вы доносите до нас благовонной рукой самые душистые и самые нежные цветы, завещанные нам прошлыми поколениями, и мы знаем, что в нашу весну, еще очень раннюю, наша еще очень голая от цветов почва нуждается в принесенном вами даре».

Вот та неписаная конституция, которая существует между Советской властью и лучшими представителями старого искусства. От них же первый, по общему признанию, так ясно выразившемуся во время внезапного чествования Александра Ивановича в Художественном театре, есть именно он[[279]](#endnote-247).

## **{****136}** Из театральных исканий[[280]](#endnote-248)

Я присутствовал на втором спектакле «Бориса Годунова» Лобанова в студии «Золотой петух»[[281]](#endnote-249), руководимой одним из замечательнейших артистов Москвы, по моему мнению, ею недостаточно оцененным, — К. Эггертом.

Этот спектакль, с которым можно не соглашаться, является тем не менее весьма интересной формой театральных исканий. Это отнюдь не есть чистое новаторство, против которого, когда оно идет здоровым путем, конечно, никто не станет возражать. Не есть это и театральная археология, против которой можно было бы возражать скорей, даже в случае правильных методов ее. Это — попытка создать отчасти новый фундамент, отчасти дать новую форму, так сказать, пластически-декламационную, стилю Камерного театра, оперевши его на ложноклассической трагедии, которая откровенно и сильно пропущена сквозь барокко.

Если хотите, это продолжение того пути, на который вступил Таиров со своей «Федрой». Там и Брюсов, и режиссер, и Коонен, и особенно тот же Эггерт добрались сквозь ложноклассическую драму (я употребляю этот термин, хотя он и глуп до невозможности, только в силу его общей понятности) до античности. Я уже писал и еще раз готов подтвердить, что Расин гораздо античнее, чем думают, и что обычное представление о нем как о придворном поэте по преимуществу должно быть поставлено на самый задний план рядом с новыми исследованиями, рисующими его нам представителем буржуазных янсенистов, апеллирующим уже почти по-робеспьеровски к античной добродетельной тенденции.

Но Таиров в работе над «Федрой» провел ее сквозь две стилизации, так сказать, сквозь керамический стиль VII – VI века греческой культуры (что во всей чистоте в отношении пластики {137} удалось только Эггерту и некоторым фигурантам) и сквозь свой камерный стиль с его еще не исчезнувшим, потерявшимся только с веселой «Жирофле»[[282]](#endnote-250), привкусом декадентства. Расин был, так сказать, раздернут на две стороны. Быть может, слишком подвинут назад к глубинным слоям греческой культуры и в то же время слишком поднят к нашему времени, к футуристическим формам. В этом и большие достоинства и неоспоримые недостатки постановки, тем не менее не только крайне интересной как искание, но и представляющей собою заметное достижение.

Я не знаю идей, которыми руководился Эггерт при выборе пьесы или постановке ее, я об этом только догадываюсь. Я говорю про то, что я увидел, а не про то, что имел в мыслях Эггерт.

Это, впрочем, относится и к Таирову с его «Федрой».

Но вот как мне рисуется внутренняя мысль этого интересного, к сожалению, скрытого от культурной и даже передовой Москвы спектакля. Пьеса Лобанова — ложноклассическая пьеса. Она недалеко еще ушла от хороших пьес Озерова. В отношении драматической структуры она стоит даже ниже озеровских драм (чтобы не было недоразумений, оговорюсь: я считаю озеровские драмы высокохудожественными произведениями, но сейчас не об этом речь). Тем не менее сказывается и то, что Лобанов — современник Пушкина, что его «Борис» писался одновременно с великим «Борисом» Пушкина. В языке его еще много велеречия, но есть и жизнь более реалистическая, чем у монументального Озерова. С Лобановым как будто русский театр уже втягивался в это русло реализма в высоком смысле этого слова, по которому катил свои волны поток пушкинского гения.

Пьеса построена плохо, кроме того, она невыносимо патриотична и религиозна. Патриотизм Эггерт вытравил в значительной мере. Христианство волей-неволей осталось, и пьеса, кончающаяся почти клоделевским эффектом, как бы запечатлевается знамением креста в фигуре молящейся у трупа Бориса Ксении.

Все это для нашего времени несомненный минус. Мы живем еще не в такие дни, когда можно с эстетическим равнодушием проходить мимо подобных привкусов. Да кроме того, в пьесе нет, в сущности, никакой драмы, есть огромная патетическая фигура Бориса, окруженная сплетением других меньших патетических фигур. И перед зрителем в действительно волнующих монологах и монологоподобных диалогах протекает театрализованная, гиперболизованная история страданий и крушения преступной души на троне.

Когда читаешь драму Лобанова, то не можешь отрицать замечательной красоты его языка, достойной удивления силы некоторых снов, которые рассказывают друг другу Борис и Мария, {138} но все же не угадываешь, какой запас патетически-декламационный и пластический лежит в этих горячих строфах. Эггерт рассмотрел здесь эту патетику, и так как он всюду прежде всего искал патетики, то он и остановился на этой малоизвестной, но необычайно патетической пьесе.

Под патетикой Эггерт (здесь не прошли бесследно уроки Таирова) разумеет не «переживания», а театральный материал, дающий возможность повышенной выразительности голоса и жеста.

И тут Эггерт достиг больших результатов. Я не знаю талантов его актеров, так как вижу их первый раз, но играли они талантливо.

Отмечу и достоинства и недостатки, настолько общие всем актерам, что они, очевидно, относятся к их вождю — Эггерту.

Почуяв максимум внешней патетики, ложноклассической, почуяв, что грандиозно бурно выразительный жест, который в то же время, замирая время от времени, создавал бы статуарные или групповые пластические эффекты, стоит в связи с великим, в последнее время все более нам близким стилем барокко, Эггерт определенно вступил на путь чистой декламации, заботящейся не о реализме, а о максимальной выразительности, хотя бы ценою несколько ходульной приподнятости пафоса, и на путь, так сказать, ожесточенного урагана жестов, подчеркивающих каждое душевное движение. Нельзя не вспоминать этих корчащихся святых, эти летающие одежды, этот экспрессивный монументализм, который мы находим у барокковистов, когда смотрим на превосходно пластически продуманную, ни на минуту не ослабляющуюся серию то живых, то останавливающихся, но всегда динамических поз и жестов, аккомпанирующих повышенной, полным голосом произносимой, откровенно искусственной, плакатно-рельефной декламации.

У Таирова чрезвычайная подвижность актеров в смысле пластики часто как-то плохо гармонировала с текстом. Хотя чем дальше, тем более получалась такая гармония, чем дальше, тем более устремлялся он к выражению эмоции, а не только к верности своей неправильной формуле неореализма, то есть чисто внешнего, психологически неосмысленного мастерства. Эггерт имеет это уже за плечами. Отнюдь не требуя от актера внутренних переживаний, — это ясно из их игры, — он тем не менее каждый жест и каждую позу строжайшим образом строит на внутреннем смысле соответственной фразы и соответственного момента. Особенно многого добился он от выразительности жестов рук. Здесь я могу поставить ему в вину одно только: несколько раз, и не всегда уместно, повторяется слишком сильный жест хватания собеседника за горло, не в припадке ненависти, но, так сказать, в виде признака особого волнения. За этим маленьким исключением и дальнейшим примечанием о костюмах надо считать «Бориса» в маленькой студии замечательным {139} пластическим достижением в плоскости барокко или, если хотите употреблять новое слово, экспрессионизма.

Но сейчас же отмечу один существенный недостаток. Я понимаю, что если бы дело шло о постановке в огромном театре, то можно было бы пренебречь мимикой, но в этом случае нужно было бы создать для актеров характерные маски (не непременно неподвижные, а в виде резко намеченного характерного грима), но постановка дана была в маленьком зале. Если зрение меня не обманывало, то грима не было никакого. Борис, бояре были даже без бороды. Это было приближением к мейерхольдовскому учению о безгримном лице, и если к этому прибавить, что большинство костюмов представляло собою мало убедительные балахоны, почти столь же безобразные, как и мейерхольдовская прозодежда, то и здесь как будто не без влияния оказалась эта ненужная в театре выдумка оголения.

Не говоря уже, что эти оголенные и поэтому недостаточно выразительные (уже, во всяком случае, не барокко) лица актеров играли разве только рефлективно, следуя своим бурным жестам. Лица далеко отстали от туловища и тем более от необычайно выигравших у Эггерта рук.

Я уже коснулся костюмов. Я не могу не отметить, что здесь, по-видимому, большая ошибка, недосмотр. Костюмы неубедительны исторически (что здесь не особенно важно), некрасивы, а главное, пластически нелепы. Они связывают жесты актеров. Надо было суметь разрешить эту проблему, освободить фигуру. Если так трудно было большинству лиц в драме из придворно-боярской жизни дать прилегающую к телу и выявляющую его формы одежду, то необходимо было прибегнуть к тем же методам, при помощи которых монашеская ряса, фелонь, далматики королей играли чудесную, насквозь пронизанную страстью роль у скульпторов барокко.

Два слова о декорации. Замысел был хорош. Дать всю эту драму на фоне чего-то вроде золотого алтаря, чтобы повысить торжественность происходящего. Еще лучше, что этот алтарь выдержан в стиле барокко. Он устремляется вверх, разбивается неожиданными противоположными плоскостями. В нем, как и в самой драме, как и во всем барокко вообще, есть монументальность и беспокойство. (То, что и воскрешает теперь барокко в Германии и у нас, в отличие от стремления Франции к спокойной пластичности.) Но выполнены декорации плохо. Сцена мала. Вся структура получает характер довольно мизерного иератизма[[283]](#footnote-35). Все это плохо позолочено. Я заметил позолоту только тогда, когда рампа была потушена и вся сцена освещалась тремя свечами.

Великолепна мысль Эггерта сопроводить пьесу музыкальным и местами хоровым комментарием. Музыка Курочкина интересна. {140} Хоры звучат превосходно, и аккомпанемент этот в некоторые драматические моменты сильно потрясает. Время от времени сквозь голоса пробиваются звуки фисгармонии, и все это наводит на такую мысль, что этот же спектакль должен быть показан на большой сцене. Если бы конструкция алтаря была бы действительно пышно-величавой, если бы хоры сопровождались мощным органом, то спектакль производил бы действительно колоссальное впечатление.

Но как жаль, как жаль, во-первых, что Эггерт употребил свое замечательное чутье, свою работоспособность и талант на то, чтобы поставить так ярко пьесу, отнюдь не лишенную достоинств и взятую из подходящей для преследуемого Эггертом стиля эпохи, но идейно столь нам чуждую, идейно столь бедную; как жаль, во-вторых, что все это происходит в каком-то закоулке на Бронной.

Мои выводы были бы такие: надо дать возможность Эггерту проявить свой уклон и свой талант более широко[[284]](#footnote-36). Надо более идейно богатую пьесу и при этом в условиях достаточно большого театра[[285]](#endnote-251). Может быть, невыполнимы оба эти условия сразу. Хорошо бы показать самого «Бориса», как опыт, на большой сцене. Хорошо на маленькой сцене Эггерту взять, как опыт, более содержательную и более глубоко волнующую пьесу.

Во всяком случае, в то время как у нас бесконечно кричат о курьезах, имеющих такое же отношение к постепенному росту возмужалости физиономии театра, как вскочивший на нос прыщ, проходят почти незамеченными органические процессы; всесторонних исканий, разными путями направленные к героическому, патетическому и синтетическому театру, который нам нужен в области драмы, как нам нужен также монументальный аристофановский фарс в области комедии.

## **{****141}** Островский у Бахрушина[[286]](#endnote-252)

Алексей Бахрушин имеет несомненную и крупную заслугу перед русской культурой как создатель Государственного театрального музея имени Островского. Целую необычайно трудовую жизнь, помимо капиталов, вложил Бахрушин в эту замечательнейшую в России, а быть может, и в Европе, коллекцию рукописей, иконографии, макетов, костюмов, памятных вещей и т. д. и т. п.[[287]](#endnote-253) Революция не сломила жажды деятельности Бахрушина и его любви к своему детищу. Он и сейчас продолжает работать с юношеским рвением. Государство дает ему, конечно, совершенно ничтожные средства на поддержание и развитие музея, и музей поддерживается и развивается энергией своего создателя и директора. Своими собственными десятью пальцами Бахрушин распланировал великолепную выставку памяти Островского в трех или четырех залах своего музея.

Главные экспонаты, даже почти все, что выставлены, взяты им из недр им же созданного музея; чужого тут очень мало.

И надо сказать правду: Островский предстает перед вами необыкновенно жизненно в окружении всей своей эпохи. Конечно, на выставку попала ничтожная часть «островианы», имеющейся в распоряжении Бахрушина: по одному показательному письму для всякого типа таких писем, в то время как у Бахрушина до семисот писем, писанных Островским, и еще больше писем, направленных к нему. И так все. Больше лучшие образчики, чем вся масса, имеющаяся в коллекциях.

С неослабным интересом переходишь от писем к портретам, от костюмов к рисункам, следишь за тем, как развивалась постановка Островского от его времени до самых смелых левых новаторов, вроде Фердинандова[[288]](#endnote-254).

Поскольку я утверждал и утверждаю, что Островский и его театр, а также и та манера играть, которую на его пьесах упрочили {142} Садовские, Мартыновы, Васильевы в Москве и Петрограде, являются для нас массивом, до которого мы должны докопаться, чтобы твердою ногою стать там и отсюда повести линию нового реалистического, учительного и вместе с тем монументального народного театра, постольку я считаю и эту блестящую выставку чрезвычайно ценной в культурном отношении. Жаль, конечно, что особняк, в котором располагается музей Бахрушина, далеко (Лужнецкая улица)[[289]](#endnote-255), но все же необходимо организовать некоторого рода культурное паломничество на эту выставку. Учебным заведениям второй ступени, рабфакам, рабочим клубам и т. д. я от души рекомендую провести часок в этих четырех комнатах и прослушать живые любовные объяснения Алексея Бахрушина.

## **{****143}** Еще о Театре Красного быта[[290]](#endnote-256)

Со всех сторон раздаются голоса о необходимости создания рабочего революционного театра. Коллегии Наркомпроса пришлось отказать как Объединению Театра Красного быта[[291]](#endnote-257), так и Культотделу МГСПС в их требовании немедленно дать под такой театр здание Нового театра — нынешний Второй МХАТ. Я не стану здесь излагать доводов Коллегии, но могу сказать только, что я с тяжелым сердцем отказал рабочим организациям, и считаю своим прямым долгом всемерно способствовать развитию революционного рабочего театра на более скромных пока началах, в других помещениях, которые мы им постараемся отыскать, с тем чтобы зрело и вовремя обсудить к будущему году вопрос о перенесении такого театра на Театральную площадь.

Теперь я хочу высказать несколько соображений о том характере, который должен приобрести Театр Красного быта, причем, как мне кажется, я буду высказывать не только индивидуальные мои мнения, но и мнения инициативной группы Театра Красного быта, состоящей из товарищей: Городецкого, Бассалыги, Толбузина, Тихоновича и Чижевского.

Первый вопрос, который подымается при этом и который подымал, между прочим, на страницах «Известий» тов. Уриель[[292]](#endnote-258), заключается в том, как бы нам не раздробить на группы и мелкие течения и без того не очень многочисленные силы, которые мы могли бы собрать вокруг знамени рабочего революционного театра. С этой точки зрения бесспорным является, что Театр Красного быта и Культотдел МГСПС должны сговориться друг с другом, и подобного рода сговор, вероятно, произойдет на днях.

Остро стоит вопрос с Театром Революции. Театр Революции, на Никитской[[293]](#endnote-259), является готовым театром с известным {144} репертуаром, более или менее посещаемым театром, и, казалось бы, для чего искать от добра добра? Не лучше ли сосредоточить свои силы вокруг него? Однако совершенно очевидно, что сделать этого нельзя. Нельзя требовать от Мейерхольда, наиболее талантливого и наиболее влиятельного из фактических руководителей Театра Революции[[294]](#endnote-260), чтобы он пошел дальше в своих уступках реализму. И нельзя требовать, с другой стороны, от театральных художников и драматургов-реалистов, чтобы они считали себя удовлетворенными обслуживанием рабочей публики в тонах левого и крайне левого искусства. Я не хочу здесь становиться на индивидуальную и полемическую точку зрения. Я вовсе не хочу доказывать, что так называемое левое искусство в театре не заслуживает никакого внимания и является чем-то подлежащим даже осуждению или гонению. Но факт тот, что чрезвычайно многие работники художественного отряда нашей политпросветительной работы стоят на той точке зрения, что это стилизованное искусство до крайности затрудняет для рабочего класса подход к театру и понимание тех идей и чувств, которыми этот театр должен быть заражен. Так же точно и очень многие рабочие относятся к левым течениям в этом смысле отрицательно. Мне кажется, что я отнюдь не буду субъективен, если скажу: огромное большинство московских рабочих предпочитает посетить самый обыкновенный реалистический театр и увидеть старую пьесу Островского, чем пойти в Театр Революции на пьесу, свою по содержанию (или более или менее свою). И это именно потому, что рабочая масса не понимает стилизаторских приемов; они являются для нее такой же трудностью, как если бы вместо обычного русского языка, на котором мы говорим, употреблялись особенно замысловатые речения.

Некоторые товарищи констатируют огромный успех Мейерхольда при объезде им провинции[[295]](#endnote-261), но это явная иллюзия. Еще больший успех имел бы революционный театр реалистический. Соображения же о том, что Мейерхольд смог давать свои спектакли на заводах, площадях и упрощенных площадках, отнюдь не являются убедительными потому, что именно так может давать свои спектакли и театр реалистический. Нужно быть совсем наивным человеком, чтобы воображать, что реалистический театр тот, для которого обязательны подмостки, рампа и т. д. Он просто обозначает большую близость к тем жизненным формам, которые действительно вокруг нас существуют. Я совершенно убежден, что если бы при равной талантливости актеров одна и та же пьеса или две равноценные пьесы были даны перед любой рабочей аудиторией в левых тонах и реалистических, то по крайней мере девять десятых рабочих высказались бы за реалистическую постановку. Кроме того, есть еще одно чрезвычайно важное замечание. Поскольку Мейерхольду и его сподвижникам приходится работать в области революционного {145} театра, они, по существу говоря, делают не свое дело. В самом деле, разве не является характернейшим для Мейерхольда (или, может быть, В. Э. за это время переменил свои убеждения), что в театре не должно быть психологии, что театральная форма стоит выше театрального содержания. Разве можно забыть те утверждения, которые с таким блеском устно и письменно заявил Мейерхольд, доказывая, что приближение театра к цирку, приближение его к легкому фарсу, автоматизация его есть именно эволюция театра в сторону того здорового и блестящего зрелища, каким он должен быть[[296]](#endnote-262). Разве мы не помним, что Мейерхольд считал себя призванным покончить со всякой эмоцией и со всякой «скучной» пропагандой идейного характера с подмостков.

Революционный же рабочий театр есть, несомненно, театр-школа, это, конечно, есть культурно-просветительный институт. Разумеется, он должен быть художественным. Он должен и развлекать, и волновать, и смешить, потому что вне художественного воздействия на зрителя нет и той специфической агитирующей силы, которая заставляет нас, пропагандистов-агитаторов, прибегать к искусству как к форме заражения определенными идеями и чувствами среды, на которую мы хотим воздействовать. В рабочем театре не так будет обстоять дело: дать высокохудожественный, современный, формально новый или формально совершенный спектакль, причем, в конце концов, позаботиться и о том, чтобы какие-нибудь крупицы истины попутно введены были в сознание зрителя. Нет. В революционном рабочем театре речь будет идти именно о том, чтобы создать определенное настроение и со всей силой художественности зажечь определенные мысли в жаждущей классового самопознания массе. Искусство тут явится служебным. Это не значит, что оно не будет здесь блестящим; может быть, именно здесь оно сделается великим. Недаром же недавно один крупный эстетик-марксист, стоявший до сих пор на чисто формалистической точке зрения, прямо заявил, что искусство гибнет, что оно пришло к своему последнему дню и что спасение только в служении, так сказать, в смиренном служении определенным большим идеям и высоким чувствам[[297]](#endnote-263).

Все это совершенно противоречит мейерхольдизму как таковому. Я буду, конечно, очень рад, если так называемое левое революционное искусство в этом смысле как можно больше поправеет, но я прямо заявляю, что, с точки зрения агитационно-пропагандистской, почти всякое стилизаторство, а тем более вот этот модерн, бес которого мучит начиная с конца прошлого века мировую интеллигенцию, затрудняет простоту, прямоту и силу психологического воздействия на массу.

Театр Красного быта именно и желает развернуть свою работу в этом направлении. Нам нужен не просто революционный театр. Нам нужен чрезвычайно доступный, в высшей степени {146} убедительный и в самую первую очередь пропагандистский театр.

Прибавлю несколько слов к этой статье относительно выражения быта. Тут у меня вышло явное недоразумение с тов. Дубовским и с «Правдой»[[298]](#endnote-264). Я не считал нужным ответить на его второй фельетон, но несколько замечаний по этому поводу я сейчас сделаю.

На одном из конгрессов, кажется, в Бреславле, лет двадцать пять тому назад, германскими рабочими во всю ширь был поставлен вопрос о бытовом искусстве. После конгресса Зингер поздравил партию с тем, что она могла на политическом съезде так много и глубоко толковать о вопросах искусства. Что же выяснилось тогда из этих дискуссий? Протест рабочих против тех интеллигентов, руководивших иллюстрированным приложением к «Форвертсу», которые старались навязать им почти сплошь и единственно картины рабочего быта. В целом ряде гневных речей рабочие заявляли, что они сами хорошо знают, как им голодно, темно и грустно живется, что им это повторять нечего, что они предпочитают поэтому любую романтическую новеллу типа какого-нибудь Дюма, чем эту реалистическую серую и безнадежную канитель, которую рисовали им художники-пессимисты[[299]](#endnote-265). Я думаю, что если бы нашлись художники-оптимисты, которые вздумали бы подсахаривать рабочий быт, средняя рабочая публика была бы еще более этим возмущена.

В те времена, когда революции не было и когда рабочий быт был насквозь безотраден, а выходом были только такие, правда, острые, но все-таки недостаточно многообразные формы борьбы, как стачки или обыденные партийные будни, — выход для рабочего был только, так сказать, куда-то прочь от своего класса, в область, скажем, фантазии, мишурной романтики и т. д. Теперь совсем иное. Теперь рядом с рабочим бытом в собственном смысле слова, то есть еще нетронутым наследием прошлого, имеется гигантский быт в кавычках, то есть та часть бытия рабочих, которая вырывает их далеко от будней, от чего-то обыденного. Наш быт далеко не бытовой, наш быт — неостывший, метущийся во всей той части, где происходит строительство нового. Товарищ Дубовской и некоторые другие никак не хотят меня понять. Я даже не говорю, что беллетристы должны изучать быт в старом смысле этого слова. Всякие молекулярные изменения его, конечно, должны быть наблюдаемы и художниками, но меньше всего драматургами. Я не думаю, чтобы можно было занять рабочую массу идущим по путям Чехова или Гауптмана драматическим изображением мелочей рабочего быта, хотя я понимаю, что они страшно важны с социологической точки зрения. Театр имеет свое внутреннее значение, для масс в особенности. Он должен быть монументальным, и нет никакой надобности мелочи повседневщины превращать в монументальность. У рабочего класса есть его сложная классовая жизнь, {147} есть его героическая борьба, и это есть подлинная база пролетарского театра; прошлое, настоящее и будущее — в пролетарской революции со всеми ее ответвлениями, в аспекте, возможно более героическом, причем ни в коем случае не нужно бояться индивидуального героизма. Какая бы это была чепуха! Тот, кто не понимает, что нет никакого противоречия между нашим глубоким коллективизмом и тем, что мы называемся марксистами, то есть по имени определенного человека, и что нет противоречия между нашей верой в массы и нашей восторженной любовью к Ильичу, — тот ничего не понимает. Рабочий герой, как бы он ни выделялся, есть орган масс, есть его воплощение и при этом театрально наиболее удобное, ибо массу как таковую в театре представить очень трудно; это скорее область массового действия.

Вот несколько соображений, которые я хотел здесь высказать. Реалистический и героический театр; монументальный театр пропаганды; театр, действующий как живой и говорящий (в отличие от кино); яркий, мучительный или радующий плакат; театр непременно общедоступный, лишенный всего того, на чем мог бы споткнуться неискушенный во всякого рода стилизации зритель, — такова в самых общих чертах программа Театра Красного быта. Сюда, как мы знаем, устремляются очень большие колонны и зрителей и работников театра. Пускай Пролеткульт уклонился в сторону формальную, пускай он все больше и больше сдает на фарс — это его дело, он, вероятно, выпрямит палку, но это показывает только, как это поветрие с формальной стороны заставляет даже пролетарские организации уклоняться от их прямого долга.

## **{****148}** Московский Художественный театр[[300]](#endnote-266)

Чем определилось появление этого совершенно исключительного по своей значительности не только для России, но и для Европы театра? Конечно, этому были и специфические художественно-театральные причины, но в первую голову и Причины социального характера. В последнее время отдельные критики, более или менее старающиеся придерживаться марксистского взгляда на вещи, стали охотно определять Художественный театр как чисто буржуазный в отличие от как бы добуржуазной формации Малого театра. Такое определение можно, разумеется, принять только с величайшей оговоркой. Во-первых, те же критики связывают Художественный театр с такими явлениями, как более или менее демократический либерализм, эстетство, идейная увлекательность, серьезные требования от публики и т. д.

Верно ли, что все это может в какой-нибудь мере считаться подлинно буржуазной, то есть буржуазно-капиталистической, тенденцией в России?

Конечно, нет. Ссылки на то, что сам Станиславский-Алексеев — купец по происхождению, на то, что купцов-меценатов, всяких Мамонтовых и Зиминых, или жертвователей на клиники и т. п. культурников в отношении к своим рабочим, как Коновалов, было много, эти ссылки отнюдь не достаточны для того, чтобы защищать то положение, будто какое-нибудь широкое культурно-просветительное и художественное течение в России может быть определено влиянием и воздействием капиталистов.

Произошло нечто совсем другое, гораздо более тонкое по существу. Художественный театр был театром русской интеллигенции, ее новой формации. Формация же эта, сложившаяся ко {149} времени возникновения Художественного театра, действительно произошла в результате роста капитализма в России.

Малый театр, или, вернее, театр Гоголя и театр Островского, со всем, что с ними связано, в большей или меньшей мере совпадал с главным кряжем или с подходом и отрогами интеллигентского народничества. Не стоит распространяться о том, что такое интеллигентское народничество. Это явление широко известное, да и сам я неоднократно об этом писал. Народническая интеллигенция была не только в более или менее яркой оппозиции к старой помещичьей России, но и относилась с острой критикой и явной враждебностью к господам Колупаевым и Разуваевым[[301]](#endnote-267).

Между тем капитализм развернулся широким цветом в России. Часть интеллигенции пошла на его службу, одни прямо, как наемные люди развернувшегося капитала, другие косвенно, как поставщики предметов роскоши и искусства, на этот углубившийся рынок, который шел параллельно с ростом городов и обогащением недворянских верхов русского общества. Все это вызвало к жизни новую, очень сильную волну роста интеллигенции. По составу своему она была уже не прежней. Это были не разночинцы, в интеллигенцию влилась густая волна детей зажиточных отцов.

Тем не менее традиции не были абсолютно порваны. Интеллигенция, хотя и прекратила почти окончательно острые революционные формы борьбы с самодержавием, осталась не только в своих поредевших эсеровских элементах враждебной самодержавному государству; она исповедовала почти вся в социальном отношении какой-то весьма терпеливый и чисто платонический социализм, смешанный с довольно определенным либерализмом. В культурном отношении эта интеллигенция высоко ценила образованность, внешнее и внутреннее сходство с передовыми европейскими веяниями. Она не прочь была продолжать и своеобразное славянофильство, противопоставляя себя западной интеллигенции как социальную среду более глубокую, более искреннюю, более чистую и т. д.

Всякий, кто вращался в кругу интеллигенции 90‑х и 900‑х годов, знает, что это было именно так. Прибавим к этому, что среди молодежи было и сильное чисто социалистическое движение социально-революционного и социал-демократического порядка. В сущности говоря, интеллигенция стала более широко образованной, приобрела более культурные навыки, стала гораздо зажиточнее. В главной своей части она настроилась, так сказать, реформистски-эволюционно и стремилась устроить как свой внешний быт, так и свою душу по культурному и тонкому образцу. Лучшие из капиталистов, да не только лучшие, но и те джентльмены, портрет которых так выразительно дал Сумбатов-Южин, отчасти Боборыкин, вовлеклись в это интеллигентское русло[[302]](#endnote-268).

{150} Купец-заводчик диктовал свою волю инженеру и врачу, педагогу и т. д., поскольку дело касалось его политики и его торговых сфер, но он чрезвычайно охотно принимал у себя знаменитого композитора или писателя — даже, так сказать, лебезил вокруг него и всячески старался показать, что он тоже культурен, и не останавливался для этого даже перед значительными затратами.

Организовывалось, так сказать, общество в кавычках. «Общество» это было в общем либерально и культурно и имело все градации как в имущественном, так и в политическом отношении. В имущественном — от дарящего мецената, черпающего эти дары свои от рабочего пота и крови, до какого-нибудь бедного студента, на последние деньги покупающего книжку Бальмонта, а политически — от мнимо либерального октябриста до мнимо социалистического эсера. Можно ли попросту окрестить всю эту среду буржуазной? Поскольку дело идет о политической ее физиономии, она характеризует собою именно период наибольшего расцвета и влияния (отнюдь не абсолютно одной) буржуазии в русской государственной жизни. Поскольку же дело идет о культуре, можно сказать, что буржуазия здесь заимствовала довольно покорно все, что прямо не противоречило ее интересам; ее ценность определялась почти исключительно этим. Именно тот факт, что буржуазия не была классом сильной культуры в России, и сказался в том, что мы никаких открытых буржуазных тенденций, конечно, не найдем во всей тогдашней литературе, тогдашнем театре, искусстве и т. д. Наоборот, мы всюду замечаем уклон к несколько абстрактному эстетству, к символизму, к изумительно тонкому импрессионизму — и все это именно потому, что сама интеллигенция не может иметь никаких определенных общественных идеалов, что ей чужда классовая мужественность и определенность, а между тем эпоха предоставляет ей в искусстве руководящую роль. Меценат передоверял интеллигенции стиль своего дома и своих развлечений. Отсюда некоторые положительные черты эпохи, но, конечно, и много отрицательных.

К отрицательным относится отсутствие конкретных мужественных идеалов, о чем и плакал Чехов, говоря, что у писателя этой эпохи нет бога, которого бы он чтил и которому бы он молился. Положительные же стороны — большое, искреннее и умелое отношение к внешней культуре, к искусству. Как ни странно, искусство этой эпохи действительно является внешним, хотя оно очень «углублено». Это кажется парадоксом, но это так.

С одной стороны — разве символизм не заявляет, что за его изящными формами скрывается глубочайший смысл?

Заявляет, но на самом деле этот глубочайший смысл есть какой-то туалет, талантливый, модный, по большей части пессимистический или чисто эстетствующий. Не только *форма* {152} этого искусства, но внутренняя *сущность* его оказываются поверхностными. Возьмите любого самого глубокого символиста того времени и поставьте его рядом с Успенским, и вы увидите тогда, что значит искусство, пропитанное кровью и желчью, и что значит искусство, кокетничающее «бледной глубиной», в сущности же говоря, холодное.

Подходя ближе к Художественному театру, трудно представить себе более углубленное и более благородное искусство, чем то, которое создала эта группа интеллигенции с соизволения и при поддержке капитала, желавшего блеснуть своей утонченной культурой. В самом деле, в чем заключался главный смысл той, можно сказать, религии Станиславского, случайно совпавшей с главным руслом тенденции Немировича-Данченко, которая охарактеризовала собою все искания Художественного театра до последнего года? Это — огромная художественная добросовестность. Не на словах только, а всеми своими нервами Станиславский хотел художественной высоты во всем. Неправильно говорить, что Станиславский преследовал натуралистические цели. Нет, театр ставил чисто фантастические вещи, где о натурализме не могло быть и речи. Но Станиславский хотел приблизить каждую театральную картину, сцену к тому идеалу, который ставила перед ним задача глубочайшей, детальнейшей, законченнейшей обработки задуманного. Отсюда — если ставилась бытовая сцена, то быт должен был быть внимательнейшим образом изучен. Ни одна книжка об этом быте не должна была остаться непрочитанной. Надо было искать вещей, а часто и людей, которые с этим бытом связаны. Надо было в каждом уголке позаботиться о торжестве этого быта в его величайшей типичности. Если дело шло о фантастических сценах, например «Потонувшем колоколе»[[303]](#endnote-269), то Станиславский и его помощники старались до последних деталей обдумать ту грезу, которая перед ними проносилась, и создать вплоть до конкретнейших мелочей *воплощение этой грезы*. Если эта добросовестность превращалась в ценнейшее искусство, то потому, что никогда не ограничивалась педантической копией, а стремилась во всем достигнуть предельной типичности. Если она была такой даже в области внешней постановки, то еще более, так сказать, трогательной, психологичной становилась она в области переживаний, типов и эмоций. Здесь Станиславский требовал, чтобы артист вживался в свой тип, чтобы он, так сказать, переживал в себе всю его жизнь, чтобы он в него постепенно перевоплотился; и опять-таки перевоплощение это не должно было ограничиваться главными пятнами, основными штрихами, но должно было сказываться в походке, в деталях, в костюме, словом, во всем до мелочей облике фигуры. Эти тенденции были доведены до святости, до подвижничества и вместе с тем увенчались замечательным успехом. Широкая публика и лучшие {153} эстеты общества были покорены богатством впечатлений и глубочайшей серьезностью, веявшей на них со сцены.

Но если мы за всем тем спросим себя, был ли этот театр, — столь эстетически добросовестный в художественном отношении, столь проникновенный психологически, — был ли он театром *внутренней культуры* народа, то мы можем прямо сказать: он таким театром не был.

Был у нас театр Гоголя; он ознаменовал собою огромной важности ступень в развитии народного сознания, — конечно, захватив собою сознательные части народа, интеллигенцию в первую очередь. Был у нас театр Островского. Он имеет такое же значение, ибо в обе эти полосы русской истории интеллигенция играла небывало самостоятельную роль, которая в театре отразилась, хотя, к сожалению, и ослабленно, ибо в театр влияние интеллигенции только отчасти проникало. Но чей театр — Художественный театр? Какую новую идею, какое новое отношение к общественности он с собою принес? Нам говорят — Художественный театр есть театр Чехова. Но ведь именно Чехов-то глубже всех других сознавал и оплакивал отсутствие в творчестве своем и своих сверстников каких бы то ни было захватывающих идей. Ведь чеховщина («Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры») — это же постоянный плач об отсутствии идей, о буднях, не освещенных никакой великой эмоцией. И Художественный театр с особенным удовольствием превращал в шедевры этот в конце концов даже и неглубокий, самоосуждающий пессимизм интеллигенции. Интеллигент смотрел «Трех сестер», немножко плакал вместе с ними и находил, что эта тоска жизни, которой насыщен был спектакль, в сущности, красива. Красота исполнения примиряла его с той бессодержательной скукой, которая — даже по мысли автора и режиссеров — составляла душу пьесы. Но, равным образом, и пьесы Гауптмана и всякие другие русские и заграничные пьесы, которые ставил Художественный театр, всегда представляли собою великолепную оболочку вокруг пустого места, вокруг все того же пессимизма, безыдейности или увлечения чистой красотой. Теперь читателю, быть может, станет ясно, почему Художественному театру приходится отвести совершенно своеобразное место в истории русской культуры.

В сущности говоря, верно, что Художественный театр был первым в России *художественным* театром: до него были в театре отдельные элементы художественности, но не было, так сказать, религии художества, не было целостного, законченного художественного духа. Зато отдельные элементы высокой художественности, которые были в русском театре поры Щепкина и поры Островского, были густо замешаны общественной проповедью — проповедью вполголоса, но достаточно слышной для чуткого уха тогдашней активной интеллигенции.

{154} Можно ли теперь пройти мимо Художественного театра? Можно ли сказать, что он ознаменовал собою только определенную эпоху и ушел в прошлое? Даже если мы будем говорить о той части Художественного театра, которая сейчас экспортирована в Америку, то и это будет неверно[[304]](#endnote-270).

Художественный театр оставил глубочайший след. Он в значительной мере перевоспитал актеров, и мы должны изо всех сил желать, чтобы дух художественного подвижничества, провозглашенный Станиславским, остался возможно энергичнее жить в нашем театре.

Правда, могут сказать, что даже в сценической технике жизнь ушла от Художественного театра, ибо Художественный театр требовал от тогдашнего зрителя — внимательного, эстетического, имевшего массу свободного времени, — колоссального, напряженного и многогранного внимания к тысяче деталей своих обдуманных постановок, нынешний же театр имеет перед собою зрителя торопливого, жадного к впечатлениям, оглушенного громадными событиями, пропускающего мимо своего внимания все тихое и детальное, — и вольно или невольно должен стремиться к монументальности и резко выраженному экспрессионизму.

Никаких подробностей бытового порядка, никаких знаменитых «сверчков»[[305]](#endnote-271), никаких деталей или живописных украшений при фантастической постановке! Плакатность, несколько доминирующих штрихов, несколько основных красочных пятен, громадная выразительность жеста, глубокий рельеф слова! Все приподнято, все на котурнах, все в рупор. Таков грядущий театр, по крайней мере ближайшего времени.

Но и это возражение вовсе не означает, что колоссальная добросовестность, впервые превращенная в систему Художественного театра, может считаться нами устарелой. Внутренняя сущность ее, ее формальнейшая сущность остается прежней.

Вот что сказал бы, вероятно, Станиславский режиссеру нового театра: «Ставь перед собою такую новую задачу, но продумай ее самозабвенно, продумай ее всем твоим мозгом и стремись осуществить идеал, тебе представившийся. В коллективном творчестве, — может быть, ежемгновенно меняя в деталях твою мечту, — стремись воплотить образ, тобой рожденный, в такую действительность, которая подлинно тебя удовлетворила бы. Не смей работать приблизительно, не смей работать наспех. Всякое махание рукой — “сойдет-де и так, все равно скушают, лишь бы горячим подать”, — да будет для тебя величайшим преступлением». Эти заветы, которые я беру здесь слишком суммарно, которые на деле превращаются в сотни поучительнейших указаний, являются огромной важности наследием старого Художественного театра.

Старый Художественней театр пустил целый ряд отпрысков свободных студий. Одни из них вышли совсем близко к корню, {155} но менялись под влиянием изменившейся атмосферы. Такова Первая студия. Другие (Вахтанговская) сразу стали совсем на другую почву, чем старая почва Художественного театра; но и те и другие были проникнуты той же жаждой художественного оправдания всего, что творилось на сцене, и те и другие были до глубочайшей степени серьезны. Они могли иметь предметом своих исканий смех. Они могли искать балагана, но и этот балаган в их руках был художественным подвигом, серьезным идеалом, сценическим завоеванием, а никогда не просто балаганом, готовым фактически (хотя не в теории) провозгласить сценическую неряшливость и незаконченность за руководящую нить. Нет никакого сомнения, — и такой спектакль, как «Лисистрата», показывает это, — что вслед Художественному театру старому идет Художественный театр новый, который сформирует свой батальон из вольницы студий[[306]](#endnote-272). Нет сомнения, что этот театр, за это ручается чуткость Немировича-Данченко, учтет требования нового зрителя. «Лисистрата» великолепно показывает нам, насколько театр сумел шагнуть в сторону плакатности и монументальности, в сторону жирных красок, смелого, подчас головокружительного движения на сцене и т. п.

Но вместе с тем, взойдя на новый путь, театр не забывает своей огромной культурности. Кто-нибудь, может быть, скажет, что культурная преемственность будет золотой цепью на ногах обновленного Художественного театра? Да, культура тяжелит, но вместе с тем она обеспечивает прочность завоеваний. Художественный театр заимствовал кое-что в последний год у так называемого левого фронта, но он провел это сквозь призму вкуса, он усвоил только некоторые элементы, претворив их согласно своей культурной интуиции.

Что является страшной угрозой нашей социалистической культуре в ее младенчестве, это именно наше бескультурье. Символом такого явления можно считать небольшую книжку биологической философии, которая вызвала неистовое увлечение нашей превосходной, но малограмотной молодежи и которая представляет собою напыщенный вздор[[307]](#endnote-273). Сейчас прекрасное время для шарлатанов. Стоит только к любой аляповатой вещи приклеить ярлык «пролетарский, октябрьский» и т. д., чтобы нашлась толпа, которая побежит за кривлякой. В этом ужас положения. Следует ли из этого, чтобы мы из боязни таких некультурных подделок пресекли все новое, отвергающее старые корни? Конечно, нет, ибо рядом с плевелами могут вырасти и действительно новые цветы.

Но если мы никогда не поддавались увещаниям отбросить старый культурный театр, даже в том случае, когда он никак не приспособлялся к новому времени, просто в ожидании того, что он так или иначе может быть использован, кольми паче должны мы ценить театр с огромной художественной культурой, который готов теперь наполниться новым содержанием.

{156} Футуристы в течение долгого времени считали себя чистыми формалистами. В последнее время они заявили, что в свою новую форму они хотят вложить острое коммунистическое содержание. Что же, очень хорошо. Но когда мы имеем обусловленное особенностями эпохи высокохудожественное формальное явление, которое с переходом к новой эпохе, не теряя десятками лет выработанной кристальной традиции, тоже готово включить новое содержание, мы можем себя только с этим поздравить.

Старая интеллигенция почти полностью ушла от нас. Поскольку она остается на службе революции, она представляет собою какие-то разбитые элементы, она ни за, ни против, она *так себе*. Значительная часть лучших ее представителей схлынула за границу и увяла там. Но, может быть, отчасти благодаря умелой политике Советского правительства, в некоторых областях эта лучшая интеллигенция вчерашнего дня осталась с нами. Оставшись с нами, она не могла остаться прежней. Надо было только несколько терпения, и она вынуждена была дать нам ростки, уже приспособленные к новой атмосфере и в то же время благородные потому, что питающиеся соками огромной культурной работы и не открывающие вновь то Америку, то сахарную воду.

Резюмирую. На мой взгляд, Художественный театр есть порождение численно и культурно очень сильной русской интеллигенции конца прошлого и начала нынешнего века, которой дал полную свободу в художественном отношении оплачивающий ее капитал и которая вместе со своим хозяином даже щеголяла этой своей чисто эстетической, чисто философской, словом, чисто культурной лучезарностью. За этот период эстетически развитая интеллигенция как таковая развернула несколько замечательных художественных достижений. Но из них Художественный театр был самым замечательным.

Проблема Художественного театра стояла так: связан ли Художественный театр со старым, буржуазным режимом настолько, что вместе с ним должен погибнуть? Было, однако, ясно, что духовно он с этим режимом *не связан*, — у него не было никакой новой проводимой буржуазией идеологии, отчасти за бессилием буржуазии создать сколько-нибудь убедительную идеологию.

В гораздо большей мере он был связан со старой буржуазией материально. Но и эта проблема, как все теперь видят, сравнительно удовлетворительно разрешилась революцией. Театр смог выжить труднейшие годы, и будущее его обеспечено.

Тогда подымается новая проблема. Может ли этот театр вольной эстетической интеллигенции наполниться новым содержанием? Возражение: не может, потому что старые формы, каковы они есть, слишком определенно *чисто эстетны*, а новый {157} плакатно проповедующий театр, к которому мы идем, со всей этой филигранностью несовместим.

Ответ на возражение: тенденция студий и такой спектакль, как «Лисистрата», уже дают нам уверенность, что театр сам осознал это и перестраивается на формально новый лад, как раз такой, который способен воспринять новое содержание.

Вот почему мы можем считать своим праздником двадцатипятилетие Художественного театра не только потому, что это знаменательная дата в истории русского искусства, но и потому, что это день, обещающий нам серьезные плоды в будущем.

## **{****158}** К возвращению старшего МХТ[[308]](#endnote-274)

Два года отсутствовал Московский Художественный театр, с большой славой представляя русское искусство в Америке и Европе. За это время порядочно воды утекло, физиономия московской театральной жизни несколько изменилась, как, впрочем, изменилась она достаточно бурно и в те годы, которые МХТ прожил в революционной Москве.

Какова будет физиономия МХТ? Разумеется, никто не может сомневаться в огромной художественной ценности этого коллектива и всей театральной школы К. С. Станиславского. МХТ, возникший в наиболее эстетическую пору развития нашей интеллигенции, явился, пожалуй, ее высшим достижением. Стоя на рубеже идейно-народнического периода и периода философски-эстетического, явившегося в некоторой степени знамением буржуазного самоопределения интеллигенции, МХТ ни на мгновение не впал в буржуазность как таковую, в нем сильно слышались отзвуки тех великих идей и страстей, картину которых развернула интеллигенция в свою золотую пору от 40‑х до начала 80‑х годов. Отходя же от этих остросоциальных идей и чувств в сферу «чистого искусства», МХТ делал это с субъективным сознанием громадности роли искусства и отнюдь не полагая, что он делает какую-то уступку тем или другим реальным силам (капитализму, например), и думая, что восходит на самые прекрасные вершины человеческого духа.

Соответственно этому МХТ довольно многосторонне понимал свое служение. Помню, в самом расцвете его деятельности я даже в одной статье с некоторым недоумением констатировал как бы отсутствие определенного пути у театра[[309]](#endnote-275). Дело в том, что я искал этой определенности в самом содержании репертуара. МХТ как раз не придавал почти никакого значения какому-нибудь направленству по содержанию, его {159} интересовала исключительно формальная сторона, но эта формальная сторона отнюдь не представлялась ему оторванной от живой жизни, от человека. Эта жизнь интересовала театр вообще, человек интересовал его во всех своих проявлениях. Театр охотно шлифовал и доводил до совершенства сценическое выявление любого содержания, если только оно вообще казалось ему достаточно насыщенным высокими, или тонкими, или трогательными человеческими чувствами. Конечно, эта неопределенность и это эстетство театра, сказавшееся в его романтизме и в его реализме, не может быть вменено театру в вину.

Наше время всем своим инстинктом требует театра проповеднического, театра как социальной силы. Правда, в сущности, оно такого театра еще не имеет, но, оглядываясь назад, наше время, пожалуй, с большей симпатией может остановиться на тех, правда, подцензурных и далеко не достаточно острых, но все же социально совершенно определенных тенденциях, носителем которых в свою лучшую эпоху был, например, Малый театр.

Но зато общечеловечность Художественного театра является гарантией того, что и наша эпоха в его собственной сокровищнице может найти отдельные ценности, существенные для нее, — иногда по созвучию, а иногда постольку, поскольку перед нами стоит задача всестороннего усвоения старой культуры.

Еще более ясно, что именно эластичность, очень характерная для подлинного актера, многоликость этого Протея дает возможность ожидать, что с такою же степенью совершенства, с какой МХТ передавал материал, попавший в его мастерскую в прошлом, сумеет он передать и новый, чисто революционный материал. Я знаю, например, что Константин Сергеевич положительно тоскует по большой революционной пьесе, но как строгий художник он требует, конечно, от такой пьесы большого формального совершенства, большего объективизма, словом — превращения жизни в некоторый перл творения, и потому склонен думать, что раньше как лет через десять кипучее революционное содержание не станет доступным для чисто художественного отражения и обработки.

Однако, может быть, в данном случае руководитель Художественного театра является чрезмерным пессимистом. Я полагаю, что революционная драматургия растет довольно быстро и что даже при самых высоких требованиях, какие МХТ может поставить, эта новая драматургия вскоре даст МХТ материал и, во всяком случае, не хуже того, правда, выше среднего уровня, на котором стояли в чисто художественном отношении пьесы, включенные в репертуар этого театра.

Наконец, ценность МХТ заключается и в самой манере обработки драматического материала.

{160} Я многократно высказывался о том, почему мне кажется непреходяще важной та форма сценического реализма, которая воплотилась на сцене Малого театра в лучшую его эпоху.

Мне было приятно слышать в недавней беседе с Константином Сергеевичем Станиславским его утверждение: «В сущности, русское искусство на своих высотах всегда было одинаково: чем больше я вдумываюсь, тем больше вижу, что искусство Щепкина, Шумского, Садовского, Ермоловой и других и искусство лучших представителей МХТ в глубине своей безусловно единое искусство и единое мастерство».

Конечно, тут есть нюансы. Недаром же МХТ противопоставлял себя Малому театру. Можно спорить о том, было ли прогрессом стремление к сценической натуралистической детализации; но детализация эта под руководством подлинных художников превращалась зачастую в необыкновенно сочный импрессионизм. Вообще же эта огромная вдумчивость и до святости доходящая добросовестность, которую талантливые артисты МХТ и его режиссеры вводили в каждые свои начинания, не напрасно создали МХТ его громкую репутацию и поставили его сейчас, бесспорно, во главе подлинно художественного театра всего мира. Это еще не значит, что старый репертуар МХТ и его художественные традиции безусловно подойдут к новому времени и его запросам. Мы видели, как в отсутствие труппы Станиславского его соратник В. И. Немирович-Данченко с молодежью искал новых путей, большей монолитности, монументальности, более резкой экспрессивности, большей свободы от копирования действительности. В «Лисистрате», отчасти в «Кармен» мы увидали много нового, интересные шаги к какому-то синтезу, который должен был художественно претворить в себе лучшие находки идущего сейчас по разным тропам, так сказать, пионерствующего — новейшего театра. Мы видим также, что студии, в том числе и та, которая выросла уже во Второй МХТ, отнюдь не удовлетворяются простым продолжением линии своих старших и с некоторым даже беспокойством ищут новых сценических путей, главным образом в направлении удаления от хотя бы и высокохудожественных воспроизведений реальности в сторону самой смелой стилизации действительности. Если МХТ удастся обрести и созвучный эпохе репертуар, то, вероятно, для него окажется необходимым сознательно или невольно изменить и кое-какие свои художественные приемы. А раз это так, то мы стоим перед старшим МХТ как перед некоторой загадкой. Что же, если мы увидим перед собою только хранителей замечательной традиции? Конечно, и в этом случае МХТ займет видное место в русском театре и в современной русской культуре. Конечно, и в этом случае они дадут нам новые наслаждения. Но хотелось бы большего. А если теперь театр сдвинется под влиянием всех потрясений, которые пережила страна, то куда сдвинется и как? Напрасно было бы {161} искать ответа у самих работников этого театра. В. И. Немирович-Данченко, остававшийся все время на нашей почве, чрезвычайно ярко чувствует эту необходимость отплыть от старых берегов и, как мне кажется, довольно ясно представляет себе общее направление, в котором необходимо плыть. Мне кажется, что чувство некоторой тревоги, а может быть, и некоторой тоски по новому ощущают и «американцы». Когда говоришь с ними, всегда чувствуешь не только очень крупных художников, но и людей, беззаветно преданных своему искусству, артистов с ног до головы, которые почти страдальчески переживают все перипетии своего дела. Это производит неизгладимое и чрезвычайно симпатичное впечатление.

Люди, конечно, законно ценят достигнутое ими мастерство и накопленное ими, уже сценически осуществленное сокровище репертуара. Но пока ни одно слово не выдало какого-либо ясного плана дальнейшей работы.

Те, кто любит МХТ, а я его чрезвычайно люблю, ждали возвращения «американцев» с большим трепетом.

Разумеется, на худший конец, «старый» МХТ есть огромная ценность, но не окажется ли, что этот старый театр способен лучше иных молодых откликнуться на жизнь? Первый спектакль старшего МХТ был дан перед представителями правительства; зала наполнена была пролетарским студенчеством.

Театр удачно выбрал для этого великолепную щедринскую драму «Смерть Пазухина»[[310]](#endnote-276).

Между прочим, я слыхал отзыв об этой пьесе как о чрезвычайно сильной с драматической точки зрения. Не отрицая ее сочности и талантливости ни на одну минуту, я должен, однако, сказать, что на меня, да, мне кажется, и на очень многих других эта пьеса в чтении производила впечатление слабо сконструированной, даже скучноватой.

Мне кажется, что заслуга Художественного театра, превратившего ее в настоящий шедевр, чрезвычайно велика и отнюдь не умаляется достоинствами текста. Драма хороша, но ставить ее наряду с шедеврами Сухово-Кобылина или даже Гоголя никак невозможно. Между тем в необычайно тонком, полном жизненности, великолепно наблюденном по живым следам сценическом воплощении ее Художественным театром «Смерть Пазухина» действительно становится одним из перлов русского театра. Я в первый раз видел исполнение «Смерти Пазухина», поэтому только из показаний других лиц могу заключить, что она нисколько не поблекла и в настоящее время дается точь‑в‑точь в тех тонах, в каких она давалась до революции.

Нечего говорить, что столь виртуозного исполнения мы в Москве за последнее время не видели. Если сравнить почти накануне виденного мною «Расточителя»[[311]](#endnote-277) в Первой студии (Втором МХТ), то разница, не в обиду будь сказано молодому театру, получается огромная. В игре молодого МХТ в реалистической {162} и сатирической пьесе Лескова (в сущности, во многом параллельной щедринской пьесе, но, правда, значительно более слабой) было очень много недоделанности, а главное — даже там, где актеры играли хорошо и очень хорошо, всегда чувствовалось известное напряжение и искусственность. Полного слияния с образами, почти до иллюзий, до забвения актера, как это было в старшем МХТ, в особенности у Грибунина и Москвина, совсем не было на сцене молодого МХТ.

Необыкновенно сильный в тех случаях, когда он по-своему переламывает живые образы, когда он стилизирует в гротеске карикатуру и несколько бледную декадентскую красоту, молодой МХТ оказался слабоватым, как только взялся за отображение куска русской жизни, да притом еще не нынешней, а прошлой.

Если Камерный театр тяжко споткнулся о «Грозу»[[312]](#endnote-278) и показал свою полную неспособность (пока, по крайней мере) браться за реалистическую драму, то некоторую неловкость и неопытность в этом отношении показал и младший МХТ, и это становится особенно ясным, когда после «Расточителя» пойдешь на «Смерть Пазухина». Старший МХТ своим спектаклем перед передовой революционной публикой, с восхищением принявшей его спектакль, показал свои могучие возможности. Да, пьеса, отражающая революцию, искусство, которое не может не быть полно ненависти и презрения к врагу и с другой стороны, пафоса и подъема, сопряженных с героическим и практическим идеализмом революции, — безусловно может быть великолепно исполнена этими изумительными мастерами. Но нельзя все-таки не сделать маленького упрека МХТ. Выбирая для своего показательного спектакля критической революционной Москве «Смерть Пазухина», МХТ, наверное, руководился теми соображениями, что пьеса, в сущности, глубоко современна.

Действительно, мы не настолько еще глубоко зарыли старую Русь, мы не настолько еще доконали ее осиновым колом, чтобы не радоваться, когда через волшебную сцену МХТ великий Щедрин, трепеща от негодования и надрываясь желчным смехом, обнажает перед нами мир купцов и чиновников, — то есть буржуазии и бюрократизма, двух наших далеко еще не мертвых врагов, когда он бичует, с одной стороны, их беспросветный, наивный по своей звериности эгоизм, а с другой стороны, их наглое лицемерие, густо смазанное религиозным маслом; свистящий бич Щедрина хлещет одновременно и их действительность и их идеал. Художественный театр, конечно, понимал эту сатирическую мощь пьесы, и во многом понимание это предполагается уже самой художественностью исполнения. И все-таки, когда я спрашивал себя, можно ли давать пьесу Щедрина в 1924 году так, как она давалась в 1914 году, я невольно отвечал: нет, что-то нужно пересмотреть. Я сказал {163} бы — в исполнении Художественного театра не было достаточной злобы.

В пьесе Щедрина есть эта злоба. В чтении пьеса, может быть, от этого производит несколько гнетущее впечатление. В исполнении Художественного театра гнетущего впечатления не было. Было страшно весело. Чудесное искусство актеров как бы примиряло с действительностью. Да, все это пошло, все это дико, все это жалко, но все это нарисовано перед вами тончайшим художником, и красота его колорита, изящество его рисунка, мягкость его туше очаровывают вас и смягчают остроту впечатления.

Мне даже трудно уловить, в чем именно сказалось это смягчающее очарование. Грибунин играл роль статского советника-вора в совершенстве. Москвин с такою виртуозностью изображал младшего Пазухина, что роль эта, даже в изумительной коллекции других его ликов, должна занять чуть ли не первое место. Но уже в его игре чувствовалось некоторое несоответствие. В самом деле, нигде ничуть не погрешая против реальности, богато наблюденной и синтезированной, Москвин, именно в силу своего огромного дарования, каким-то образом делает этого отвратительного, жадного торгаша симпатичным. Это не только мое впечатление. Многие, кого я спрашивал, сознавались, что они радовались победе младшего Пазухина над его врагами. Все время на лицах зрителей видны были улыбки, у некоторых смешивались восторг и ласковая усмешка, восторг как дань москвинскому исполнению, а ласковая усмешка — по адресу этого наивного и торжествующего плута, смешные стороны которого заслоняют и как бы искупают его гнусные пороки.

Быть может, прекрасные сами по себе декорации Кустодиева, какие-то добродушные и любопытные в историческом отношении костюмы способствовали этому же смягчению. В квартирах этих чиновников и купцов уютно, определенно вкусно. Так ли это было? Не провел ли Кустодиев всю уродливую затхлость Крутогорска через примиряющую палитру художника, влюбленного в красоту?

Было немало гениальных художников, умевших находить красоту в самом скромном, подчас даже отвратительном сюжете, красоту в самом первоначальном смысле этого слова, красоту, которой можно любоваться. Но если художник, желающий быть современным, найдет красоту и даст нам понять ее в каком-нибудь общественно уродливом явлении, то вряд ли это так уже похвально. Нельзя аппетитно, акварельно «красиво» давать «Горе от ума» или «Ревизора», а тем менее такую злую вещь, как «Смерть Пазухина». Художественность художественности рознь. Думая над этим замечательным спектаклем, я сказал себе: слишком художественно, — но спохватился. Да, это слишком художественно, если под художеством понимать {164} непременно уклон в эстетное, в радующее, красивое, примиренное, гармоничное. Если же считать художеством и раздирающее, чудовищное, беспощадно правдивое, а ведь все это, конечно, тоже элементы высокой художественности, тогда эта работа, пожалуй, недостаточно художественна.

Словом, МХТ дал спектакль удивительно талантливый, глубоко содержательный, вполне уместный и в наши дни, но слишком красивый для такой пьесы — слишком беззлобный. От революционного театра мы требуем, чтобы он горел внутренним огнем, чтобы он кусался, когда берет на себя сатирическую задачу. Этого МХТ не показал. Может быть, он и не может этого показать, может быть, он слишком художественен в прямом смысле этого слова. Все это будет ясно из дальнейших шагов театра. Пока мы можем только радостно констатировать, что в великолепной труппе вернувшихся из Америки артистов мы имеем действительно фалангу многосторонних и мощных художников. Посмотрим, как-то будет она идти в ногу с железным шагом нашей эпохи.

Настоящая статья уже была написана, когда я познакомился с отзывом тов. П. Маркова об этом же спектакле в «Правде»[[313]](#endnote-279). Я с удовольствием констатирую совпадение многих моих суждений с основными мыслями этой статьи. Не согласен я, пожалуй, только с некоторой переоценкой Щедрина как драматурга, хотя достоинства «Смерти Пазухина» как пьесы, конечно, признаю. Меня радует, что совершенно независимо друг от друга и я и тов. П. Марков пришли к почти одинаковым выводам.

## **{****165}** К столетию Малого театра[[314]](#endnote-280)

Октябрьская революция справедливо представляется нам как колоссальный разрыв с прошлым. Она не только окончательно добила самодержавие и сбросила с народа цепи капитализма, но одновременно с этим в огромной мере обесценила все виды либерализма и народничества. Невольно спрашиваешь себя, можно ли признать хотя какую-нибудь преемственность Октябрьской революции по отношению к революционным и оппозиционным движениям русского общества в прошлом (кроме, конечно, четвертьвековой истории нашей партии).

Мы, как марксисты, прекрасно знаем естественную ограниченность программ различных групп, выдвигавшихся в различные эпохи в качестве носителей передового сознания страны.

Мы можем иной раз весьма иронически критиковать не только убогую половинчатость правых декабристов, но и сумбурную недоговоренность и недоразумения их левого крыла; мы можем указывать грубейшие ошибки всей социологической концепции людей сороковых годов, всех основ их миросозерцания; мы можем видеть заблуждения народников и народовольцев и перечислить ошибки самого великого Чернышевского — и тем не менее я склонен думать, что на заявление какого-нибудь современного эсера или кадета, будто он является наследником этих эпох, а мы какими-то приблудными сынами и при этом непочтительнейшими из хамов, мы можем ответить, что именно он есть жалкий выродок весьма почтенных отцов и дедов, что именно мы, — может быть, не прямые, а приемные сыновья лучших традиций русской революции, — не только восстановили их настоящий смысл, но сумели отбросить шлаки, раскалить, огнем очистить подлинный металл, который в них содержался, и развернуть над Кремлем и Зимним дворцом наше {166} красное знамя, дав, таким образом, победу самому лучшему и прочному, что было у декабристов, революционеров-идеалистов или народников.

Заметим теперь, что вся волнообразная линия нашей истории за последние сто лет, с ее подъемами и срывами, богатейшим образом отразилась в искусстве. Это и понятно. Редко когда общественная мысль успевала прорвать цензурную пелену и вступить в область прямо выраженной политической мысли или даже политического действия. Русская оппозиционная и революционная мысль в значительной мере вынуждена была кутаться в узорное покрывало художественного слова, и в то же время почти ни один художник не мог предохранить себя от «отравления» политикой. Напряженная страдальческая жизнь страны стучалась в дверь его воображения, и если даже мы имеем в русском искусстве лица и группы, которые замкнулись от общественности и искали убежища в чистой форме или мистике, то и тут от наблюдательного взора не скроется болезненность этого бегства, какое-то стремление закрываться вуалью чистого искусства от зрелища претерпленного разгрома, ибо такая тенденция в русском искусстве всегда следует за разгромом перед тем нараставшей политической волны.

Русской культуре свойственна необычайно прочная амальгама художественности и общественности. Редко где в мировой литературе можно отметить такое своеобразное созвучие художника и гражданина, как в лучших представителях русской литературы.

Конечно, отражение политической истории России в сокровищах ее искусства не может быть принимаемо нами безоговорочно по самому содержанию своему как безусловная ценность для нас. Русскому искусству, его содержанию свойственны и трусливые недомолвки, и формалистическое затушевывание острых идей, и уклон этих идей во всякого рода искривления, уродства и т. д. и т. п. Для историка русского искусства почти одинаково важны и прекрасные черты его лица и уродливые шрамы его, ибо и то и другое с изумительной полнотой объясняется судьбами русской общественности и, в свою очередь, объясняет ее. Но вытекающая из всего, что я выше сказал, напряженная многосодержательность нашего искусства ставила перед нашими художниками определенную задачу: найти такие *формальные* способы выражения этого содержания, которыми достигался бы наибольший эстетический эффект, то есть максимум душевного потрясения публики.

Поскольку в художнике сидел публицист, он разрабатывал свой инструмент, чтобы тем полнее отдать его на проповедь истине. Поскольку же в данном художнике преобладал именно артист, постольку он наслаждался возможностью создания богатейшей формы и самого желанного для художника, а именно — волнующего соприкосновения с душами множества, он {167} получал для всего этого огромную помощь от того жгучего содержания, которое заимствовал у общества и вливал в свои артистические формы.

Октябрьская революция пришла в годину, когда русская интеллигентская общественность увяла, сделалась какой-то импотентной, когда стал развиваться эстетизм, либо вовсе оторвавшийся от всякого содержания, либо искавший его в области выспренней и оторванной от земли, либо в тайниках изысканной и оригинальной индивидуальности. Процесс, по-видимому, должен был пойти дальше — к совершенному торжеству беспредметного формализма, ко всякого рода «заумию».

Революция во всем этом совершенно не нуждается. По-своему ставя величайшие проблемы человеческого общежития, человеческого счастья, она принесла с собою неслыханной глубины и новизны жизненное содержание как в своих новых утверждающих идеях, так и в ломке старого быта.

Бессодержательные эпигоны выхолощенной культуры должны были быть снесены этой бурей. Но равным образом и самые последние, наимоднейшие искания буржуазной богемы, склонявшиеся к кривлянию, внешнему эффекту, к фокусу, искусству для искусства в его новом, беспредметничающем или озорностилизирующем издании, должны были оказаться весьма жало созвучными новой эпохе. Конечно, такого рода искания могут быть применены где-нибудь в области плаката или плакатного театра, или литературной агитки — ведь здесь всегда царила карикатура, утрировка и т. д.

Но искусство, серьезнейшее искусство, которому незачем ходить на четвереньках и надевать размалеванную маску, получило от революции новое питание.

Кто использует это питание? Откуда придут те художники, которые смогут восстановить глубоко содержательное искусство? Очевидно, это будут дети революции. Очевидно, это будут по преимуществу новые люди города и деревни, зачастую притом отпрыски самого молодого класса.

Что же должны они искать: непременно своих *собственных* путей, отбросить *все* старое?

Это значило бы до крайности замедлить свой путь. Смешно отказываться от готового локомотива под предлогом, что он «буржуазный» и что мы хотим придумать свой собственный, «пролетарский» локомотив.

Надо отдать себе точный отчет в том, что из старого наследия нам пригодно. И тут мы, к счастью, можем констатировать, что наше искусство музыкальное, изобразительное, литературное, сценическое, выковывавшееся под давлением необходимости выражать огромное и глубоко общественное содержание, представляет нам огромный арсенал технических приемов и великолепную коллекцию образцов для нашей собственной художественной работы.

{168} Я глубоко согласен с тов. Переверзевым, который в последнем своем обозрении в журнале «Печать и революция» характеризует главный поток нашей нынешней отроческой еще литературы как «устремление к реализму и общественности с оглядкой на классиков нашей литературы»[[315]](#endnote-281).

В будущем году мы будем праздновать столетие декабрьского восстания, а в этом году мы празднуем столетие Малого театра.

Малый театр, средоточие театральной деятельности поколений, сменявших друг друга в течение этого века, отразил все волнующие перипетии русской общественности и русского искусства.

Конечно, подцензурный императорский театр не мог делать этого совершенно открыто, но то-то и удивительно, что этот театр, по имени «императорский», всегда и всеми учитывался как контримператорский. Русская либеральная и радикальная общественность отвоевала у двора Малый театр, оккупировала его. Она в такой полноте подчинила его себе, что надо удивляться, как сравнительно мало сказался на его судьбах компромисс, заключенный за его кулисами оппозиционной общественностью с Министерством двора.

Достаточно хоть немного перелистать все то, что писалось о Малом театре с самого возникновения русской критики, с Полевого и Белинского до последних десяти лет, чтобы увидать, как исключительно ценила Малый театр вся прогрессивная часть русского общества.

Конечно, театр не мог полным голосом выразить наиболее левое устремление русской интеллигенции, но то, что он терял — отчасти даже по сравнению с литературой — в смысле *смелости* мысли, он сторицей вознаграждал яркостью изложения. В его исполнении «Горе от ума», «Ревизор», картины «темного царства» Островского, сатиры Сухово-Кобылина, театр Шиллера, Шекспира, Гюго превращались в прямые удары господствующему над Россией духу тьмы, и театру наперебой воздают хвалу взволнованными голосами Белинские и Добролюбовы[[316]](#endnote-282).

Многое из некогда чрезвычайно острого содержания его драматургии кажется для нас уже притуплённым и бледным; но ни один вдумчивый друг театра не может, по-моему, отрицать, что *приемы* театральной работы Малого театра полностью гармонировали с задачей театра содержательного, проповедующего, общественного.

Театр очень быстро (ко времени Щепкина) усвоил себе тот реализм, который диктуется именно этими общественными требованиями.

Малый театр не мог не чуждаться такой сценической стилизации, которая, искажая действительность, делает мало {169} убедительными художественно выраженные тезисы по поводу этой действительности, — ведь в них для общественного театра и лежит центр тяжести.

Но именно потому, что для этого театра центр тяжести лежит в тезисах, ему не нужно было уходить в тщательное копирование жизни. Дело для него заключается совсем не в том, чтобы убедить тонкостью «передразнивания», да притом не только через актера, а через режиссера, декоратора, бутафора и т. д. Реализм иллюзионный есть фокусничание, столь же чуждое общественному театру, как фокусничание биомеханическое. Общественный театр отводит создаваемый им «тип» от живых образчиков. Он может даже слегка склонять эти тины в гиперболу, карикатуры, для того чтобы подчеркнуть наиболее типичные черты некоторым изменением пропорций, невозможным в живой действительности. Таков и был реализм Малого театра.

Но Малый театр был не только театром *реалистическим*, но и театром глубоко *театральным*. И здесь тоже общественность содержания этого театра влекла его на верный средний путь. Чистая зрелищность не преследовалась театром. Эта задача была для него слишком пустой. Голой публицистической поучительности он боялся, как огня. Ей было место в других проявлениях культурной жизни. Театр понимал, что его роль своеобразна, что его сила именно в том отличии от публицистики и прямого проповедничества, которое создает ему его художественность. Зритель почти не должен замечать тех тезисов, в которых для театра лежит сущность дела. Зритель прежде всего увлечен, восхищен яркостью и разнообразием текущих перед ним событий. Вывод приходит сам собою: быть захватывающим, быть эффектным — таковы цели общественного театра.

Исходя отсюда, Малый театр был всегда *психологичен*. Актер Малого театра старался через грим, мимику, жест, интонацию передать внутреннюю сущность изображаемого типа. Беря тип как социальное явление, общественный театр не мог стремиться зафиксировать его с точки зрения просто курьезного облика, не мог и упрощать его до плакатного манекена. Он должен был произвести научно-художественный эксперимент, он должен был, давая несколько проявлений Кабанихи или Катерины, помочь нам проникнуть в основы натуры этих персонажей, а вместе с тем тех общественных групп и их уклонов, которые типизировали собою эти фигуры.

Такой театр, каким был Малый театр, должен быть театром *социальным*. Трудно вообразить себе русского социолога, который пожелал бы прикоснуться к конкретному материалу русской общественности и социологически обработать его и который мог бы обойти Грибоедова, Гоголя и Островского. Для полного же понимания их драм и комедий как исключительных по {170} силе и значительности документов необходимо знать трактовку их в Малом театре, ибо эта трактовка была поистине классической в том смысле, что было достигнуто художественное слияние между автором, сценой и публикой.

Замечательной особенностью Малого театра было то, что в центре его внимания стояло *слово*. Мощь *слова* как социального оружия должна неимоверно вырасти в нашу эпоху. Малый театр служит *слову*. Для этого он, прежде всего, требует серьезного отношения к слову, как к *звуку*. Он требует максимума *выразительности* слова, и к этому центру максимальной выразительности слова он притягивает и все актерское искусство, и своего режиссера, и свою декорацию. Подлинными спектаклями Малого театра являются те, где *все* служит аккомпанементом могучему, гибкому *слову*.

Таким образом, если мы будем создавать *свой* новый театр, свой *общественный* театр, нам ни у кого нельзя так многому научиться, как у Малого театра.

Юбиляру говорят только приятное, но ведь это так принято у буржуазных академиков. Мы должны здесь говорить всю правду. Мы хорошо знаем упреки, раздающиеся по адресу Малого театра. Из них два наиболее важны. Во-первых, Малый театр ослаб, его великие старики один за другим покидают сцену. Его молодые силы не дают гарантии достаточно могучего продолжения традиций Щепкина, Мочалова, Ермоловой и других.

Но я должен сказать, что этот упрек отчасти поверхностен. Никто не может сомневаться в том, что русский театр до революции опускался, переживал глубокий кризис, так как соки общественного содержания не питали его. В то время как другие театры могли расцветать на новой почве всякого рода эстетства, Малый театр не мог не начать хиреть. Он был в прошлом, но в том-то и дело, что прошлое это было лучше тогдашнего реакционного настоящего и стоит ближе к нам.

Таким образом, мы можем сказать: как только новые соки общественной содержательности вольются в жилы Малого театра, последует новый его расцвет.

Вот тут-то и слышим мы *второй* упрек: Малый театр недостаточно двигается со старого места, он недостаточно отзывчив на зов революции.

Читатель поймет, что такому театру, как Малый, нельзя двигаться вперед при помощи усвоения разных трюков современного формализма. Для Малого театра двигаться вперед — значит найти новые драмы.

Мы, несомненно, будем их иметь. Шедевры подлинной общественной драматургии, несомненно, в пути. Мы можем предсказать это так же точно, как то, что осенью созреет виноград. Но пока мы до этой зрелости еще не дошли.

{171} Я лично принимаю участие в художественно-репертуарном совете Малого театра, просмотревшем десятки пьес, в том числе и пьесы драматургов-коммунистов. Мы вынуждены были сознаться, что одни из этих пьес общественно неинтересны или даже общественно неприемлемы. Другие, написанные с лучшими коммунистическими намерениями, бездарны. Были и такие, в которых есть известная художественность и большой революционный пафос, но авторы их не сумели приноровить их к требованиям сцены, так что их сценически-художественное воплощение, по крайней мере в средствах Малого театра, то есть без каких-либо трюков в подходе, было неимоверно тяжелым. Тем не менее в репертуаре Малого театра будет несколько пьес, являющихся очень интересными намеками на новую драматургию.

Близко зная Малый театр, я преисполнен убеждением, что новая драматургия найдет как раз в Малом театре подходящих исполнителей, чем не отрицается, конечно, возможность развития плакатно-агитационного театра, лежащего вне сферы Малого театра. Я убежден также, что в этой новой драматургии Малый театр сразу получит живую воду, которая вернет ему его могучую молодость. Сто лет для человека — предел, может быть, дряхлость. Сто лет для неумирающего общественного учреждения — это, быть может, только отрочество, это, может быть, только срок нового погружения феникса в обновляющий костер.

Малый театр по своим приемам игры, в особенности так, как она выражалась в эпоху его высшего расцвета, относится именно к той части русской культуры, которая нам особенно ценна. Он был и выражением и учителем лучшей части интеллигенции.

Интеллигенция эта, подчас бурно революционно настроенная, конечно, на сцене «императорских театров» не могла вполне развернуть свое вольномыслие, ему приходилось, так сказать, бороться, просачиваться здесь. Но то, что проигрывала эта трибуна в смысле свободы, она наверстывала художественностью. «Горе от ума» или «Ревизор» благодаря высоким дарованиям своих авторов и исполнителям были сильнее многих и многих революционных памфлетов. Великаны европейской мысли или широкий живописец, бытописатель Островский находили в сценических приемах Малого театра такой исключительный рупор, сквозь который голос их проходил внятным для всякого человеческого сердца. Так как наш театр неминуемо, что бы ни говорили разные левые и правые, вступит вновь на путь художественной проповеди, ибо в этом нуждаются массы, этого хотят они, то Малому театру и его сценическим приемам не может не предстоять блестящее будущее. Надо только, чтобы {172} этот театр полностью понял то, чем он силен, и то, как должен он поставить себя по отношению к нынешней действительности, чтобы еще в большей мере, чем прежде, сыграть ту же роль, которую он играл в лучшие свои эпохи.

Впрочем, сам Малый театр не может разрешить свою собственную задачу. Разрешение ее может быть достигнуто только связью трех правильных тенденций: организацией зрительного зала, развитием соответствующей нашим дням драматургии и укреплением и обновлением в Малом театре его великих традиций.

## **{****173}** К столетию Малого театра[[317]](#endnote-283)

Русская культура — молода. В ее анналах сто лет — очень большой срок.

Немало вдумчивых людей разных направлений поделятся с читателями своими мыслями о столетнем служении Малого театра русской культуре.

Мне хочется, чтобы в книге, посвященной юбилею этого театра, было и несколько моих строк, так как история его за последние почти десять лет развертывалась при некотором моем участии, а в мероприятиях моих по отношению к нему я руководился определенными соображениями.

Малый театр родился и рос до самой Февральской революции как императорский, как учреждение, подведомственное реакционнейшему Министерству двора.

Однако драматические театры группы театров императорских оказались ареной борьбы между реакционными кругами крупного помещичества и бюрократии, действовавших через свое орудие — Министерство двора, и русской либеральной общественностью, фактически строившей русскую культуру, захватившей почти всю без исключения русскую литературу и стремившейся захватить театр. Ее органами были драматурги, актеры и большая часть публики, в особенности публики дешевых мест.

Как-то раз в одном очень высоком и официальном учреждении Владимир Ильич сказал мне: «Что бы вы ни говорили, а опера и балет есть остаток чисто барской культуры»[[318]](#endnote-284).

Это положение почти абсолютно верно. Разумеется, в опере, в меньшей степени в балете, отразились и крупнобуржуазные вкусы (Вагнер), и некоторые либеральные веяния (Верди), и даже кое-что от демократического народничества (Мусоргский), но в основе своей весь строй большой оперы, этих музыкальных {174} gala[[319]](#footnote-37)-спектаклей и в особенности балета, с его только в России сохранившейся формой, являются, конечно, придворно-церемониальными и высокобарскими.

Только не надо думать, что вследствие этого они a priori[[320]](#footnote-38) не могут войти в нашу культуру сперва как материал, а затем — в видоизмененной форме — и как составная часть.

Ведь недаром в нашей программе сказано, что искусство, созданное помещиками и чиновниками и служившее только высшим классам, должно стать достоянием всего народа[[321]](#endnote-285).

Здесь не место развивать мысли о том, почему и как опера и балет могут сделаться исходной формой торжественных спектаклей социалистической общественности. Более или менее бегло я писал об этом неоднократно, а подробно надеюсь еще высказаться.

Но, как бы то ни было, балет и оперу царь и дворяне держали в своих руках достаточно крепко. Драма же билась в их руках, как пойманная птица.

При этом Александринский театр в придворном и чиновничьем Петербурге было труднее оккупировать русскому либерализму и народничеству, чем Малый театр в более свободной Москве.

Правда, либерализм этот должен был вести себя очень осторожно.

Во все времена и во всех странах цензура была строже по отношению к театру, чем к общей литературе. Тем менее можно было ждать терпимости от Министерства двора по отношению к императорским театрам: это ли сцена, подходящая для сеяния смуты?

И нельзя не видеть признака силы русской общественности в том, что она, хотя бы в скромных пределах, все же овладела этими сценами и в конце концов определила собою физиономию драматических императорских театров, особенно Малого.

С более или менее громким скрежетом зубовным встречала реакция и высокохудожественный, прекраснодушно-славянофильский театр Грибоедова, и под маской полуреалистического гротеска бивший гораздо дальше и выше, чем полагал сам автор, театр Гоголя, и, наконец, многоцветный, полносочный и, при всей своей сдержанности, прогрессивный театр Островского. Нельзя не прибавить к этому, пожалуй, лишь в последнее время находящий себе настоящую оценку острый и ядовитый театр Сухово-Кобылина, народнические пьесы Потехина[[322]](#endnote-286) и два капитальных шедевра Толстого, которые вызвали бурю возмущения со стороны Победоносцева и Александра III[[323]](#endnote-287).

Прибавьте к этому пьесы Гюго, вроде «Эрнани» и «Рюи Блаза», «Разбойников» и «Коварство и любовь» Шиллера, {175} «Эгмонта» Гете, человечнейший театр Шекспира, и спросите себя потом — был ли это репертуар, способный прийтись по вкусу царю и его клике? Императорский ли это репертуар? Нет, это был репертуар либеральный, университетский, земский, интеллигентский.

Я повторяю, что этот либерализм был чрезвычайно умеренным, беллетристика могла заходить гораздо дальше.

Никакие коммунистические критерии не применимы непосредственно к политической и социальной ценности этой художественной оппозиции.

Но марксизм отличается тем, что он, прекрасно умея противопоставлять свое последнее слово революции всяким недоговоренностям, всякому оппортунизму — в то же время безошибочно определяет относительную историческую и политическую ценность каждого проявления прогресса.

Однако в таком явлении, как театр, репертуар не является моментом определяющим. Начиная с любого года можно его изменить. То, чего не изменишь, — это сценические традиции, формальные приемы игры, словом, основные черты самого художества-лицедейства.

За репертуар того же Малого театра мы можем держаться лишь в самой лучшей, действительно классической его части, да и то в большой мере придавая ему историко-культурное значение.

Этот репертуар сам по себе вряд ли мог бы оправдать существование Малого театра в наши дни. Для всякого, в том числе и для руководителя театра, ясно, что репертуар этот должен пополняться пьесами, которые отражали бы жизнь, веяния и потребности послереволюционного периода.

Совершенно очевидно, что живым театром нынешней эпохи может быть только такой, который в состоянии дать художественное и сценическое воплощение новой драматургии вышеуказанного характера.

Между тем является большим вопросом, может ли тот или другой театр, приспособившийся к отражению той или другой идеологии прошлого, оказаться подходящим зеркалом для новой идеологии?

Но прежде всего спросим себя, каков же был формальный характер сценического искусства Малого театра в его кульминационный период, охватывающий, впрочем, почти всю его жизнь, от годов расцвета деятельности Щепкина до апогея великого дарования Ермоловой?

Ответ на это каждый культурный человек даст не обинуясь: основным характером сценического искусства Малого театра в течение всего этого времени был реализм, хотя и модулировавший несколько, но всегда служивший идеалу жизненной правды.

{176} Можно даже сказать, что Малый театр был (и посейчас старается оставаться) самым реалистическим театром мира.

Впрочем, понятия реализма и жизненной правды недостаточно четки, и выяснить физиономию Малого театра можно лишь путем сравнения.

Возьмите, например, лучшие французские театры: в высокой трагедии классической, романтической, или новой, или подражающей французская сцена хранит традиции приподнятой музыкальной декламации и условного, чисто театрального жеста, который совсем не встречается в жизни. В комедии французы любят брио, гротеск или сверкающее, фейерверочное изящество, которое опять-таки встречается в жизни лишь там, где сама жизнь сознательно поднимается до театрального искусства, например в каких-нибудь блестящих салонах или кружках художественной богемы и т. п. … Настоящей правды на французской сцене найти невозможно, разве в каких-нибудь беглых чертах какой-нибудь маски, созданной тем или иным характерным актером. Единственным реалистическим театром во Франции был театр Антуана[[324]](#endnote-288), но, во-первых, он парадоксально выделялся на общем фоне, а во-вторых, к этому реализму, непохожему на реализм Малого театра, я еще вернусь.

Немецкий театр имеет другую манеру трагической декламации, однако не менее искусственную, чем французская. Комический театр немцев часто устремляется к натуралистической правде, но в тех случаях, когда не подражает, насколько умеет (а в Вене это превосходно умеют), французскому шику, впадает в ультрареалистический гротеск. О мейнингенцах и Моисеи, второй манере, опять особо.

Поражающе реалистическим является театр итальянский; все великие мастера этого театра — разнообразные, но подлинные реалисты. Еще Ристори противопоставила себя Рашель, как художницу правды художнице театральности. Очень отличались друг от друга великаны Сальвини и Росси, но главное, что в них поражало, — необычайная, непосредственная человечность, отнюдь не заслонявшаяся ослепительным формальным дарованием Сальвини и огромной вдумчивой техникой Росси. Элеонора Дузе является синонимом сценической правды. Эрмете Новелли доводит ее до иллюзии, это какая-то гениальная обезьяна жизни. Цаккони правдив, как наука, это — клиницист. Грассо поражал сценами страсти и гнева до того, что публику порой охватывало смятение. Но эта страна величайших актерских индивидуальностей, почти сплошь реалистических, никогда не имела правдивого театра, потому что никогда не имела ничего заслуживающего название ансамбля.

Я несколько раз отвел некоторые формы реалистического театра: Антуана, мейнингенцев, Моисеи… Это потому, что реализм их не родствен реализму Малого театра, а совпадает с реалистическими постановками Художественного театра.

{177} В чем разница между реалистическими стремлениями МХТ (у него были и есть другие стремления) и классическим реализмом Малого театра?

Классический театральный реализм работает в рамках чистой театральности, он вовсе не стремится к иллюзионизму, он не отбрасывает испытанных приемов сценической выразительности, он держится за ясность дикции, четкость жеста, известную плакатность задуманного типа и каждой сцены; он суммирует, подчеркивает, отбрасывает все мелкое, он помнит, что на него смотрят в бинокль тысячи людей издали, он полагает, что только синтез интересен в театре, он боится нюансов и деталей.

Новейший импрессионизм противоположен ему. В своем стремлении к жизненной правде как таковой он хочет по возможности отбросить театральные условности (четвертая стена!), он стремится к иллюзии, он требует от актера «жить на сцене», он полагает, что в жизни интересно все, что художнику надобно копаться в ней аналитически с микроскопом; высшей хвалой для него является иллюзия будничного переживания, он боится плаката, пафоса, котурн: все это кажется ему условной ложью театра. Антуан смело шел по этой линии. Мейнингенцы, оставляя условную немецкую игру, стремились к иллюзионизму в обстановке и массовых сценах. Моисеи хочет оставаться во всех ролях самим собою и лишь слегка варьировать один основной тип: нежного, нервного, искреннего и простодушного лирика.

Из этого сравнения, кажется, ясно, что русский классический реалистический театр есть именно служитель той правды, которая абсолютно совместима с рампой и кулисами и хочет быть не точным аналитическим отражением жизни, а обобщающим, упрощающим, синтетическим спектакльным ее претворением.

И еще два слова об этом: и Александринский и Малый театр, развиваясь параллельно с «Кучкой»[[325]](#endnote-289), «передвижниками», великим романом и народнической беллетристикой, были реалистичны, но Александринский театр, часто достигая прекрасного ансамбля, был более «итальянским», ставил больше ударения на виртуозность отдельных дарований, — Малый театр, обладая роскошным букетом таких дарований, особенно стремился к оркестровому исполнению, хотя никогда не пытался достичь этого подчинением актера режиссеру.

Вот почему я считаю правильным утверждать, что Малый театр есть по преимуществу театр сценической правды.

Можно спросить себя, нужен ли нашему новому времени театр сценической правды? Возможен ли новый репертуар, отвечающий требованиям наиболее ценной новой публики и в то же время могущий найти свое воплощение именно в сценическом реализме?

{178} Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо хотя бы коротко разобраться в уже намечающихся формах нового театра и в очень важном вопросе о составе нового зрительного зала.

Я уже упомянул, что рядом с Малым театром и, как некоторые думали, на смену ему пришел Художественный театр.

По поводу двадцатипятилетия этого театра мне пришлось довольно подробно письменно и устно высказаться о нем. Поэтому я здесь ограничусь самым необходимым. Несмотря на огромные заслуги Художественного театра, 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, импрессионистская, скажем, чеховская сторона МХТ отражала собой упадочные настроения интеллигенции. Думаю, что не совершу нескромности, если скажу, что В. И. Немирович-Данченко сам говорил мне, что спасти чеховские постановки можно было бы, только совершенно видоизменив их и пропустив через иронию, но явным образом и символическая грань МХТ — Ибсен, Гауптман, Андреев, Гамсун — не возобновляется театром, и продолжение этой линии глубокой мистерией «Каин» не увенчалось успехом[[326]](#endnote-290). Насколько можно почувствовать, старый МХТ сам не знает, какую линию он поведет.

Пока приходится больше говорить о Первой и Третьей студиях. Но о них надо говорить в связи с так называемым формальным театром. Пока отметим, что импрессионистический иллюзионизм, а равным образом нежный, лирический или философствующий идеалистический символизм, главные струны старого МХТ, уже не звучат в унисон с нашим временем.

Лучшим теоретиком и во многом очень удачным осуществителем формального театра под названием «неореализм» является или, вернее, являлся А. Я. Таиров.

Слово «реализм» понималось им по-новому. У него оно означало не только отказ от иллюзионизма, но и от всякой жизненной правды. Ведь жизненная правда на сцене есть ложь, говорил Таиров. Если актер хочет хоть на минуту убедить, будто бы он и есть Ипполит[[327]](#endnote-291), то тем самым он оказывается лжецом, хотя бы и художественным, подлинный же актер должен оставаться в Ипполите — Церетелли и по поводу Ипполита, сквозь него весьма прозрачно показывать свою собственную актерскую виртуозность дикции и жеста. Словом, театр совсем отходит от шекспировской задачи быть зеркалом жизни, он довлеет сам себе, как цирк, который вполне реалистичен.

Для всякого марксиста совершенно очевидно, что такой театр, лишенный содержания, — есть отражение бессодержательной эпохи. Это очень смелое русское отражение буржуазного формального эстетизма Запада, сменившего собою, своей внешней шумливой подвижностью и фокстротной бодростью {179} прежний декаданс, но не меньше, чем последний, характеризующий мертвенность буржуазии. Камерный театр был молод и полон сил, революция не разбила его — он некоторое время и с большим, чем прежде, блеском держался на этих путях формализма, однако для его чуткого руководителя стало ясным, что такой театр не привьется в новую эпоху. Было заявлено, что театр возвращается к эмоции, что театр возвращается к идее. Теоретически отступление было довольно искусно прикрыто, практически дана была «Гроза», в которой от формализма осталось лишь бледное воспоминание, а спектакль покатился по рельсам реализма, как его понимал Малый театр, в то же время доказав, что искусные актеры-формалисты оказались довольно посредственными актерами реалистической драмы. К столь характерному явлению нечего прибавить.

Несмотря на всю внешнюю вражду театров Мейерхольда и Таирова, вначале они были принципиально очень схожи. Революционное содержание вначале являлось у Мейерхольда случайным, ибо он совершенно определенно заявлял себя сторонником формального театра, циркового, мюзик-холльного, позднее еще и кинематографического уклона его. Оставив в стороне случайную революционность содержания, можно сказать так: буржуазия шла на Западе от декаданса, через кубофутуризм к американизму. Это был процесс внешнего оздоровления, отразивший рост звериного империализма. За идеалистическим размягченным эстетством, отчасти отраженным МХТ, пришло полугимнастическое парадоксальное, виртуозное эстетство. От него буржуазия направилась к некоторому одичанию, заимствуя даже не просто у Америки, страны художественно дикой, а именно у американских негров. То, что у негров является взрыванием варварской веселости, калюется допингом[[328]](#footnote-39) для буржуазии, создает пестроту и оглушительный шум, большей частью с приправой порнографии, что как нельзя лучше характеризует оголтелую внешнюю жизненность пушечно-электрического периода умирания буржуазии.

Понятно, что некоторые с величайшим прискорбием следили за таким уклоном русского театра.

Однако, если русская революция заставила Камерный театр от неореализма отодвинуться к реализму, то и Мейерхольду она сделала ясной полнейшую необходимость выдвигать содержание на первый план. Об этом Мейерхольд публично заявил в начале сезона 1923 – 24 года. При этом перед ним раскрывались два пути: или приближаться к реализму (это отчасти заметно на многих сценах «Леса»[[329]](#endnote-292), для которых краски были позаимствованы, правда, с импрессионистской палитры МХТ), или пойти по пути кино и мюзик-холла, которые ведь тоже могут быть содержательны, но которым чужд сколько-нибудь углубленный {180} психологизм, сколько-нибудь стройное выражение мысли как таковой. Здесь на первом плане остается зрелище, трюк, но то и другое легко может приобрести характер плаката карикатурного или рекламного.

В таком виде, как я уже много раз говорил, театр этот может оказаться полезным: будучи крайне общедоступным (к сожалению, иногда до вульгарности), он легко захватывает толпу, притом в толпе этой смешиваются жаждущие легкого развлечения порождения нэпа и превосходный, жизнерадостный полупролетарский и пролетарский молодняк, пока еще во многих своих элементах малокультурный.

Все это может доставить американизированному театру даже весьма шумный успех, обеспечив за ним не только его законное место, которого я отнюдь не оспариваю, но чуть ли не место руководящего театра.

Но это не может продлиться очень долго. Революция создает столько глубочайших проблем, столько захватывающих ситуаций, она так властно требует раскрытия новой психологии и глубокой художественно-философски комментирующей мысли, что умный театр, театр горячего чувства и тонкой, остро разящей иронии, должен обязательно в самом близком будущем найти свое законное место.

Ни биомеханика[[330]](#endnote-293), ни неореализм, ни идеалистический символизм, ни импрессионизм, с его нюансами и деталями, не будут пригодны для этого театра. Плакат так же мало подходит для него, как миниатюра, — ему нужна фреска, то есть большая художественная тонкость при сохранении монументальности. Этот театр, наверно, перешагнет те образцы, которые давал Малый театр, но он пойдет по этому же пути; ему как раз нужна будет амплитуда Щепкин — Моча лов, Садовская, Ермолова! Вот почему необходимо крепко держаться за московский столетний театр. Было бы настоящим несчастьем, если бы эта традиция оборвалась.

Надо сознаться, однако, что рядом с этими перспективами есть и другие. Формальный театр всех видов, рядом с МХТ, создал чрезвычайно много новых элементов. Нетрудно представить себе синтетический театр, который пользовался бы всеми находками последних десятилетий, совершенствуя их, умеряя и объединяя.

Вольно или невольно, на этот путь вступили студии МХТ; отсюда их эклектизм, отсутствие определенности в их путях; и Первая и Третья студии — театры большого таланта.

О Третьей пока трудно говорить определенно. Первая, превращающаяся теперь в большой театр, дала уже длинный ряд спектаклей исключительной ценности; но кто же не согласится, что у студии этой нет не только никакой общественной или философской идеологии, но даже идеологии театральной; она {181} широко и талантливо заимствует, часто превосходя образцы, но на ее знамени как будто написано: «Все хорошо, что не скучно».

При всей талантливости труппы так нельзя сделаться настоящим большим театром, надо причалить к какому-то берегу, и это станет особенно ясным, когда определится физиономия зрительного зала.

Пока зрительный зал очень неопределенный. Основная публика, то есть пролетариат, является в нем меньшинством, притом же он не осознал еще своих театральных вкусов, и по первым, подчас очень неуклюжим, опытам театральных рабкоров видно, как пока туго и болезненно происходит этот процесс.

Великолепнейшей, отзывчивой публикой, притом нуждающейся в театре, является комсомол и пролетарское студенчество.

Но истинная сущность нашего театрального кризиса в том-то и заключается, что мы пока продаем театр, а у подлинной нашей публики нет средств его покупать.

Отсюда преобладание во всех театральных залах — не нэпманов, это вздор, их не так много, — а советских служащих и их семейств, от высококультурного спеца до канцелярской барышни.

По социальной категории это мелкая буржуазия; ее более интеллигентные слои сейчас переживают смутное время и сами не знают, чего хотят. Группа эта еще не настолько сильна, что именно ее разброд отражается эклектизмом в студиях, чем-то вроде тупика в старом МХТ и, скажу не в обиду юбиляру, некоторой тяжестью на подъем Малого театра.

Мещанская часть этой публики по собственному тяготению любит слезливую мелодраму, дешевый фарс, любит поглядеть и на что-нибудь новенькое. Однако надо сказать, что она в состоянии зажигаться и благородным театром, если он Правильно рассчитан в смысле животрепещущей современности и широты захвата.

Вообще же говоря, мы ведем борьбу за всю эту публику, и, по мере того, как она будет перевоспитываться в советском духе, вкусы ее будут меняться в указанном выше направлении.

Какая же эволюция ждет нашу публику: рост процента пролетариев, притом все более культурных, рост процента молодежи, притом все более подготовленной, изменение вкуса совработников всех рангов в смысле приближения их к той же линии.

Вот на этом фоне может быть очень важной работа Малого театра. Дело его руководителей, его работников — выполнить такую программу:

1. Поддерживать блестящую традицию сценической правды, продолжая спектакли классического репертуара в возможно более классическом стиле.

{182} 2. Пополнять труппу понятливой молодежью, непосредственно и через студию ассимилируя ее труппе.

3. Пополнять репертуар новыми пьесами, особенно теми, которые отражают факты или дух современности и поддаются реалистическому, психологическому выполнению.

4. Дать для этого толчок актерам к внимательному изучению нравов и типов современности и современных социальных проблем.

Я глубоко убежден, что это по силам Малому театру. Гарантией этого является и то, что во главе его продолжает стоять человек, являющийся вдумчивым хранителем его традиций, в некоторой степени даже воплощением их и как директор и как актер. А. И. Южин бережет театр как зеницу ока и в смысле внешнем, хозяйственном, и в смысле внутреннем, идеологическом, и притом же он дал совершенно достаточные доказательства своего умения прислушиваться к голосам нового времени. От души желая, чтобы во втором веке своей жизни Малый театр еще превзошел заслуги своего первого столетия, я не могу вместе с тем не выразить пожелания, чтобы возможно дольше на этом пути им руководил тот же испытанный кормчий[[331]](#endnote-294).

## **{****183}** О будущем Малого театра[[332]](#endnote-295)

Перед многими в настоящее время встает вопрос: нужен ли вообще театр в ближайшем будущем? Почему вопрос этот не мог встать ни в дореволюционное время, ни в нереволюционных странах?

Вопрос этот ставится там под углом зрения правящих классов и близких им слоев населения, единственных посетителей театра. Эти классы живут в настоящее время жизнью не только паразитарной, но и общественно крайне вредной. Они не могут иметь никакого идеала. Всякая попытка сформулировать какую-нибудь высокую цель не может не казаться им опасной, потому что она всегда бьет прежде всего по уродливостям буржуазного строя. Сформулировать же свои собственные цели и дать их в художественном плане — значит показать свое звериное лицо и сослужить службу коммунистам, стремящимся просветить массы относительно бесчеловечной сущности правящих классов. Отсюда — полное отсутствие идейного искусства на Западе, которое пользовалось бы покровительством правящих классов, и злобная вражда по отношению к этому искусству, если оно приходит в жизнь через пролетарских писателей или находящихся в резкой оппозиции к буржуазии интеллигентов.

Попытка пролетарских писателей и передовых интеллигентов создать свой театр наталкивается на тот факт, что платящая публика встречает такой театр ненавистью или холодным равнодушием, а своя публика не имеет средств, чтоб оплатить театр. Это главная причина театрального кризиса. Поскольку же нужно просто безыдейное зрелище, на первый план выступают роскошные по постановкам, приспособленные к чистой зрелищности, заменяющие увлекательной фабулой всякую идейность кинематографы или развратные, {184} но многоцветные и виртуозные мюзик-холлы, отчасти цирки, а затем — некоторые низшие формы театра: пустейший фарс, оперетта и т. д.

Естественно, что сколько-нибудь умные люди, во-первых, не относят все это к театру, во-вторых, спрашивают себя, не умирает ли театр вообще. Характерно, что наши так называемые «левые» (которые представляют собой небольшой отряд интеллигентов, остро захваченных буржуазными модами, но в то же время чувствующих на себе могучее влияние нашей пролетарской революции) пытались именно в эти бессодержательные буржуазные формы влить наше революционное содержание. Отсюда многочисленные скитания даже самых искренних и самых талантливых людей этого направления по путям курьезных формальных исканий. В последнее время, однако, наиболее искренние и талантливые среди них уже пришли к выводу, что все эти изломанные, выдуманные формы не дают нового театра, что новый театр может быть дан только новейшей драматургией и новым содержанием, отражающим переживания пролетарских и вообще трудовых масс. Отсюда новая фаза в истории русского левого театра, причем революционное содержание нащупывается только постепенно и, поскольку будет прощупано, вероятно, сейчас же реагирует на форму, отбросит все мнимо американские выкрутасы и вернет театр к его исконной убедительности.

При этом нельзя, конечно, отрицать, что новый театр не будет полностью совпадать по своей форме с театром лучшего времени буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции и, несомненно, воспримет в себя некоторые новые черты, отражающие повышенный темп нынешней городской жизни, гораздо большую внутреннюю динамику и т. д. Там, где театр является попросту зрелищем или развлечением, он, несомненно, должен быть признан устарелым. Здесь спектакль опереточного, мюзик-холльного, циркового порядка попросту убьет его. Конечно, и в этой сфере (экран, эстрада, арена) возможны величайшие достижения в смысле революционного искусства, но я сейчас о них не говорю. В данной статье меня интересует театр, и больше всего Малый театр.

Театр безусловно силен и не может быть ничем и никем превзойден в области драмы и комедии психологически многосодержательной, где доминирует слово.

Совершенно смешно воображать, будто бы слово может стереться или выпасть из искусства, что оно может быть заменено немыми или полунемыми факторами искусства.

Это относится и к театру, который развивается и наверное мощно разовьется; особый вид театра — массовые зрелища под открытым небом, но и они в значительной степени теряют слово. Человеческое слово во времена эллинского театра получило несколько больший круг действия своеобразными {185} рупорами. Но при этих условиях в значительной мере теряются нюансы речи. Можно прямо сказать: чем больше хотим мы углубиться в человеческую душу, чем больше хотим мы постичь социальные процессы, как они отражаются в личности, тем меньшего масштаба требуется театр. Студии, с их маленькими сценами и зрительными залами, приучили нас к необычайно филигранному выражению словом, мимикой, тончайшими движениями внутреннего [мира] человека.

Но пролетариат, который, быть может, не отвергнет миниатюру во всех ее видах, тем не менее гораздо более заинтересован чуткими, четкими действиями, яркими переживаниями, могучими синтетическими образами. Ему в театре нужно то, чему в живописной практике соответствует плакат и особенно фреска. Он жаждет монументальности. Тут, очевидно, должна быть найдена середина, ибо монументальность, когда она становится немой, монументальность, дающая только еще контуры, не может удовлетворить новую публику или может явиться в искусстве только одной из форм. Есть многосодержательнейшая середина, дающая в монументальной форме живого человека, способная ухватить внутреннее, тайное, сложное, но в то же время глубоко значительное. Вот это-то и есть область театра. Театр будет жить постольку, поскольку не может общество, хотя бы максимально коллективное, не интересоваться своим основным элементом — личностью, и прежде всего личностью типичной и личностью выдающейся в хорошем или дурном.

Поскольку пролетариат хочет осознать себя самого, все свои уже сейчас проявляющиеся захватывающе интересные типы, от просыпающегося чернорабочего, полукрестьянина, через свежую, но часто мучительно ищущую и вместе с тем героически решительную молодежь — к своим многодумным, осторожным и отважным вождям, каких мы находим на каждом большом заводе, и вплоть до тех исключительных вождей, которых пролетариат ставит во главе своего государства, девушек и женщин пролетариата в их нормальной среде и в среде учебных заведений, в среде общественной работы, столь новой для них, — поскольку пролетариат захочет разобраться во всех сомнениях, муках, а вместе с тем победах и блестящих достижениях всех этих своих элементов, из которых и сплетается великий класс, — постольку нигде, никто и никогда не может дать ему это яснее и ярче, чем талантливый артист, изображающий талантливую драму. Но этого мало. Пролетариат заинтересован в том, чтобы знать все другие классы, уклад жизни других наций. Пролетариат хочет знать свою историю и историю человеческих революций. Он хочет заглянуть в будущее и, поскольку опять-таки потребуется для него не простое немое зрелище, а проникновение в эмоционально-идейную сущность, постольку всюду здесь лучшим его учителем {186} будет театр. Но театр не только дает знания, театр — великий агитатор. Он обращается к коллективу, он обращается к публике, соединенной в театральном зале одним чувством, как бы одной судьбой, он обладает всеми чарами ораторского искусства в несравненно большем диапазоне, чем любой оратор на трибуне, ибо он может хохотать и плакать, ибо он может говорить о тривиальном, может жить, может подниматься до того театрального пафоса, который в жизни на трибуне стал бы не трогательным и подымающим, а ходульным и смешным. Он присоединяет к этому бесконечное богатство грима, костюма, мимики, жеста. Он может манипулировать всякого вида декорациями и в особенности светом, он может действовать через музыку и танцы, он может быть занимателен не менее вытесняющих его низших форм, но в то же самое время должен оставаться глубоким и проповедующим. Таким должен быть и таким, несомненно, будет театр. Что бы ни говорили враги или друзья пролетарского движения о соответствующем театре, пролетариат такой театр себе создаст.

Какое же отношение к этому идеалу имеет наш столетний Малый театр и какую роль может он сыграть в создании такого театра? При понимании своей традиции и своих задач, при умении их выполнить (а руководители и лучшие люди этого театра обладают теперь всем этим) роль его может быть весьма велика.

В самом деле, Малый театр есть главным образом порождение лучшей части русской интеллигенции в ее борьбе с самодержавием, со всеми порождениями заскорузлого феодального строя, а отчасти и с капитализмом.

Русская интеллигенция, как известно, развернула во всех областях искусства — в литературе, в музыке, в живописи — чрезвычайно мощные силы, во многом обеспечивающие за русским искусством чрезвычайно высокое место в искусстве общечеловеческом. При этом особенно отличительными чертами русского искусства в лучшую его пору служения буржуазии и выявившемуся течению передовой мелкобуржуазной интеллигенции (ранее того — передовому, кающемуся дворянству) были как раз глубина, значительность, многосодержательность и, очень часто, широчайшая гуманность, а подчас и острая революционность. Если великий учитель наш Ленин говорил, что мы не сможем строить своей культуры, не усвоив (критически, конечно) старой культуры[[333]](#endnote-296), то естественно, что подобные элементы являются для нас вдвойне, втройне важными. Конечно, многое притупляло остроту переживаний этой интеллигенции, когда это отражалось на императорской сцене, и тем не менее театр ценила в особенности передовая интеллигенция, она особенно его поддерживала, она старалась укрепиться и воспитаться через него. В этом духе использовались {187} лучшие дары западной культуры: Шекспир, Мольер, Шиллер, Гюго и т. д. В таком же духе создавались перлы русской драматургии: произведения Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Алексея Толстого, Островского, Сухово-Кобылина и др.

Все это внушало артистам Малого театра представление о себе как о служителях растущей общественности. Они не просто играли Островского, они сознавали, что каждая пьеса Островского, и даже каждый отдельный спектакль, есть некоторый строительный акт, правда, лишь слабо задевавший культурный рост масс, но способствовавший росту передового слоя этих масс, разночинной интеллигенции. Отсюда стремление выработать максимально убедительные театральные формы, формы реализма в лучшем смысле этого слова, то есть искусство, которое отражало бы действительность, придавая ей более резкие контуры, делая ее более заметной для человеческого внимания и понимания. Поскольку мы будем возвращаться к этим же театральным задачам, но в несравненно более широкой форме, поскольку мы будем создавать новую драматургию этого типа, поскольку мы будем искать обученного таким образом актера, мы никоим образом не сможем пройти мимо традиций Малого театра, и к этим традициям, конечно, ближе всего сам Малый театр; и полностью от него зависит, переживет ли он новый расцвет или выпустит этот факел из своих рук, перестанет быть домом Щепкина, домом Островского, так что другие при гораздо менее благоприятных условиях должны будут поднять этот светоч. Как всякий театр, Малый театр переживал и свой период некоторого понижения, и свой период некоторого повышения. Быть может, нынешняя труппа Малого театра при всей своей талантливости не сможет сравниться со временем, когда блестели еще молодыми талантами ныне уже покидающие сцену или покинувшие ее — Ермолова, Федотова, Садовская, Ленский, Правдин и т. д., но тем не менее ничто не заставляет думать, чтобы театр этот дряхлел. Публика инстинктивно идет к нему, и в прошлом году он имел наивысшие среди всех других театров сборы и посещаемость. Театр может сделать очень многое, чтобы поднять интерес к себе и быстро идти по путям, которые я здесь называю.

А другие? Пусть не примут это в обиду симпатичнейшие для меня театры, о которых я сейчас скажу несколько слов.

Вот, например, Камерный театр Таирова устами своего руководителя заявил, что он хочет вернуться к содержательной драме, к трагедии, которая была бы не только неореалистическим зрелищем, но настоящим театром, о котором я писал в этой статье. Для этого была избрана «Гроза» Островского. И что же? Всякому бросалась в глаза своеобразная эмульсия из реалистического театра, к которому приучил нас {188} Малый театр, и некоторых придатков того полуфутуризма, что ли, в какой впадал Камерный театр. Во-первых, сама эта эмульсия оказалась неубедительной, 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, не говоря уже о периоде его недавнего могучего блеска, но и в нынешний период, когда плеядой громадных талантов он прихвастнуть не может.

Другой пример. Второй МХТ, обладающий изумительной труппой, попробовал дать пьесу Лескова, явно написанную под сильнейшим влиянием «Грозы»[[334]](#endnote-297). И что же? Опять мы видим, что Гейрот, увлекшись некоторым модернизмом в декорации, отпадает от реалистического содержания пьесы, несмотря на некоторую нарочитую гротескность игры, отпадает от нее, как новая заплата от старого материала. Что же касается самого старого материала, то есть реалистического, но вместе с тем острохудожественного изображения купеческих типов, то опять-таки я, в данном случае совершенно беспристрастный, чрезвычайно горячо любящий Второй МХТ и возлагающий на него огромные надежды, должен был сказать про себя: Малый театр делает это лучше. А между тем наш передовой театр, прекрасно успевающий в чистом гротеске или в преувеличенной трагедии, невольно возвращается сейчас к Островскому, и, по правде сказать, я с грустью вижу это возвращение. Если бы в этом была доля моей вины, как громко провозглашавшего лозунг: «назад к Островскому»[[335]](#endnote-298), то я должен был бы прямо сказать, что это следствие того, что лозунг мой был грубо не понят. Я, конечно, не говорил о простом увеличении числа постановок на сцене пьес Островского или его учеников и последователей, еще менее того говорил я, что Островского следует гальванизировать мелкобуржуазным электричеством. Даже у необычайно даровитого Мейерхольда, при массе отдельных хороших достижений, его «Лес», как я глубоко убежден, имел успех талантливого курьеза, а самый принцип, который был положен в него, при дальнейшем его употреблении очень скоро обветшал бы и сделался скучным. Нет, в лозунге «назад к Островскому» я хотел сказать о необходимости вернуться к театру реалистическому, социально-психологическому, социально-содержательному и имеющему подходящую к этому характеру технику выразительности. Между тем техника выразительности, приобретенная за время формального театра, совершенно не годится в тех случаях, когда действительно есть что выражать. Отсюда необходимость, я бы сказал, неуклюжего и растерянного отступления. Режиссер и артист сознают, что эту пьесу не дашь в чистом гротеске, в чистой биомеханике. Разве можно «Грозу» сыграть так, как «Адриенну Лекуврер»?[[336]](#endnote-299) Разве можно {189} «Расточителя» играть так, как «Укрощение строптивой»[[337]](#endnote-300)? С «Адриенной Лекуврер» и с шекспировской шуткой можно обращаться, как с блестящей канвой, по которой надо расшить причудливые узоры, но с пьесой, страдальчески выношенной драматургом, так поступать нельзя. И вот мы видим, что актеры Таирова, вольно или невольно, играют под Малый театр. Мы видим то же самое в «Расточителе». Но игра этого типа утеряна. Надо учиться. Из этого не следует, конечно, что Малый театр к его столетнему юбилею можно было бы признать безукоризненным, находящимся вполне на высоте призвания. Этого нет, но у него больше, чем у других, есть возможность, частью возвращаясь назад, частью идя вперед, верно синтезируя великие завоевания своего прошлого и зовы будущего, добиться совершенно выдающегося положения в русской и вместе с тем мировой театральной семье.

С глубокой радостью отмечаю я, что идеи, которые я здесь высказываю, находят полнейший отклик в нынешнем маститом руководителе Малого театра А. И. Южине, которого недавно так обласкала Москва в день его личного юбилея.

Принося мои поздравления столетнему театру и указывая на ту большую роль, которую он при твердом желании может сыграть, я вместе с тем выражаю самые искренние пожелания достижений театру, находящемуся в опытных и мудрых руках его нынешнего руководителя, этого истинного хранителя лучших традиций этого театра и человека с душой, открытой для новых задач.

## **{****190}** О спектакле «Анна Кристи»[[338]](#endnote-301)

Это хороший спектакль[[339]](#endnote-302). Пьеса неважная, основная идея ее сентиментальная, построение все довольно неправдоподобное. Но автору, О’Нейлю, а может быть аранжировавшему пьесу Алексею Толстому, удалось создать превосходные роли, и актеры коршевского театра Топорков, Попова и Стефанов великолепно воплотили эти роли. Получилась не очень уж верная, но очень близкая к жизни картина быта обыкновенных людей из народной гущи, драма, основанная на простых чувствах: сильных, грубоватых, примитивных, но прямых. И что же? Публика пришла в восхищение. Публика наполняет театр до аншлага. Театры со всей России рвутся к этой пьесе, и нет такого директора, который не хотел бы поставить у себя «Анну Кристи». Можно только пожелать, чтобы провинциальные актеры играли эти роли сколько-нибудь близко *к тому уровню, до которого поднялись прекрасные исполнители в театре «Комедия»*. Хотелось бы, чтобы те провинциальные театры, которые недостаточно сильны для проявления собственного высокохудожественного творчества, смогли бы прямо брать за образец простую и крепкую постановку театра «Комедия».

Но какие выводы из этого спектакля и из этого успеха должны мы сделать?

Сам я — человек театрально довольно искушенный. Я перевидел театры и европейский, и русский во всех его видах и преломлениях. Правда, к счастью, я не потерял чуткости, не сделался дьяком в приказах поседелым[[340]](#endnote-303), равнодушно поглядывающим на сцену, — наоборот, театр частенько меня волнует. Но вот эта грубоватая, примитивная пьеса взволновала меня особенно глубоко. Все, что происходило на сцене, доставляло какое-то прочное удовольствие, такое несомненное, {191} неподдельное, как глоток чистой воды в жаркий день. И не только доставляло удовольствие, но и самым решительным образом трогало, шевелило человеческую симпатию. И из всего этого потом выросла мысль: ведь, в сущности, вот как надо играть, ведь вот, в конце концов (правда, в некотором примитиве), тот театр, которого все жаждут, которому все рады.

Друзья, товарищи лефы и контрлефы, аки и ак’еды![[341]](#endnote-304) Не пора ли нам бросить дурить? Не пора ли нам бросить писать вкривь и вкось, вместо того чтобы писать четко? Не пора ли вернуться к здравому смыслу и естественному вкусу, которому не может не быть близок пролетариат? Не пора ли нам брать выразительные, конечно, более значительные, чем «Анна Кристи», куски жизни, ставить их в жизненных декорациях и разыгрывать их в ярких, сочных реалистических тонах при помощи актеров, которые чувствуют жизнь, видят жизнь и умеют ее вскрывать?

Не в том ли заключается Колумбово яйцо[[342]](#endnote-305)?

Откуда кризис театра? От того, что буржуазия и буржуазная интеллигенция обожралась хорошим театром, докатившимся до Островского и, отчасти, Горького и Чехова, и ее потянуло поэтому к деликатесам. Деликатесами были мейерхольдовские искания, периоды утонченности, которые вынуждали самое Комиссаржевскую играть в плоскости и при помощи ломаных жестов. Деликатесами были все те невозможные режиссерские ухищрения времени, примыкающего к войне и военному времени, когда режиссеры потели над тем, чем бы таким новеньким пощекотать эту блазированную, равнодушную публику. И отрыжкой той же жажды деликатесов явился, конечно, и футуризм. После конфет — капуста, как говорил Толстой[[343]](#endnote-306), но и капуста не обыкновенная, а сдобренная всякими неожиданными приправами. Отсюда все эти наши стремления обязательно дать новую форму и отсюда небрежное отношение к новому содержанию. А между тем старая форма, то есть сценический реализм превосходен. Он не только не изжил себя, но он крепче всего действует на пролетариат. И если в него влить новое содержание, эффект будет поразительный.

Я до глубины души убежден, что если перед рабочей аудиторией поставить в один и тот же вечер сначала самое совершенное достижение Мейерхольда последнего периода, а потом сочно сыгранную пьесу с актерами, умеющими глубоко и ярко воссоздавать подлинную жизнь, — разница покажется колоссальная. Всем будет ясно, что сначала их угощали какими-то несъедобными выдумками, а потом сервировали перед ними настоящую пищу.

К этому надо прибавить следующее. Один из выдающихся рабочих вождей рассказывал мне, что он с большим удовольствием смотрел «Танец машин» Фореггера[[344]](#endnote-307), но в тот же вечер, {192} к несчастью, выступили какие-то акробаты и эквилибристы из цирка. И что же? Они совершенно стерли всякое воспоминание об актерских достижениях. Вся эта биомеханика показалась совершенно ученическим копанием по сравнению с настоящим мастерством гимнастов, воспитывавшихся в отношении техники с детских лет.

В том-то и дело, что незачем театру (хотя я и не отрицаю, конечно, необходимости широко поставленных упражнений технического порядка) отходить от исконной своей мощи, *от художественного слова, от правдивого, концентрированного отражения жизни*.

Эти мысли с особенной яркостью предстали передо мною, когда я пережил спектакль «Анна Кристи». И я уверен, что в ближайшее время это скажется с силой стихии. Именно мелодрама и реалистическая драма, может быть, еще и героическая трагедия, именно яркая и многоцветная трагикомедия, веселая бытовая комедия удовлетворят вкусу публики. И именно те режиссеры, те актеры, которые в состоянии будут вступить на этот путь, сделаются любимцами широкой публики и откроют новую эру в области театра, которая будет знаменоваться новым пышным расцветом реалистического лицедейства, при совершенно новом, остром, революционном содержании.

## **{****193}** Среди сезона 1923 – 24 г.[[345]](#endnote-308)

Что театр нуждается в публике — это подтвердит каждый театральный руководитель. Что публика нуждается в театре — это, на первый взгляд, может показаться сомнительным, потому что если бы она в театре нуждалась, то, вероятно, все театральные залы были бы переполнены, чего нет на самом деле.

Не может быть, чтобы та публика, которая типична главным образом для наших теперешних театров, не интересовалась театром. Она им интересуется, но, во-первых, она интересуется им не так остро, как хлебом насущным, во-вторых, она мало платежеспособна. И отсюда проистекает тот факт, что театры наши, правда, разросшиеся в Москве в большом количестве, как будто бы страдают некоторым отсутствием интереса к ним со стороны московской театральной публики. Это, однако, кажущееся явление. Ибо, помимо того, что обычная публика советская — служащие, люди свободных профессий, торговая Москва и т. д., — помимо того, что и эта публика больше всего находит препятствий с экономической стороны к посещению театра, — мы имеем еще бесконечно более важную для нас публику в Москве, которая очень жаждет театра, рвется к театру, но которая туда не может пойти, ибо она могла бы пользоваться лишь театром крайне дешевым или даже бесплатным. Эта публика, в свою очередь, разбивается на несколько групп. Идя снизу, нам нужно, конечно, сказать, что нам нужен театр для пролетариата. В какой степени эта потребность пролетариата в театре сейчас выполняется? Она выполняется клубными и районными театрами и отчасти, не совсем еще полно, используемыми нами так называемыми рабочими полосами. До такой степени пролетарская публика мало связана с центральными театрами, что недавно на одном очень интересном заседании от остро заинтересованного в {194} театре лица я слышал такое мнение, правда, очень быстро опровергнутое, что, например, драматург, работающий для центральных театров, тем самым не работает для массового театра, для пролетариата. Я сказал: «Позвольте, как же так это? Театр массовый есть ли театр клуба, в котором зрительный зал на сто человек, или Большой театр, в котором могут поместиться две тысячи человек? Казалось бы, что массовый театр — это есть театр для огромной массы зрителей». Но случилось, в общем, так, что Большой театр, по существу, в значительной степени от пролетарской публики оторван. Это очень плохо, и надо это изменить[[346]](#footnote-40).

Но тут есть и другое препятствие. В самом деле, большая масса пролетарской публики относительно мало подготовлена к восприятию всего объема нашего театра. Для рабочей публики в собственном смысле этого слова, не для рабочей интеллигенции, не для авангарда, не для коммунистов, не для верхушечных слоев рабочих, а для всей рабочей массы как таковой нужны спектакли *специальные*. Нельзя ставить перед рабочими массами многого того, что, по существу, является чрезвычайно ценным и в старых театрах, и многое из того, что новыми драматургами будет создано, но что требует уже известной подготовки для своего восприятия. Газета «Правда» — прекрасная пролетарская газета. Но мы издаем особо «Рабочую газету». Почему? Потому что «Правда» не приспособлена для просто грамотной рабочей массы. Значит ли из этого, что можно закрыть «Правду» только потому, что она малодоступна? Нельзя, конечно, делать такого вывода, ибо в массе есть нижние слои, малокультурные, и верхние слои, высококультурные. И потрафить на те и другие в одной газете просто невозможно. Так же и с театром. Обратим внимание, имеется ли у нас теперь в Москве публика достаточно культурная, чтобы любую проблему, любую форму театральную воспринять со сцены. Если вы спросите об этом, я скажу — и такая публика есть. Во-первых, передовые слои, наиболее культурные слои пролетариата, во-вторых, пролетарское студенчество, большие массы нашего комсомола. Это, несомненно, публика, которая сейчас строит свое миросозерцание, бесконечно ценная публика в смысле завтрашнего дня и самого театра, и всего культурного общества. И вот тут-то является мысль, которая гвоздем у всех сидит и которая волнует; тут-то и возникает вопрос о том, что надо найти какие-то мосты чисто материального характера, которые давали бы возможность нашим театрам сделаться по преимуществу театрами для {195} молодежи и этих передовых кругов пролетариата. Тогда они насытили бы полностью культурный голод в такой мере, в какой он может быть насыщен театрами.

Я соприкасаюсь с пролетарским студенчеством и прекрасно знаю, какой огромный порыв к театру там существует. И я прекрасно представляю себе, какая значительная культурная ценность может быть создана путем связывания этой публики с теми театрами, которые существуют в Москве. Как много мог бы дать театр этой публике, а еще больше могла бы дать эта публика театру. Тут мы упираемся в нелепую стену, в которую мы упирались и в других случаях. Для того чтобы искусство, и в частности театральное, сделалось фактором нашей культуры, элементом массового строительства нового нашего общества, для этого нужно было бы театр сделать бесплатным. Не можем же мы ликвидировать неграмотность и брать за это плату с крестьян? И здесь приблизительно такое же положение. Если мы продаем искусство как товар тому, кто может его купить, то мы заранее можем сказать, что мы полностью нашу культурную миссию не выполняем, и даже на одну десятую не выполняем. Так нельзя. Нельзя считать, что за необходимейший культурный материал, за эти необходимейшие условия культурной жизни государство, обязанное вводить их в жизнь, чтобы поднять культурный уровень масс требовало от каждого отдельного представителя этой массы платы. Греки, которые больше всего умели и больше всего хотели и вынуждены были прибегать к искусству как высоковоспитательному элементу, создали свои гигантские театры наполнявшиеся десятками тысяч зрителей, — абсолютно бесплатно, за счет государства и частных богачей. И мы в период военного коммунизма брали театр на государственный счет, но тогда мы были нищими. Да и все мы были голодны. Но вот и сейчас наш бюджет не дает возможности эту проблему разрешить. Я считаю, что это есть основной пункт болезни нашего театра. У нас есть масса публики, совершенно подготовленной для самой высокой формы театрального искусства, но она не имеет возможности посещать театра. Некоторые наши театральные деятели могли бы создать театры, в которых звучала бы современность, но эти работники, по существу, не уверены, найдут ли они соответствующую публику. Не окажется; ли, что эти желания разобьются прахом, и публика, которая действительно платит за спектакли, скажет: «А ты мне дай гривуазный фарс или легкомысленную оперетку. Оперетка — это мне по плечу, а твои формальные, художественные, а тем более социально-политические искания — это мне не по плечу». Вот та неблагоприятная сторона, которую каждый должен принять во внимание и которую надо будет поставить в порядок дня нашей художественной политики, когда мы вообще к вопросам художественной политики сможем подойти более {196} вплотную. Потому что всегда человек, задающийся такими вопросами, натолкнется на возражения: знаете, *теперь* еще не до того. И если мы можем сказать, что третий фронт, фронт просвещения, стоит уже на первом месте, то художественный сектор этого фронта остается пока еще в высокой степени в тени.

В связи с этими вопросами встают и другие общие вопросы, которые замедляют нормальный рост нашего театра. Прежде всего, вопрос о драматургии. Я должен сказать, что я считаю неправильным мнение, что у нас будто бы нет сейчас хороших драматургов. Может быть, я еще не могу вам назвать убедительных шедевров в этом отношении. Но, несомненно, мы и, пожалуй, чаще, чем в довоенное время, наталкиваемся на очень крупные произведения. Уже сейчас можно было бы собрать в целый том драматические произведения, игранные или неигранные, и среди них такие, которые уже имели шумный успех у нас или в провинции, и сопоставить их с довоенной драматургией. Я не говорю уже о том времени, когда всего пять-шесть драматургов наполняли своими именами театры; счастливое время, когда, например, Островский, человек огромного дарования, мог один давать достаточную пищу для театров. А вообще русская драматургия, что она из себя представляет? Грибоедов, немножко Пушкина, чуть-чуть Лермонтова, который едва коснулся театра, и затем большой мастер Островский, спорный театр Андреева, Горький, Чехов. Где такие времена, когда у нас была какая-то цветущая драматургия? Я повторяю, что если мы отвлечемся от Островского, то едва ли мы найдем такое пятилетие, где было бы несколько хороших пьес. А они у нас есть. Часть из новых пьес поставлена, уже часть имела большой успех. Кроме этих новых драматических произведений, имеется еще запас старых трагедий и комедий, которые можно всячески использовать и которые могут быть преломлены различным образом, преломлены в свете нашей манеры чувствовать, в свете нашего теперешнего могучего строительства. Это большая творческая задача для режиссеров и актеров. Особенного кризиса в этом отношении нет. Драматургов талантливых и молодых сейчас растет довольно много, и если бы драматурги и театры более связались непосредственной связью, то, вероятно, мы очень скоро не чувствовали бы никакого голода. Когда некоторые театры нам говорят — дайте нам абсолютно гениальные произведения, необычайные шедевры, которые сразу могли бы иметь колоссальный успех, сделавшись центром внимания всего российского общества, то мы отвечаем: такие вещи появляются вообще раз в десятилетия. Будем ждать таких произведений. Но мы уже имеем предваряющие их произведения. Сейчас основная проблема каждого театра — это его репертуар. Я считаю возможным в этом же году, в будущем году для любого театра иметь интересный репертуар, в особенности если мы {197} пойдем по пути непосредственной связи драматургии и театров. Ясно, что в этом главная задача нашего времени.

Что касается формальных вопросов — театр-де отжил, долой рампу, долой сцену, долой театральную коробку, выйдем на площадь или совершенно изменим характер театра в сторону его оциркачения, подведем его под кино, — то и об этом нельзя умалчивать. Совершенно ясно, что все это имеет большое значение. Массовое действо — это прекрасная вещь, к которой мы придем, и театр американского типа приемлем, я хочу сказать, не тот, который господствует в Америке, я думаю об известной урбанизации, приемлемы просто кино, просто цирк. Это все в высокой степени желательно, но это совершенно не может вытеснить театр или заменить его. Это все равно как если бы мы сказали: «Мы можем уже жечь библиотеки и не печатать новых книг, а пользоваться граммофоном». Надо, товарищи, немножко шире смотреть на вещи. Я скажу потом, как вывод из моего доклада, чему, собственно, служит театр как театр, и почему он нам нужен как хлеб. Теперь же перейду к отдельным исканиям в области разного рода театров.

Мне хотелось бы остановиться несколько на оперном театре потому, что я об этом мало писал и говорил, и потому, что наша опера вступила в период затяжного кризиса[[347]](#footnote-41).

Прежде всего надо сказать, что все, что делалось в оперном театре за период революции, за исключением простого факта сохранения нашего оперного театра, — неправильно. Дело в том, однако, что вести более правильную политику было невозможно. Нет сомнений, что делалось много ошибок. Возьмем Большой театр. Правильно было театр сохранить во всех его частях. Сохранить состав его певцов, хор, балет, сохранить наш великолепный оркестр, о котором и новый великий дирижер, работающий сейчас в Москве, Отто Клемперер, сказал, что это один из самых лучших в мире оркестров, — все это, конечно, нужно было сохранить. Но самый репертуар Большого театра настолько отощал, что я лично, например, перестал бывать в нем совершенно. Я понимаю, что можно быть таким меломаном, чтобы в сороковой раз слушать «Игоря» или «Евгения Онегина», но, в общем, все это не кажется достаточно привлекательным, особенно когда человек занят. Всякий театр живет тем, что он дает что-либо новое и разнообразит старое. У Большого театра до сих пор не было ни одной попытки дать что-либо новое. Говорят, что нечего было ставить. Я думаю, что и в старом репертуаре можно было бы что-либо посвежее найти. Но надо заметить, что некоторые постановки в Большом театре делаются. Например, «Кармен», «Лоэнгрин»[[348]](#endnote-309), «Фауст»[[349]](#endnote-310) и т. д. Выбор несколько загадочный. Интересна {198} только «Кармен», опера во всех отношениях очаровательная и на наш взгляд. Почему поставили мистического «Лоэнгрина», почему надоевшего «Фауста» и почему затрачиваются на подобные постановки такие большие деньги? Ставилась с огромной помпой одна опера, вместо того чтобы поставить две или три хотя бы из старого репертуара. Ведь оперный репертуар не так мал. Говорили, что в этом виновата старая дирекция нашего оперного театра. Пока мы не видим со стороны новой оперной дирекции, чтобы она дала что-либо новое в смысле продвижения вперед. Но я призываю к терпению, потому что было бы самое худшее, если бы мы, рассердившись, что вода не кипит потому, что огонь слабый, разбили бы самый горшок, что же делать — нагревание происходит медленно[[350]](#footnote-42). Те отдельные проблески, которые мы сейчас видим, вряд ли то, что нам нужно. Стараются как будто бы несколько больше драмы ввести в самую оперу, по примеру Ленинградской Музыкальной драмы. Стараются приблизить театр к мейерхольдовскому. Но это паллиативы, не то, что нам нужно (постановка «Севильского цирюльника»)[[351]](#endnote-311). У нас был один не к этому году относящийся факт, крупный факт в области театральных исканий, это — музыкальная студия Станиславского. Она дала очаровательнейшее переложение «Евгения Онегина»[[352]](#endnote-312). И когда «Евгений Онегин» давался на квартире К. С. Станиславского, то он действительно был совершенным благоуханием. Тут мы имеем дело с оперой специфической, с оперой Чайковского на такой Сюжет, которым гордился Пушкин как художественно-будничным. Она была чрезвычайно близко придвинута Станиславским к жизни так, как воспринимает и изображает ее Художественный театр, с большой художественной правдой. И оказалось, что по крайней мере музыка Чайковского, примененная к целому ряду бытовых сцен из старой помещичьей жизни, страшно много выиграла от трактовки не оперной, не ходульной, а жизненной. Причем тов. Станиславский, как человек с гениальным вкусом, вовсе не понял это так, как, может быть, понимали некоторые деятели из Музыкальной драмы, что с музыкой можно почти не считаться; пусть себе аккомпанирует, но на первый план надо-де выдвинуть действие. Тов. Станиславский стремился к тому, чтобы ритмизировать действие, стремился к тому, чтобы музыка царила на сцене и чтобы она двигала телами и душами людей, которые на сцене находятся. Никакой искусственной драматизации тут не было. Найдена середина между глубочайшей жизненной правдивостью и духом музыки. Но когда пьеса была перенесена на сцену Нового театра, — она уже поблекла. Когда небольшие отрывки были исполнены в Большом театре, — она потеряла всякое обаяние. {199} Совершенно ясно, что искания, которые проявились в постановке «Евгения Онегина», годятся только для оперного театра камерного стиля, не в смысле таировского, а в смысле небольшого театра, интимного театра, с небольшим количеством публики, которая с глазу на глаз находится с актерами. Я не стану отрицать, что возможна интимная опера и вообще интимный театр. Но это не лежит на большой дороге нашего театра. Ведь мы же идем к массе. Нам нужен большой оркестр, большие хоры, большие голоса. Все это рассчитано на громадный зал. Опера сама по себе располагает монументальными средствами и должна браться за монументальные задачи. Конечно, «Евгений Онегин» Станиславского ничего общего не имеет вообще с монументальностью, а, наоборот, является отрицанием монументальности.

Я отнюдь не поддаюсь натиску: «Пошлите к черту вашу большую шарманку; она все время напевает старые мотивы и стоит дорого». Я противник того, чтобы закрывать Большой театр, потому что за ним огромное будущее. Действительно, если представить себе, что можно с этими гигантскими средствами сделать для сценических праздников, в которых сосредоточены были бы символические формы в духе, скажем, художественной аллегории основного переживания того или другого момента нашей великой истории, которое дается перед огромным залом, переполняющимся постоянно, изо дня в день волнами большого народа, то мы, конечно, сразу увидим, что это — основная форма истинно народного театра, по крайней мере у нас, где наши погоды вряд ли дадут нам возможность когда-либо хорошо развернуть амфитеатры греческого типа под открытым небом; искусство, служащее знаменем, кристаллом, который постепенно создается из всего раствора народной жизни, символическое искусство, в гранях которого отражается действительность всей жизни, в которой народ узнает себя существенным путем. В первый раз, когда опера показала приближение к тому, чтобы стать народной, когда работал величайший представитель русской оперной музыки Мусоргский, тогда единственный раз показалось, что что-то вроде оперы народной зарождается под влиянием народничества, то есть с чрезвычайным преобладанием реалистических элементов. Между тем путь не в этом. Не в этом нужно искать такого народного театра, который бы вполне удовлетворял запросы масс в блестящем праздничном спектакле. Идти нужно теми путями, какими шли греки. Они что делали? Что такое их мифическая трагедия? Они брали сюжет, который всем известен и насыщен колоссальным зарядом мысли и страсти. Это было лучшее культурное содержание, которое нужно было взять у самого народа, сосредоточить его художественно и вновь передать это в организованном виде творцу-народу, огромное содержание сосредоточить в один небольшой спектакль, в единое {200} действо; но выбрать для этого вполне реальный факт было невозможно, и надо было поэтому пойти к мифу, то есть к такому действу, которого непосредственные события не сами по себе значат, а по вкладываемому в них широкому, общему смыслу. Мы не знаем сейчас, насколько музыка и хореография помогали Эсхилу и Аристофану, Но мы знаем, что мы сейчас можем в этом отношении сделать. И всякому должно быть ясно, какое хоровое действо можно бы создать с нашим балетом, исключительным по своей четкости, по своей культурной выработке, с нашими прекрасными певцами и т. д., до какой силы впечатления можно довести сценическое воплощение того, что нас всех интересует. И совершенно ясно, что мы нашу мировую борьбу труда и капитала, угнетенных против угнетателей, света против тьмы, счастья и порядка против хаоса можем найти отраженной и в старых мифах, и новые можем создать и насытить их современностью так, что они станут воздействующей силой даже на фоне наших грозных десятилетий. Они не будут наполняться мелкими чертами быта или характера, а будут над ними царить, создавая синтетический образ. Праздник по поводу какого-либо события нашего, хотя бы ежегодного Октября или Мая, хотелось бы претворить в произведение искусства, которое схватило бы за сердце торжественностью этого момента, грозностью этого момента, радостью, заставило бы проникнуть эти чувства в самые недра сердца. Если бы наше общество действительно было культурно, — должны были бы сейчас найтись поэты, музыканты, художники, которые перекладывают настроения таких моментов в золотые художественные образы и дают их народу. Во время Великой французской революции были всякие церемониалы. И мы будем создавать такие церемониалы, скажем, для нашего шествия через Красную площадь при наших больших ежегодных праздниках. Но нигде с такой полнотой художественного воплощения, такой властностью такие постановки не могут быть выполнены, как в нашем Большом театре. В нем заседают наши Советы, и Большой театр должен был бы стать художественным органом народа. Конечно, утопично думать, что мы сейчас могли бы найти столь близких революции и столь гениальных поэтов, художников, музыкантов и т. д., которые могли бы такие вещи создать нам для наших праздников. Например, Французская революция, которая гордилась таким именем, как художник Давид, и таким поэтом, как Шенье, могла создавать спектакли по заказу. Но это не были вечные произведения искусства. Французская революция жила сравнительно мало, а мы представляем собою революцию, обеспеченную более прочно, с гораздо большим идейным содержанием и размахом. Мы тоже, быть может, должны будем начать с такого рода эскизов для таких случаев созданных больших спектаклей, но мы думаем {201} что, будучи выразителями глубочайшего духа, они станут постепенно произведениями высочайшего искусства. Вот такого рода обновленную оперу, ораторию, такие народные действа на сцене оперного театра имел я всегда в виду, когда я сохранял эту большую сцену. Не далее как сегодня был у меня музыкант Ковалев, который рассказал мне сценарий и сыграл некоторые места из оратории, неудачно названной «Мистериальным действом». Такое название может поселить разные недоразумения. Идет речь о мифе, о смерти солнца вечером и о воскресении его утром, превращаемом в вечную повесть гибели лучших надежд, порывов к свободе и их неминуемого возрождения даже после временного периода реакции. Насколько я мог сегодня заключить, — это хорошо. И я буду поддерживать эту попытку. Это показывает, что у нас кое-что начинает продвигаться в этом отношении.

Несколько в стороне от этого пути идет в своей необычайно интересной и глубоко художественной попытке В. И. Немирович-Данченко в Художественном театре, в постановке «Карменситы»[[353]](#endnote-313). Не все сразу поняли, что, собственно, хотел своей оперой Немирович-Данченко показать. Ведь каждому уже давно известно, что надо от вампуки[[354]](#endnote-314) отойти и надо оперу интеллектуализировать, сделать ее поинтеллигентнее, политературнее, сценически немножко грамотнее. Вы знаете все эти бесконечные толки и насмешки над старушкой-оперой с ее приемами, над которыми, если присмотреться, подойти к ним с точки зрения правдивости, то можно хохотать без конца. Подозревали, что Художественный театр сделает попытку поставить оперу художественно, то есть в плане жизненной правды. Но тут сейчас же, конечно, музыканты навострили уши. Музыканты всегда боятся этого, и боятся по справедливости. Музыка — это особая сфера искусства. Она все, к чему ни прикоснется, своеобразно претворяет, и музыканты боятся, как бы через так называемую музыкальную драму мы не придвинули оперу к драме настолько, что музыка окажется «бедной родственницей», аккомпаниаторшей. Никакого такого стремления, однако, у Немировича-Данченко не было. И когда люди пришли в Художественный театр с целью посмотреть драму на сюжет Мериме (вместо изломанного либретто, которым обыкновенно пользуются), и которая будет приспособлена к музыке, будучи прежде всего драмой, — то публика пришла в недоумение. Что это, например, за хор? Кто это такие? Это совсем не то, что мы привыкли видеть в опере. Там какие-то обыватели, сигарочные работницы, солдаты. А здесь нет. Мужчины и женщины в испанских нарядах, вероятно, с социальной точки зрения среднего сословия, потому что одеты хорошо, они принимают странное участие во время всего действия. Например, стоят все по сторонам и видят, как мужчина женщину убивает, и хоть бы шелохнуться, а только поют соответственные {202} песни. Какая же тут правда? Правды никакой здесь нет. Гораздо больше правды в постановке у тов. Санина. Там нет таких моментов, которые бы вас «шокировали», как у Немировича-Данченко. Мало того. Вдруг появляется мать Хозе — говорит, поет она как будто бы с другого плана. Какой-то призрак, и этот призрак как-то особенно переплетается. Во всяком случае, нечто совершенно неприемлемое реалистически. Вы ведь понимаете, что такой огромный художник, как Немирович-Данченко, сделал это не потому, что не смог дать этой правды, ясно, что все это входило в его намерения, а так как в этой опере такие моменты играют очень большую роль, то мы можем скорее, напротив, исходить из них, чтобы понять, какую же цель театр этим преследовал.

В данном случае несомненно, что он не преследовал цели драматизации оперы, но он, конечно, хотел уйти от обычного построения оперы, однако режиссер совершенно ясно понимал, что основой оперы является музыка и что опера только как музыкальное произведение имеет право серьезно занимать наши умы и сердца. Музыка может требовать самых неожиданных комбинаций. По существу, мы можем сказать так: у человека с богатой зрительной, эмоциональной в особенности фантазией, когда он слышит даже симфонию, в его воображении проходит целый ряд образов. Он видит какие-то вращающиеся светила, проносящиеся бури, какую-то игру луны в волнах моря, какую-то ласку, поднимаются и перемешиваются один за другим образы реальные или фантастические, или же возникает остро чувство тоски, нежности, жалости, надежд, или смутно встают какие-то мерещащиеся воображению губы, глаза. Ницше прав был, когда говорил, что дионисовское начало, безобразно действующее на наш слух, непосредственно, подсознательно, чрезвычайно выигрывает от того, когда это действие воплощается в определенный театральный образ[[355]](#endnote-315). И оперный театр Немирович-Данченко понимал так, что на первом плане ставил симфонию. Если бы эта система звуков оказалась чрезвычайно определенной, а в зрительном зале, в зале концертном сидели бы люди с богатым воображением и конгениальные автору, то не нужно было бы никакой сцены. У всех воображение направлялось бы в одну сторону и все переживали бы и видели бы то, что видел и переживал сам композитор. Но так как у всех людей воображение направлено различно, то в концертном зале в этом отношении царит хаос и у каждого выходит по-своему. Опера есть тот жанр музыки, в котором музыкант, иногда соединяясь вместе с поэтом, определяет направление нашего воображения. Каждое такого рода сценическое воплощение музыки представляется в высокой степени тяжелой проблемой. Во-первых, говорят нам, зачем ты нарушаешь мою свободу? Я, может быть, в музыке «Кармен» увижу что-нибудь другое. Во-вторых, говорят, что же ты мне {203} можешь показать на сцене со своими тряпками и пошлостью реального человека-актера? Твои технические средства не позволят тебе подняться на такую высоту, на какую я подымаюсь в моем воображении, когда я слушаю музыку. Когда Айседора Дункан хотела воплотить некоторые из музыкальных произведений, то одни говорили — это прекрасно, мы в первый раз поняли пластическую ритмику и через мимику. А другие говорят — зачем она снизила нам Бетховена или Чайковского до этого своего уровня, который ниже вольного слушания музыки. Музыка — это настолько легкокрылое дитя человеческой фантастики, что самое глубочайшее наслаждение, которого она достигает, заключается в огромной свободе ее. Музыка больше всего выходит за пределы какого-то пространства, она наиболее вольна среди всех сторон человеческой психики. И приковывать ее к действию, которое непременно должно быть реалистическим, — это жестоко. Это значит, действительно, впрячь лебедя в грязную арбу. Нельзя этого делать. Я не говорю, что вследствие этого не может быть обратных явлений. Например, драматург зовет музыканта и говорит: «Дай тем или другим моментам моего произведения твою музыку, радостную или грустную». Это уже другое дело. Это драма зовет и ищет опоры в музыке. Но о самой музыке, где мы знаем по преимуществу музыкальные произведения великих, мы скажем: «Лучше какая угодно вампука, пусть уже что-нибудь не клеится с точки зрения правды. Но нам важна полнота впечатления. Если на сцене будет чистая фантастика или совершенно нелепое сочетание, то и тогда мы это простим, если все это будет в духе музыки и вместе с нею составит яркий букет, перед нами расцветающий, нас увлекающий».

Но Художественный театр не подошел к опере с этой аналитической точки зрения. Он подошел к ней с точки зрения трактовки сюжета художником-режиссером, преисполненным самого высокого культурного вкуса, но трактовки, свободной от действительности. Перед вами оркестр. Оркестра в жизни не бывает, конечно. Вот этот оркестр надо связать с эпизодом, в котором воплощается сила страсти, владеющая человечеством, о которой поет оркестр. Этим связующим звеном и является, по Немировичу, хор. Вы его видите таким, каким в жизни не бывает толпа. Это скорее тот наблюдатель, свидетель, о котором вспоминают, когда говорят о древнегреческой драме. С другой стороны, это — самая атмосфера, воплощение вот этого испанского воздуха, этого испанского горячего солнца, это живущее в сердцах населения представление о женщине, о мужчине, о их взаимоотношениях — вся та атмосфера, которая потом воплотилась в южную, средиземноморскую музыку Бизе. Она вся должна была найти на сцене воплощение в этой стихии, в этих полудухах, полулюдях, которые смотрят на происходящее действо, но принимают какое-то странное участие, {204} не такое, как в обыкновенной жизни. Если спросите, что это значит — вам ответят: если ты этого не понимаешь, то не входи сюда. Это в некоторой степени минимальное требование к публике, а именно — музыкальность. Образы стройных и прекрасных женщин, которые с жадным любопытством, безжалостно в то же время, смотрят на то, что происходит, похожи на те волшебные яркие звуки, которыми Бизе все это сопровождает и которые для него важнее самого действия. Если похожи, то, значит, задача разрешена правильно. Точно так же и Немирович-Данченко хотел уйти от вампуки в том смысле, что эта невеста, которой нет у Мериме, нечто трафаретное и недостаточно яркое для чудесной музыки, которую она ноет. Ведь вся драма здесь заключена в том, что страсть вырвала человека из его обычной среды. Есть у каждого человека — мы это мало испытываем, ибо мы живем в период революции, — есть у каждого человека такая наезженная колея, по которой жили его предки и по которой он сам хочет жить. Все это вкладывается в большую поэзию быта, любимого, дорогого быта. Все это есть в деревне Хозе; это его воспоминание о ней, его доброе имя, его крестьянская солдатская верность. На этом незыблемом быте и государство строит свою тактику — вести через чувство долга, сообразно своим целям, патриотизм такого Хозе. И это сказывается в той полковой трубе, которая зовет его назад. Так и деревня зовет его назад. В его собственном сердце слышатся звуки трубы, звуки колоколов, которые говорят — не забывай своих настоящих корней. Люди без корней, эти контрабандисты, цыгане, этот огненный мир, который ни с чем не хочет считаться, этот анархический мир, с которым можно встретиться в разных формах, — он вырывает Хозе и губит его. Поэтому здесь образ матери должен был явиться для того, чтобы подчеркнуть перед вами происходящие в глубине души Хозе тоскливые воспоминания о другой стихии. Имеет ли право режиссер сделать это? Конечно, да. Музыкально можно идти гораздо дальше. Это только первое начало. Мы можем гораздо дальше пойти в области оперной, в смысле стилизации действительности, ради сохранения внутренней музыкальной формы.

Достигнуто ли это полностью в данном случае, в «Кармен»? Я не знаю, очень многие выражают всякого рода сомнения. Я не знаю, удалось ли совершенно адекватно воплотить, с одной стороны, драму как таковую, в ее реалистической обстановке, и вот эту вольность в области постановки этических проблем. Насколько это гармонично, я не знаю, и тем больше хочется вдуматься в мельчайшие детали художественной постановки.

Но все же кажется, что «Кармен» здесь как будто бы угнана куда-то в сторону именно камерного античного театра. А между тем сама музыка своим широчайшим блеском требует как будто бы большей нарядности и праздничности. У меня {205} нет такого впечатления, чтобы большая публика, именно потому, что она очень чутка, с интересом прослушавши эту трагедию, не сказала бы: а в сущности, пожалуй, в Большом театре лучше. Невероятно мощна у Бизе эта яркая солнечность, эта страшная опьяненность роскошью жизни — и лучше, конечно, если здесь будет как можно больше ярких костюмов и декораций. Я, к сожалению, не мог слышать самого последнего спектакля «Кармен» в Большом театре, но мне рассказывали, что Клемперер вел оркестр так, чтобы все это довести до необычайной высочайшей силы напряжения. Тут не нужно быть слишком умным. Это звучит так, что говорит само за себя. Тут прежде всего говорит сама страсть как таковая; не внутреннее трагическое неизбежное, а вот это роковое, тропическое, почти болезнь, которая кружит голову и убивает в каком-то сладостном поцелуе. Этого меньше в Художественном театре, чем в Большом театре, при всех недостатках постановки Большого театра. Может быть, нужно было бы выбрать другой тип оперы; Бизе от этой трактовки все-таки проигрывает. Вот что я могу сказать как минус этой постановки.

Правда, именно потому, что в основе пьесы Мериме лежит глубокое трагическое настроение, трагические отзвуки, именно поэтому чуткий Немирович-Данченко остановил на ней свое внимание. Но когда он обнаружил ее внутреннюю структуру, когда приблизил к нашему уму и сердцу трагедию и смысл трагедии, музыкальной трагедии, — он все-таки обронил целую массу лепестков этого махрового цветка. А когда смотришь на него и обоняешь этот пряный запах, не спрашиваешь о его внутреннем смысле. Когда видишь Бизе в блестящей постановке, то не спрашиваешь об идее и не хочется думать о ней. И когда старались просто довести «Кармен» до образа реалистической драмы, то беднили эту оперу (я говорю о постановке И. М. Лапицкого)[[356]](#endnote-316). Пусть тут все время перед вами будет огненная роскошь, сверкающий праздник, в этой своей чрезмерной роскоши таящий горе, смерть и преступление. С этой точки зрения во всей полноте захватывающего, сильного оперного патетического спектакля, в конце концов, пожалуй, больше содержания, чем в необыкновенно умном подходе Художественного театра.

Следует ли из этого, что подход Художественного театра лишен своей значительности? Нет, он имеет огромное значение. Он является поиском, и продвинувшимся очень далеко, поиском в сторону нахождения таких красок, одновременно и музыкальных и сценических, которыми мы могли бы пользоваться для построения нашей театральной культуры вообще. И, конечно, с этой точки зрения он заслуживает глубокого анализа. Я очень мало надеюсь на то, что наша театральная критика, за одним или двумя исключениями, способна такие проблемы ставить перед собою. Потому что наша театральная критика очень {206} старается показать, с одной стороны, что она очень умна и, с другой стороны, что она очень благонамеренна. Для того чтобы показать, что она очень умна, она старается как можно больше ругаться. Ибо человек, который делает вид, что он неудовлетворен, всегда имеет умный вид. А чтобы показать свою благонамеренность, нужно тоже ругаться и объявлять все это буржуазными выходками, отжившим, ненужным и т. д. При таком отношении мы никогда не выберемся из полного разрыва между театром и критикой и между публикой и критикой. Было бы, конечно, хорошо, если бы кто-нибудь приказал критикам: в течение года постарайтесь писать о том, что в данном спектакле есть положительного. Ведь тут же работали добросовестные люди над спектаклем: и драматург, и режиссер, и актер. Так вот постарайтесь проанализировать, что здесь есть положительного, строительно важного для нас. Это есть задача критики. А вот в дополнение, в такой доброжелательной критике, которая объясняет публике, что важного и ценного она может вынести из театра, можно сделать дружеские замечания: мне кажется, хотя я только театральный критик, что в данном случае вы допустили некоторые ошибки, может быть, было бы лучше вот так.

Я уже сказал, что и драма хочет иногда опереться на оперу. Тем не менее я теперь перейду к драматическим театрам и исканиям в области драматического театра и остановлюсь прежде всего на «Святой Иоанне», пьесе, которая поставлена в Камерном театре и которая имеет большое значение для развития Камерного театра и отчасти для развития всего театра в целом[[357]](#endnote-317). Я лично всегда считал своим долгом оказывать всемерную поддержку Камерному театру и сохранить его как чрезвычайно интересный театральный опыт. И нам удалось, прежде всего заслугами самого театра, трудное время пережить; театр развился, упрочился, имеет известный круг своей публики и представляет собою известное театральное достижение. Но он начал переживать кризис. Правда, Таиров (может быть, совершенно искренне, а может быть, и нет), анализируя то, что на самом деле было, говорит, что кризиса нет, а есть нормальное развитие театра.

В действительности же Таиров всегда и в годы революции выдвигал идею неореализма. Сейчас он уже этого слова не употребляет. Может быть, не пришлось, а может быть, оно уже сдано в архив. Под неореализмом разумелось, что сцена должна быть реальна не в том смысле, что она реальна как таковая. Зрителю не говорят, что в данном случае он видит перед собою лицо, которое мучается, страдает и т. д. А говорят: «Тебе показывают актера Церетелли, чтобы показать, какой он хороший мастер. И для этого он надел на себя разные маски. Поэтому театр ни на одну секунду не хочет создавать театральных иллюзий, а показывает мастерство актера». При этом {207} говорилось (а если не говорилось, то подразумевалось), что с этой точки зрения задача эмоциональная, в сущности говоря, отходит на задний план. В самом деле, ведь эмоция только тогда сильна, когда она заражает. Если человек очень искусно представляет, что он плачет, то это только тогда будет иметь значение, когда у вас у самого появятся слезы на глазах. А если вы скажете: «Вот, собака, как здорово представляет!» — это будет немножко холодное и пренебрежительное отношение. Мы знаем, что люди плачут, когда им грустно. А здесь мы скажем — человек за деньги плачет, представляет. Такое отношение появляется тогда, когда не эмоция стоит на первом плане, а антраша. Тут все ясно. Вам показывают прекрасное мастерство, чудесное искусство. Да. Но мастерство ли изображать эмоцию так, чтобы вы оставались холодными, чтобы вы не заразились ею, несмотря на это мастерство? Так, чтобы вы поверили каким-то образом, что эта Иоанна д’Арк есть Алиса Коонен. И в этой новой великолепной роли актриса Коонен выходила за эти пределы и брала вас за сердце. Некоторые думают, что это тоже идет в плюс Таирову, его театру. Я думаю, что это прорыв за таировский театр.

И вот Таиров стал говорить перед нами, отчасти под влиянием требований революции, к которым он не относился, как к какому-то назойливому требованию, которое он хотел бы опровергнуть. На одном из заседаний два года тому назад Таиров сказал: «Теперь нет места для драмы и комедии — есть место для патетической трагедии и для самого разнузданного фарса». Это было верно. Совершенно правильно отмечено, что эти крайние полюсы театра нам близки. И что голос-требование революции является голосом искусства как такового, в особенности искусства нашего времени. Под этим влиянием Таиров, еще перед отправлением своим за границу[[358]](#endnote-318), заявил, что, в сущности говоря, все его неореалистические и почти биомеханические подходы являлись школой. Сначала нужно было, чтобы актер овладел голосом и телом: я, — говорит Таиров, — его муштрую; в лабораторию свою я вводил зрителя, но, по существу, я только готовился. Я сейчас надеюсь закончить подготовку, а потом выйду в мир, и тогда вы увидите, что такое Камерный театр — это будет героический театр. Раньше был грунт, а теперь я накладываю новые краски, и этими красками будет написан подход к эмоциям, а затем к социальным и идейным заданиям. Само собою разумеется, все мы обрадовались этой идее, но — порадовались и успокоились. Радовались потому, что это был хороший, правильный путь, а успокоились потому, что были под сомнением: действительно ли та дорога реализма, которою вел Таиров свой театр, есть наиболее верная дорога к тем достижениям, которые он перед собою поставил. Таиров выпустил руль из рук, его понесло какой-то стихией; тут он растерялся немножко.

{208} «Гроза». Что-то конструктивное в театре, какая-то попытка, не очень понятная, все дать в некоторой трагической абстракции. Я уже не говорю о многих недочетах в том смысле, что тут Мейерхольд дорогу перебежал. Рядом со всем этим было очень много от Малого театра. Я сидел рядом с Яблочкиной — она вздыхала и говорила: это совсем Малый театр, но только похуже. И это действительно было так. Малый театр немножко полинял сейчас. Но даже таков, как он есть, если в нем дать «Грозу», это будет, пожалуй, лучше, чем у Таирова. У Таирова в «Грозе» было много от самого настоящего реализма. Заиграли по традиции Садовского. Тут не прыгали, не ходили на руках, голоса были не те полнозвучные, которые обыкновенно давались в Камерном театре, а приноровленные к говору различных слоев и типов, которые тут были выведены, с почти натуралистической зарисовкой. С некоторыми противоречиями можно было сказать: просто ни к чему вся выучка Таирова. По существу, пожалуй, так. Если бы эти актеры прошли перед тем очень хорошую школу реалистического театра, знали, как бы на сцене держаться, они эту самую «Грозу», в этом самом разрезе, сыграли бы лучше. Я еще не сделал из этого вывода, что всякое стремление Таирова и его труппы подойти к реалистической драме, жизненной трагедии и, пожалуй, вскрыть ее внутреннюю правду обречены на неудачу, потому что все пути, которыми он шел, вели не к этому. Я этого не сказал бы потому, что ведь свет не клином сошелся на «Грозе». Есть другие театральные задачи, и многие из них гораздо более подходят к силам таировского театра. Иногда даже кажется так: не руководился ли театр чуть-чуть интересами своей главной актрисы и не идет ли он на этом пути от «Адриенны Лекуврер» к «Федре» и от «Федры» к «Катерине» просто по естественному желанию всякой большой актрисы переиграть все большие роли. Я большой поклонник Алисы Георгиевны[[359]](#endnote-319), это большая актриса русской сцены, но тем не менее не должно кривить путей из-за таких специальных моментов — театр в своих путях должен исходить из цели театра как такового. Этот спектакль не был продуман как следует. Таиров говорит, что берет эту пьесу потому, что это трагедия, — так вот трагедии-то и не получилось.

Теперь театр ставит «Святую Иоанну». И я говорю — выбор сделан неудачно. За что я Камерный театр глубоко приветствую — это за то, что он делает некоторый логический перелом. Он ясно понимает, что у нас происходит некоторый социальный перелом. Он стремился к идейной пьесе, зараженной глубокой эмоцией. Это значило, что он вступает на тот путь, на который вступают и другие театры. Он вынес из своей школы нечто, и нечто довольно неожиданное. У Таирова раньше было много эстетизма, очень много своеобразной и модернизованной, но все-таки — красивости. Революция на красивость ему денег не {209} отпускала. Ему пришлось многие постановки делать при скудных средствах, а может быть, внутреннее чутье художника подсказало ему переход от эстетизма к возможно большей художественной упрощенности, к минимальнейшему количеству линий. Это уже в «Федре» сказалось, еще больше в «Иоанне». Взявши глубокую идею и эмоционально насыщенную пьесу, он решил поставить ее с максимальной простотой постановочной силы, группировок действующих лиц, свести все только к самому важному и нужному — никаких соусов; все за себя будет говорить. Эта острота, очерченность всего рисунка, эта большая обнаженность самого действия и идейного содержания, которое за ним кроется, — в этом плюс, очень большой плюс постановки. Я до сих пор не видал ни одной художественной постановки, которая была бы до такой степени опрощена. Эта простота не есть возврат назад, а шаг вперед. Но пьеса выбрана неудачно. Когда я прочел большое предисловие Бернарда Шоу и небольшую пьесу, я сразу понял, что это неудачно[[360]](#endnote-320). Он любит сказать что-нибудь до такой степени умное, что глаза под лоб закатишь, а потом подумаешь — это он просто шутит. Он написал огромное предисловие, чтобы было все ясно, чтобы зритель понимал, что происходит. Надо вам сказать, что он в своей пьесе как раз сделал то, что он намеревался сделать в предисловии. Его пьеса была написана для того, чтобы проанализировать некоторый кусок истории, по его мнению значительный для интересов действительности. Из этого анализа он сделал такие выводы: момент средневековья, в котором работала Жанна д’Арк, вовсе не был так плох, как говорят. Самую скверную роль там играл английский империализм. — Он рисует английских империалистов самыми черными красками; французская придворная знать пуста, но, в сущности, они не такие злые люди. А те, на которых просто бросает тень церковь и инквизиция, — даже очень хорошие люди, люди с добрыми сердцами, настоящие христиане. Они страшно хотели Жанну спасти, делали все от них зависящее, чтобы направить ее на путь истинный. Это реабилитация средневековья. Нет мрачного фона средневековья; ничего подобного — фон как фон, состоящий из очень хороших людей, иногда немножко глуповатых — не без этого. В чем вина Жанны д’Арк? Вина в том, что она была первой предвестницей национализма и протестантизма, тех явлений, с которыми потом выступила на сцену буржуазия. Она фермерша. Она настаивает на том, что она крестьянка. Она обижается, когда ей говорят, что она овец пасла. Она представительница сельской буржуазии, она деревенская барышня. Она благодаря особому, гениальному своему характеру, натуре своей первая поняла вот эти, может быть, уже вскрывшиеся движения к национализму и протестантизму. Если говорить с точки зрения истории, вина Жанны д’Арк в том, что она была гениальна. Эту свою гениальность она определила как вдохновение. {210} И действительно, тогдашние народные массы представляли это вдохновение как голос разных стихий, а через них — бога, который звучит в ее душе. Она была действительно гениальна и в военном и политическом отношении, а попала она в переплет социальных сил, которые представляют из себя определенную систему. Она была чужой и поэтому должна была погибнуть. Но так как она привлекает наши симпатии, то Шоу придает ей гениальную индивидуальность. Люди в Средние века были нисколько не хуже, чем сейчас, и вообще люди не так уж плохи, а тем не менее жить с ними гениальному человеку тошнехонько, потому что он выпадает из их рамок. Хоть, одна какая-нибудь из этих идей нам социально теперь нужна? Я скажу: нет, *не нужна*. Это не значит, что надо запретить такую пьесу. Но если взять ее как социальную пьесу, то это такая пьеса, которой автор говорит, что *инквизиторы* были прекрасные, умные люди; взята пьеса, которая изображает гениальную индивидуальность и противоречит среде[[361]](#footnote-43). Я совершенно понимаю, что, когда Репертком эту пьесу пропустил, стали говорить, что эту пьесу нужно запретить. Но ведь уму непостижимо — мы у себя запрещаем Бернарда Шоу! — нельзя же таким образом действовать. Нельзя сказать, что мы боимся того, что Шоу говорит у себя с открытыми глазами. И если нашелся театр, который говорит: «я хочу ее поставить», то ясно, что эту пьесу разрешить нужно. Пьеса совсем не созвучна нашей эпохе, однако Таиров нашел, что она хороша. Может быть, здесь был тот же мотив — в этой пьесе хорошо играет Коонен? Но Таиров говорит, что Шоу дал ему богатый материал и что эту пьесу можно повернуть на современность. Уже Таиров положил Шоу на анатомический стол и, вооружившись изощренным инструментом, начал производить операцию. Но тут явился Репертком с топором и эту операцию довел до конца с самыми лучшими намерениями — помочь Таирову осовременить пьесу. В результате получилась изрезанная, отчасти хирургом, а отчасти Реперткомом, пьеса, где во многих случаях нельзя понять не только тенденции ее, но даже того, что происходит на сцене. Да и вообще пьеса не сценична. И только режиссерскому дарованию Таирова и искусству его актеров удалось ее сделать занимательной. Подход режиссерский и актерский блестящий и в том, какие огромные трудности преодолены, и в том, что достигнута та художественная простота, какую мы вряд ли найдем в другом театре. Но материал в данном случае выбран неподходящий. Надо ждать, что Камерный театр станет на свой правильный путь, и, может быть, на этом, несколько кружном пути, которого в других театрах нет, он покажет нам другие, лучшие пьесы.

{211} Теперь несколько слов о «Гамлете» во Втором Художественном театре[[362]](#endnote-321). Я совершенно не сомневаюсь, что это несомненный, огромный успех театра. За это порукой уже то, что вчера публика, в закрытой репетиции наполнившая зал только наполовину, обыкновенно встречающая спектакль как домашнее событие, — реагировала на спектакль сильной и долго не смолкавшей овацией. В некоторых случаях, после открытия занавеса, раздавались аплодисменты по адресу художника, который достиг замечательного в области декоративной. Вызывали режиссеров, которые необыкновенно глубоко и своеобразно подошли к трактовке, а среди актеров особенно вызывали Чехова.

Что собою представляет эта постановка «Гамлета»? С Шекспиром здесь обошлись почти так же жестоко, как в Камерном театре с Шоу. Берется шекспировская пьеса и делается известная переработка, переложение Шекспира. Я очень боюсь, как бы Репертком не помог, хотя Шекспир вне досягаемости. Репертком все-таки может полоснуть, и я очень хотел бы, чтобы в данном случае Репертком этого не сделал. Но и без Реперткома операция произведена значительная. По самой структуре своей эта пьеса чрезвычайно тягучая, медленная. В ней масса диалогов и монологов. В ней очень много постоянно задерживающих моментов. Что же это значит? Значит ли это, что Шекспир не умел писать стремительной драмы? Конечно, умел. Это, значит, драма медлительности. Вся драма построена так, чтобы быть трагедией медлительности. Именно потому, что Гамлет слишком медлит, он гибнет, и в значительной степени погибло бы все его дело, если бы не пришел из чужой страны человек и не взял бы эту самую опустошенную Данию[[363]](#endnote-322).

Шекспир с огромным уважением относится к Гамлету — он, может быть, сам был похож на Гамлета, — но вместе с тем он относится к нему с недоверием, как Пушкин, который был во многом похож на нашего Гамлета, на Онегина, вместе с тем его осуждал. Шекспир не освободился от своего гамлетизма, когда писал своего «Гамлета». Здесь именно трагедия заключается в чрезмерно развернувшемся интеллекте. «Гамлет» — в полном смысле слова «горе от ума»; и этот элемент совершенно выброшен Художественным театром. Ничего не осталось. Во-первых, пьеса идет очень быстро, она мчится, как буря, — всего два антракта. Затем, Шекспир великолепно построил внутренний скелет. Когда Второй Художественный театр обнажил его, оказалось, что действие идет шаг за шагом к неизбежной и неумолимой катастрофе. И вдруг эта медлительная симфония, это столкновение высокого разума с разными проблемами жизни, разума, стремящегося распутать узел, который надо разрубить, — превращается на наших глазах в мелодраматическую трагедию, в которой весь смысл в сложных интригах и в борьбе страстей. Так трактуется «Гамлет». И, нужно сказать, превосходно {212} вышло. Шекспир такой драматург, что его можно использовать и так и этак.

Что же, приближает его такая трактовка к нашему времени? Конечно, приближает, ибо наше время не есть время неврастении. У нас теперь ни в одном Щигровском уезде Гамлета нет[[364]](#endnote-323). И нам эта гамлетовская раздумчивость несвойственна. Если бы мы дали «Гамлета» таким, каков он есть, мы сказали бы, что это так же хорошо, как и «Святая Иоанна» в Камерном театре, но несовременно. Отброшены некоторые моменты Шекспира, но конечный результат — впечатление глубоко шекспировское и в то же самое время глубоко радостное для нас. В самом деле, у Художественного театра получилось вот что:

В Данию, и притом в самое гнусное ее место — дворец, попадает, как пленник, чрезвычайно благородный и тонко мыслящий человек. Благородно и тонко мыслящий, может быть даже потому, что физиологически ломкий, хрупкий. Может быть, он с детства болел, может быть, он немножко вырожденец, но социально это для нас не важно. Мы видим, что это существо попало сюда, во дворец. Как этот дворец изображен Художественным театром? Этот дворец, грандиозный по своей конструкции, импонирующий в простых средствах подхода к изображению этого наследия отцов, населен гнуснейшим пороком. С одной стороны, идя по стопам немецких гравюр, с другой стороны, с глубоким проникновением в свой собственный план, театр делает этих придворных всех с обнаженными, лысыми головами, и это какое-то своеобразное вырожденчество, какая-то собачья старость. Костюмы, весь подход, все это говорит за то, что это шаркуны, лизоблюды, паразиты, у которых нет ни одного естественного чувства. И женщины сделаны по немецким гравюрам: флегматические, бездушные, выхолощенные. И эта масса придворных создала своего Клавдия; прежде всего, это негодяй, который всегда идет задним путем, который живет в мире гнусности, как рыба в воде, в мирке, где все друг друга подслушивают, где какая-то беготня происходит и где все действующие лица борются друг с другом. Вот эта атмосфера такой тины, болота, отвратительного прислужничества, отвратительных интриг и бесконечной пустоты — вот живое наследие дворца. И не только Гамлету пришлось плюхнуться из Геттингенского[[365]](#endnote-324) университета, где уже, в сущности говоря, он начитывался чего-то нового, вроде «шеллингианства», которое потом будет черпать наш Белинский в наши 30‑е годы. И вот оттуда, из Геттингенского университета, Гамлет является в такую атмосферу. Этого мало. Он является на зов страшной катастрофы: умер отец, которого он обожал. Дядя, которого он ненавидел, вступил на престол, лишив его самого престола. У него есть все основания думать, что во внезапной смерти отца и в незаконном воцарении дяди — действительные элементы темного преступления. И его мать, которую он обожает {213} и на которую не мог надышаться отец, выходит замуж за этого предполагаемого злодея. И вот выступает перед нами Чехов. Он играет Гамлета совсем особенно. Это страшно нервная натура, до такой степени надломленная, что вас нисколько не удивляет ни появление тени, ни слова, которые будто бы говорит тень, которые Гамлет сам себе говорит. Это его предчувствия воплощаются в видении. Он галлюцинирует потому, что разум его накренился. Человек, исстрадавшийся потому, что среда совершенно не отвечает его требованиям, потому, что эта среда выпирает его из себя, что ему самую жизнь свою нужно защищать. Вокруг все подло лжет, так, что эта подлость подымается до сердца Офелии, даже обходит Гамлета со стороны матери. Нет человека, который бы его поддерживал, понимал. Кругом все, даже самые близкие, отравлены, он абсолютно одинок. И поэтому его гибель является гибелью прекрасного одиночки, который в последнем своем порыве смог все-таки по крайней мере отомстить, в предсмертный час отомстить насколько можно подлой среде.

Если вы спросите: эта гибель неприспособленного, лишнего человека, которая так часто повторяется у Шекспира, но гениальнее всего именно в «Гамлете», что эта трагедия, нужна нам сейчас? Трагедия лишнего человека была поставлена всей нашей литературой; желаем ли мы такой трагедии? — я думаю, что нет. У нас лишние люди те, которые отстали от жизни. Зачем мы будем делать из них героев-одиночек? Может быть, потому, что они опередили среду? — у нас таких нет. Но значит ли это, чтобы нас не задевала за живое картина борьбы благородной личности со средой самой аристократической черни, которую мы недавно сами сокрушили? Конечно, нет. Вот сейчас очень хорошие и передовые интеллигенты — Барбюс и покойный Анатоль Франс — почти что Гамлеты у себя на родине. Если у них есть какая-либо надежда выйти из этого болота, то только потому, что у них растет коммунистическая опора. Но, с другой стороны, я не могу сказать, что это вполне современная драма, нам нужна драма другого типа. Однако, если к этому прибавить, что, с точки зрения живописи и с точки зрения исполнения, спектакль почти все время на огромной высоте, — вы поймете, какой это замечательный спектакль. Изумительный совершенно момент с актерами. Гамлет не одинок, у него есть друзья — искусство. Искусство даже помогает ему вывести своих врагов на чистую воду. Эти актеры ловки, красивы, своеобразно прекрасны. Это представители мира искусства, их Гамлет призвал к себе, как каких-то духов, которые ему помогают. И интермедия перед закрытым занавесом производит незабываемое впечатление. Я знаю, что это впечатление никогда не умрет в моей памяти. Это один из кульминационных пунктов спектакля — прелесть, грация на сцене. Хотелось {214} бы только, чтобы занавес был лучше выполнен, надо, чтобы актеры еще точнее все это исполняли (правда, я видел репетицию). Для таких актеров как раз подходит таировская школа. Если бы они имели ту четкость жестов, какой достигли лучшие ученики Таирова, они еще лучше справились бы с делом.

Теперь о некоторых недостатках. Мне кажется, что хотя тов. Чебан играет великолепно, он немножко увлекся гравюрами, изображающими японских актеров[[366]](#endnote-325). Он и костюм свой приблизил к этому и физиономию сделал по этим гравюрам. Это до такой степени иногда бросалось в глаза, настолько было ясно, что временами выпадало из общего плана. Затем, в сцене на кладбище я ожидал бы больше жути. Я полагаю, что по плану драмы, задуманной режиссерами Художественного театра, [это] не так важно, но тем не менее следовало бы прибавить жути к этим жутким могильщикам.

Я сказал, что театр имеет свою особую задачу. Например, рассмотрим подход Мейерхольда к этой задаче. Я хорошо знал Мейерхольда и знаю ту эволюцию, какую он пережил за последние годы. Мы раньше расходились по совсем противоположным линиям: я остался на прежней позиции, а он перешел на другой полюс. Говоря о последних своих исканиях, он заявил мне совершенно определенно, что театр психологический отжил, психология не нужна больше на сцене. Он в данном отношении значительно перетаирил Таирова и говорил, что Таиров еще не решается сказать неприкрытую, настоящую правду. Если есть, действительно, неореализм, то мы найдем его в цирке, ибо акробат именно изображает самого себя и доставляет этим большое наслаждение. Таким должен быть и актер. И поэтому надо упразднить всякую сцену. К чему декорации? Зачем обозначать место действия? Не нужно создавать эстетическую среду. А Таиров думал, что это нужно, нужно создать определенный фон, который давал бы общее настроение, веселую грацию. Все это Мейерхольд считает ненужным. Значит, Мейерхольд говорил — сломим площадку, заранее рассчитанную на движения и позу, которую примет актер, ничего другого не нужно. Пока мы еще находимся в проклятой сценической коробке, но мы из нее выйдем при помощи лестниц и кубов на любую площадь. Затем, для чего костюм, если актер изображает главным образом самого себя? Для чего костюмы в таком случае? Самым лучшим было бы выпустить его без костюма, он показал бы прекрасное тело. Но этого, я думаю, Репертком не позволит. Поэтому надевают прозодежду, и актер упражняется на станке. Правда, для этого упражнения как будто бы не нужно пьесы, нужна только биомеханика. Но, дойдя до этого вопроса, Мейерхольд уже немножко сдавал. Он не построил ни одного спектакля, где бы не было пьесы. Но он говорил: не обращайте внимания на пьесу, не по поводу пьесы пойдет речь. На деле это будет цирк, а цирк обращается к {215} мюзик-холлу. Пускай актер упражняется в циркачестве по поводу той или другой пьесы. Можно, например, использовать сюжет Островского, навертеть на него максимальное количество виртуозных актерских трюков. Но, конечно, так мог бы думать тов. Мейерхольд, если бы он жил в Америке. А он живет в Москве, и он коммунист. Поэтому я спрашиваю: какую социальную цель будет преследовать все это? Раньше Мейерхольд отвечал: повеселить публику, наша публика в театр не учиться ходит, это ваша выдумка, она в театр ходит только повеселиться, и мы ее веселим. Но потом тов. Мейерхольд перестал так говорить, потому что ему отвечали: повеселить — это хорошо, но ведь не только веселые дома могут быть допущены в Республике. Ясно, что театр не может быть постоянно таким веселым домом. Хорошо еще, если такой веселый дом в руках коммуниста Мейерхольда — он это прекрасно понял и поставил себе целью сделать из своего театра коммунистическое учреждение. Мейерхольд мог бы это делать, только насытив отдельные моменты эмоциональным содержанием, используя пьесу только как нить, на которую нанизаны отдельные трюки, трюки пропагандистские, то есть не просто какой-нибудь трагический или комический момент, а врезающий свою стрелу в нашего врага. Достиг ли уже тов. Мейерхольд в этом отношении то, что он наметил? К сожалению, я не видал «Д. Е.»[[367]](#endnote-326). Можно ли достичь на этом пути больших результатов? Можно. Заслуживает ли Мейерхольд в этом своем искании, с тех пор как он стал говорить, что содержание должно быть поставлено на высокое место, должного внимания? О «Д. Е.» говорят: все то, что от Мейерхольда, — превосходно, то, что от автора, слабовато. Пьеса не получила настоящей революционной заостренности. Это не вина Мейерхольда. Тут нужно, чтоб он нашел себе драматурга, который, не заботясь о пьесе, смог бы давать обозрение-ревю, которое бесконечно превосходило бы то, что делается в этом отношении в Европе. Тов. Мейерхольд упирается неизбежно не в театр сатиры даже, а именно в театр-обозрение, аристофановскую комедию, где важен не сюжет, а отдельные блестящие плакаты, слова, пение, всевозможного рода трюки, где суть во всем том, чем театр может быть богат и чем еще может обогатиться. Вот то направление, которым идет этот театр. Я очень часто протестовал против этого театра, поскольку он старался противопоставить себя старому театру, ибо он, по существу, есть, конечно, порождение буржуазного города и в Европе им пользуются для отравления масс. Но из этого не следует, что мы не можем им пользоваться для наших целей. Напротив, нам такое оружие в высокой степени нужно. Уже имеются и другие эскизы такого рода театра — это нарождающийся Театр сатиры[[368]](#endnote-327). Но Мейерхольд может добиться гораздо большего. И надо от души пожелать ему, чтобы он поскорее нашел соответствующего драматурга или целую группу поэтов {216} и музыкантов. Такая группа поэтов и музыкантов может работать над таким обозрением, выбрасывающим козырные, бьющие в голову номера, которые переходили бы из глубоко комических в глубоко драматические. Для этого, конечно, нужна большая виртуозность. И я скажу, что нам нужен театр умный; и те формы виртуозные, которые нашел Мейерхольд и которые он постепенно находит, приобретут настоящую силу только тогда, когда будет на сцене умное содержание. Конечно, «Лес» умная пьеса и начинена содержанием, но несовременная. А «Д. Е.» пьеса современная, но неумная. И я понимаю Мейерхольда, когда он говорит: где я найду автора? Пока скворцы, которые живут под кровлей мейерхольдовского театра и Театра Революции, не дают требуемого. И я опять-таки скажу, как и начал, — наши драматические силы велики, их нужно только сорганизовать и придвинуть к театру.

Психологический театр нужен, это показывает масса явлений. Мы беспрестанно присутствуем при таких явлениях, о которых всякая публика (и пролетарская, может быть, в первую очередь) отзывается необыкновенно горячо, — отзывается горячо о самом простом психологическом спектакле, если он хорошо сыгран. И в данном отношении поучительная вещь спектакль «Анна Кристи» у Корша. Пьеса неважная. Она берет эпизод из жизни простых людей, самый примитивный эпизод. Самая примитивная театральная постановка. Но, прежде всего, превосходна Попова; силища этого спектакля проходит до самой глубины сердца. Это колоссально важно.

Исходя из примера «Анны Кристи», я делаю последние свои выводы. Во всяком случае, психологический театр нам крайне нужен, потому что мы окружены психологическими и этическими проблемами. Разве кто-нибудь поверит Мейерхольду или кому угодно, что нам нужна только стенная газета в виде театральной? Ведь мы же не знаем нашего быта, кто же не знает, что мы все страдаем оттого, что живем в новом мире, который сам себя еще не опознал. Нам нужен театр, который раскрыл бы нам: что это за новые лица, что это за мужик, что такое нынешний рабочий. Какие огромные богатства типов из этого могут выйти. Нам нужен театр, говорящий о тех, что пришли с низов и стали править целой гигантской страной, о тех, которые бесславно погибли в том или другом лагере. Сколько есть таких, которые меняли свои вехи, — все это происходит с мучительной внутренней борьбой. Есть люди, которые забыли своего бога, которые перешли в другой лагерь, которые застрелились потому, что изверились в революции.

Мы живем в неслыханно великом психологическом мире. Беллетристы-романисты уже начали говорить. Молодой Леонов уже подошел к этому[[369]](#endnote-328). Другие, ему подобные, говорят о недавних временах революции, пережевывают эти темы. Но и это нужно — изжитие моментов 17 – 18 – 19 годов, — без этого мы {217} не выявим нашей действительности. Может быть, мы не в состоянии сейчас превращать текущую жизнь в вечный шедевр. Но у нас есть к этому потребность, и мы должны сказать: художник, ты стоишь на какой-то вахте, у тебя глаз рентгеновский, расскажи нам, что тебя окружает? И театр может нам это показать, и показать — как угодно, перенести в прошлое, будущее, поднимать до героических символов. Все это театр может. Не нужно непременно говорить о казенном быте. Когда-то Кугель говорил: театра нет, этики нет, та, которая была, исчезает. Остается только скептически разлагать эти прописи. Скептическая драма, драма разложения, никогда не бывала сильна. Правильно. А сейчас мы жаждем прописей, нам это нужно.

Мы чувствуем, что заложено много глубинной правды в нашей действительности, советской, революционной. Мы жаждем выработки новой этики, которая была бы героична, этики масс, которая возвеличила бы личность, которая не давала бы возможности распускаться. И мы накануне небывалой по своей определенности, героической, но всесторонней этики. Можно проповедовать, писать о ней книги, но это еще не значит, что она должна перерабатывать людей. Нигде искусство не заражает более могуче, как со сцены. Поэтому нам нужен психологический и этический театр. Это не значит, что мы должны обуздать другие театры. Мы даем простор. Но это не значит, что мы не должны спросить: а что ты сделал? Те театры, которые хоть чем-нибудь отвечают таким потребностям, — приемлемы для нас; те, которые прямо служат этим потребностям, — необходимы для нас.

Недавно мы организовали Союз революционных драматургов[[370]](#endnote-329). Туда входят писатели-коммунисты и работники театра. Мы думаем, что будем одним из организующих центров в новой драматургии. Я полагаю, что мы найдем нашу драматургию. Предоставим глубокоуважаемым товарищам режиссерам и актерам делать это со своей стороны. И, в общем, прикладывая ухо к груди русского театра, я должен сказать: в ней бьется горячее, здоровое сердце, и, если мы используем все возможности, наш молодой русский театр вырастет в громадного театрального богатыря.

## **{****218}** К десятилетию Камерного театра[[371]](#endnote-330)

Камерный театр представляет собою весьма своеобразное явление на фоне нынешнего европейского и русского театра и в особенности в интересной ткани исканий театра послереволюционного. Сам по себе Камерный театр возник в результате высшей степени эстетских исканий.

Если старый Малый театр был, в самом лучшем и определяющем своем, театром социальных типов и социальных положений, театром классических шедевров [русской и] западной литературы, то уже Художественный театр перегнул палку в сторону чисто эстетную. Социальное содержание перестало интересовать ту новую интеллигенцию и вообще ту новую богатую публику, которую создавал в Москве и повсюду в России рост капитала.

Верхи нашего тогдашнего общества быстро европеизировались. Характерно, что Художественный театр оказался едва ли не лучшим из европейских театров. В несколько эклектические театрально-эстетические искания от натуралистического иллюзионизма до фантастики в духе Беклина и Штука и до жутковатой мистики Художественный театр вносил подвижническую почти преданность искусству как таковому. Он отнюдь не воспринимал свое чистое искусство как нечто бесполезное или малозначительное; только значение своего театра он полагал не в откликах на злобу дня, не в показывании живой действительности, а в достигаемом театром красивом, утонченном настроении.

Вся русская общественность времени расцвета Художественного театра жила под знаменем отступления от ярких социальных позиций, утонченного и углубленного философствования на, в сущности, далекие от жизни, так называемые вечные вопросы. Выводом отсюда является, конечно, то, что {219} Художественный театр создал некоторые исключительные ценности как по законченности формы, так и по широкому и возвышенному философскому содержанию.

В сущности говоря, такой театр имеет полное право существовать и сейчас, хотя все заставляет думать, что большая дорога дальнейшего театрального развития свернет вновь на социальность, на яркое изображение быта, на психологизм, вообще ближе к традиции Малого театра. Вероятно, менее широкая параллельная дорога пойдет по линии фарса, обозрения и т. д., как рядом с литературными журналами могут и должны издаваться журналы сатирические и карикатурные.

Театр Таирова был дальнейшим шагом отступления от социальности. Таирова уже вовсе не интересовало содержание пьес, их идеи, даже сам драматург не интересовал его нисколько изображением лиц в их внутренней жизни, в их литературно-художественной значимости. Свой лозунг «неореализм» Таиров понимал как полный отход театра от всякого «обмана». Зритель должен ясно помнить, что перед ним актеры, которые показывают ему свое актерское искусство, показывают его в прозрачных масках того или другого действующего лица.

Многое потерялось вследствие этого во внутренних смысловых и психологических задачах актера. Таиров с тем большей энергией стал навязывать актеру задачи внешние, владение голосом, владение телом, вплоть до акробатики. Одновременно с этим особое значение было придано сценической площадке и все больше и больше изысканным острым декорациям, которые также отнюдь не согласовались со внутренним и внешним смыслом пьесы и должны были попросту аккомпанировать затейливой игре актеров по поводу никого не обманывающей драмы.

Этим путем Таиров, между прочим, хотел достигнуть давно забытых высот актерской ловкости. Он хотел создать виртуозность сцены. Да, таировский актер сильно уклонялся от подражания жизни, от чего отнюдь не был свободен и Художественный театр. Таировский актер должен был показывать самого себя, как некоторого сценического сверхчеловека. Конечно, достижения такого технического совершенства всегда в высокой степени желательны, но за техническим совершенством было затеряно или затерто искусство создавать типы и острая наблюдательность по отношению к действительности, художественный синтез жизни.

Таиров утверждает, что уже с самых первых шагов он считал свой чисто внешний, несколько акробатический, эстетный и поверхностный театр только началом, что он думает покрыть потом этот, так сказать, грунт слоем эмоциональных красок, а затем и слоем идейных красок, что он хочет, таким образом, вернуться к трагедии, с одной стороны, и к фарсу, с другой, взятыми во всей их глубине и объеме, но уже на почве приобретенной {220} техники, в которой прежний актер, по мнению Таирова, был из рук вон слаб[[372]](#endnote-331).

В таком спектакле, как «Федра», можно отметить некоторый поворот именно в сторону монументальной эмоции. Спектакль был удачен, и только некоторые обрывки полуфутуристического ломания досадно примешивались к стилю античных ваз, который избран был за основу. Не ручаюсь, что таким образом выполнился план, заранее задуманный Таировым, на во всяком случае революция должна была толкать в эту сторону и ускорять означенный процесс. Таиров хотел выйти за пределы Камерного театра. Его цель — создать большой, действующий на огромные массы театр, а действовать на массы одной внешней техникой, конечно, нельзя.

Технической стороне чрезвычайно большое значение придает и Мейерхольд, но можно уже сейчас предвидеть, в случае если не произойдет какой-нибудь катастрофы, путь дальнейшего созревания Мейерхольда. Это будет театр гиперболы и карикатуры, это будет театр «обозрений». Его выручит и сделает серьезным соответственная новая драматургия, которая вольет острое, злободневное, талантливое и глубокое коммунистическое содержание в приготовленные Мейерхольдом формы. Таировский театр для грубоватой плакатной карикатуры слишком утончен по самому своему происхождению и вряд ли когда-нибудь он может сделаться чутким эхом судеб нашей революции. Поэтому конкурировать с Мейерхольдом в этом отношении Таиров никогда не сможет. Отсюда уклон Таирова к психологической, идейно углубленной социальности и дальше — к реализму. Если бы театр Таирова развивался совершенно планомерно, то вряд ли на его пути возникли бы серьезные перебои; сейчас же они, несомненно, имеют место. Одним из поворотов Камерного театра является постановка «Грозы», понятой как русская трагедия. Она была дана в странном смешении совершенно реалистической, по Малому театру, игры и несколько искусственной конструктивной декорации. Большинству зрителей казалось, что «Гроза» поставлена для того, чтобы не то показать, не то попробовать, могут ли играть камерные актеры, как хорошие актеры реалисты. В общем и целом оказалось, что не могут. Они чувствовали себя не в своей тарелке, и, несмотря на все мои симпатии к этому театру, я должен признать: играли на уровне средней провинции. Стоило ли восемь лет муштровать себя, чтобы потом отбросить эту муштру и сыграть, как играет средний актер старого театра! И выбор «Грозы», конечно, наводил на печальные размышления. «Гроза» сама по себе вряд ли интересна для нашего времени, а между тем в этот год целый ряд театров избрал ее своей жертвой[[373]](#endnote-332). На нее посмотрели, как на какое-то упражнение, которое каждый может переломить по-своему, — вроде остроумных пьес Евреинова, который показывал, скажем, «Ревизора» {221} в исполнении разных режиссеров[[374]](#endnote-333). «Гроза» была взята как чисто техническая задача, а не как желание сказать свое живое слово среди гула голосов нашей взволнованной общественности.

В этом году театр поставил «Святую Иоанну» Шоу. Пьеса прежде всего идейная, в некоторой степени историческо-философский трактат с довольно спорными положениями. Вряд ли стоило останавливаться на этой странной пьесе, тенденции которой у Шоу совершенно не совпадают с тенденциями нашей революции, для того, чтобы сделать первый опыт постановки социальной драмы. Таиров, всегда пренебрежительно относящийся к драматургу, затеял на этот раз заставить Шоу говорить по-таировски, причем на этот раз говорить по-таировски — значило говорить на современном революционном русском языке. Шотландский парадоксалист[[375]](#endnote-334) упорно сопротивлялся. В дело вмешался Репертком, который несколькими ударами кухонного ножа искалечил и замысел Шоу и замысел Таирова. В результате получилась пьеса, которая по всем признакам своим должна быть идейной и в идеях которой ни за что не разберешься. Но в этой пьесе театр проявил некоторые старые и некоторые новые, но из старого вытекающие, блестящие черты. Пьеса Шоу скучна, а у Таирова она смотрится не без интереса благодаря очень хорошей игре актеров, которые нигде не дают эпохи (а, кажется, надо бы дать). Нигде не дают углубления типов, но зато дают поверхностную шаржировку эпохи, на фоне которой интересно выступает простой и искренне задуманный образ крестьянской героини. Если отдельные актеры, в особенности Соколов[[376]](#endnote-335), превосходно пользуются приобретенной ими ранее техникой, которая здесь не отброшена, как в «Грозе», то, исходя из принципов конструктивизма, которые глубоко связаны со всем прошлым театром Таирова, на этот раз дана величайшая простота установки, эстетичность отброшена, погони за красивостью, за пародийностью нет никакой, все сосредоточено в действии.

Это отлично. Посмотрев «Святую Иоанну», я почти убедился, что театр Таирова может ставить героическую трагедию и социальные комедии большого размаха, не плакатные, а, так сказать, фресковые. У Камерного театра, который и до сих пор не был мелочным и несколько раз давал понять свою монументальную душу, есть нужный подход к монументальности. У камерных актеров есть жесты, гримасы и голос для пьес широких линий, требующих широкие рамки. В этом отношении я радуюсь за Камерный театр. Но если театр Мейерхольда пока только намек на то, что он будет, так как играемые им драматические тексты слишком ничтожны или неподходящи, то Таирову будет, пожалуй, еще труднее подыскать соответственные пьесы в русском и иностранном репертуаре. К тому же в этом отношении у Камерного театра и мало {222} чутья. Из его старого внешнего эстетизма, довольно барского, несколько фантастического, благодаря буре революции может родиться тоже внешний, но монументальный театр. Чтобы наполнить монументальные формы настоящим содержанием и не оставить их пустыми, холодными, никому не нужными, необходима и глубокая, и пламенная драматургия. В драматургию упираются в настоящее время все формы театра. Те, кто искал новых форм, и те, кто их не искал, те, кто кое-что нашел, и те, кто ничего не нашел, одинаково зависят теперь от дальнейшего развития драматургии. Конечно, нелепо говорить, что был бы инструмент, а музыкант найдется. Наличие хорошей скрипки отнюдь не ведет за собою наличие хорошей музыки для этой скрипки, но композитор не может не приноравливаться к условиям различных инструментов, имеющихся у него под руками. И сейчас в глаза бросается, что театр реальный, если не своими формами, уже приобретенными, то теми, к которым он главным образом устремляется, определил драматургию. Нынешние драматурги так и подготовляются: написать драму для Малого театра, для Художественного театра Первого или Второго, для Камерного театра; они настолько разны и вместе с тем настолько интересны, что такое приноровление драматурга к их особенностям — такая же задача, как компонирование пьесы для рояля, скрипки или флейты.

Когда я говорю, что театр опередил драматургию, я не хочу этим сказать, что у нас нет новой драматургии. Она есть и быстро растет; театр и драматургия как бы не обрели друг друга, их искания недостаточно согласованы.

Одной из задач вновь возникшего Союза революционных драматургов будет как раз попытаться наладить коренным образом связанную работу театров и драматургов.

Во второе десятилетие Камерный театр, детище предреволюционного эстетства, вступает далеко не без надежды. Я определенно вижу его место среди других московских театров при условии большой сцены. Посмотрим, что будет дальше.

## **{****223}** Гликерия Николаевна Федотова[[377]](#endnote-336)

Давным-давно уже оторвана была знаменитая актриса от сцены. Последний раз она играла в начале 1912 года, но то был уже пятидесятилетний юбилей ее, так что послужить театру она и в смысле времени сумела.

Гликерия Николаевна была, несомненно, одной из самых блестящих представительниц драматического искусства Малого театра за все время его существования. Лично я мало помню ее, видел ее нечасто и в ранней молодости, и тем не менее в памяти у меня сохраняется достаточно яркий образ ее в тех ролях, в которых видеть ее мне удалось. Федотова была актрисой от природы, одаренной привлекательной внешностью и совершенно своеобразным, каким-то необыкновенно московским, крайне гибким и чарующим тембром голоса и к тому же — обладательница редкой культуры. При самом появлении своем Федотова обратила на себя сугубое внимание. Рассказывают о сцене, когда вновь назначенный преподавателем И. В. Самарин попросил Федотову для первого знакомства прочесть ответ Татьяны Онегину в конце пушкинского романа. Федотова так взволновалась и самим текстом и тем, что будет читать перед актером, пользовавшимся большим обожанием среди театральной молодежи, что разрыдалась. Но вместе с тем она так потрясающе и трогательно прочитала этот конец, что разрыдались все воспитанницы, классная дама, а за ними и сам И. В. Самарин.

Такого эффекта глубочайшей, высокой трогательности Федотова достигала не раз. Известный критик 60‑х годов — Урусов — рассказывает о первом сумасшедшем успехе Федотовой, тогда еще Позняковой, на бенефисе Самарина в 1862 году[[378]](#endnote-337). Играла она очень среднюю пьесу — «Ребенок» Боборыкина. Федотова играла с замечательным тактом. Публика прекрасно поняла и оценила этот художественный такт. Из среды ее вырвался в первый раз сильный взрыв сознательных рукоплесканий. Публика поняла артистку. Драматизм игры Позняковой в этой сцене был проникнут той глубиной и искренностью чувства, которая составляла характеристическую черту {224} в таланте молодой актрисы. Этот драматизм был в своем роде откровением. Восторг публики после этой замечательной сцены шел все повышаясь. Люди восторженные и молодые, видевшие в новом таланте представительницу молодого поколения на сцене, и вчерашние скептики, все вполне сходились на том, что у Позняковой весьма значительный талант и что от этого таланта русская сцена вправе ожидать многого. Таков был дебют этого яркого светила. Впрочем, не было, конечно, недостатка и в зоилах и в интригах. Разве было хоть раз, чтобы талантливый актер или драматург, даже после большого успеха, устанавливал сразу перед лицом критики свой авторитет? Ведь всем памятно, каким безнадежным приговором встретило большинство критиков великую Ермолову[[379]](#endnote-338). Как бы то ни было, но блестящее дарование Федотовой дало ей возможность быстро завоевать славу. Федотова особенно отличалась от большинства актрис своей высокой интеллигентностью. Она очень много читала, приобрела широкое образование, опирала каждую свою новую роль на глубокую работу мысли и прочный фундамент приобретаемых специально для этой роли знаний. В свой репертуар она вписала со славой Катерину из «Грозы», Марьицу из «Каширской старины» и Василису Мелентьеву. А в роли Отрадиной в пьесе «Без вины виноватые» она была трогательна до предела. В этой роли я лично видел ее. Правда, я был тогда еще почти мальчиком, но спектакль произвел на меня такое впечатление, что я целую ночь не мог успокоиться и вновь и вновь плакал как ребенок. Мы недавно видели очень хорошее исполнение роли Катарины из «Укрощения строптивой» артисткой Корнаковой в молодом МХАТ, но те, кто видел Федотову в этой роли, говорят, что изящество, с которым она играла эту сумасбродку, все перипетии этой роли, которые она поясняла как результат огромного избытка молодой огненной силы, были непревосходимы. Вообще поражало в Федотовой то, что ей одинаково давались роли, полные изящного кокетства и блестящего остроумия, и роли глубоко сентиментальные, полные трагического пафоса. Ведь она была увлекательнейшей Беатриче из комедии «Много шуму из ничего» и недосягаемой Медеей. Огромная сила ее исполнения дала ей пальму первенства в изображении леди Макбет и Клеопатры, в создании, в более позднее время, изумительного образа Волумнии[[380]](#endnote-339). Федотова была настоящей артисткой для изображения центральных женских фигур Шекспира, и именно фигур, полных сил, активности, либо радостей жизни, либо до злодейства наступательной энергии. Сознательность, ум, властность — вот что прекрасно давалось Федотовой в ее изображении. Она была менее склонна к изображению натур пассивных, жертвенных. И может быть, даже этот чисто романтический, отдающий себя в жертву героизм, который был так по душе Ермоловой, менее пленял Федотову, чем роль повелительниц, {225} победительниц, веселых или мрачных. Но вместе с тем, весь склад натуры Федотовой делал ее необыкновенно подходящей для изображения русских женщин, типов, близких к народу, какие так часто встречаются в драмах Островского. Пересечение черт глубоко национальных с вышеуказанными чертами характера, какие встречались, например, в роли Василисы Мелентьевой, давали особенно яркие, может быть неповторяемые вспышки. Глубокая культурность Федотовой имела самое благотворное влияние на всех окружающих. Работать с нею — это было именно работать головою, нервами. Она и от других требовала такой же продуманности, как и от себя. Продуманность эта, однако, отнюдь не делала Федотову головной актрисой. Публика всегда видела только законченный художественный образ, а не леса, не подсобную работу анализа. Надо еще отметить, что, несмотря на огромный пафос большинства драматических ролей, имевшихся у Гликерии Николаевны, она неизменно стремилась к простоте. В этом отношении разницы принципиальной между нею и Ермоловой и, шире говоря, между нею и Малым театром не было. Малый театр времени расцвета ее дарования, отчасти, может быть и под ее влиянием, — тем более что в данный момент влияние это совпадало с тенденциями Ермоловой, Ленского и Южина, — твердо поставил перед собою задачу достигать максимального трагического или комического эффекта в рамках наибольшей простоты исполнения. Ходульность отрицалась. Такой острый комик, как Правдин, должен был держаться вместе с другими и навлекал на себя не раз некоторые нарекания. Не форсировать, не нажимать педаль — таково было правило, и именно поэтому гениальная актриса Малого театра умела захватить публику безгранично. Ибо никогда, быть может, ни до сих пор, ни после, со сцены не веяло такой жизненной правдой. Дело действительно доходило до иллюзии живого переживания, протекавшего перед зрителем во всей непосредственности. Федотова — это соединение большого напряжения работающего ума, снабженного широким кругом зрения, с одной стороны, замечательных сценических данных и богатейшего темперамента, с другой, и с третьей — принципа устремления к самой предельной простоте и жизненной правдивости изображения.

Новая актерская молодежь, талантливейшая молодежь наша, в большинстве случаев не могла уже воспользоваться примером великой актрисы, но изучение материалов, которые остались от ее игры, материалов достаточно богатых, должно являться обязательным для всякой растущей актрисы, ибо в скором времени основное русло нашего театра несомненно потечет по этой же линии: по линии театра высоко интеллектуального, преисполненного пафосом и стремящегося к простоте и правдивости.

## **{****226}** «Фиеско»[[381]](#endnote-340)

Пишу об этом спектакле еще до генеральной репетиции, так как мне удалось видеть более или менее законченную репетицию. Признаться, я не очень одобрительно отнесся к мысли о постановке «Фиеско» в Малом театре[[382]](#endnote-341). По старым воспоминаниям, пьеса казалась мне мелодраматической, правда, интересной, но крайне сбивчивой в смысле идеологическом, местами фальшиво построенной, очень риторичной.

Однако Малому театру — режиссеру Волконскому, декоратору Федотову и труппе — удалось создать из «Фиеско» спектакль, который даже в нынешнем богатом сезоне должен занять одно из первых мест. Прежде всего, самый текст «Фиеско» подвергся очень удачным сокращениям или перефразировкам существующих переводов. Он получил, с одной стороны, более логическую и простую конструкцию в целом, а с другой стороны, приближение к современности в смысле стиля, безусловно слишком насыщенного у молодого Шиллера, особенно в не совсем удачных русских переводах. По этому поводу имею одно замечание, которое может оказаться излишним перед самым спектаклем. Я думаю, что следовало бы совершенно исключить сцену случайного убийства Леоноры героем[[383]](#endnote-342): это плохо мотивировано Шиллером и вовсе не нужно для построения всей пьесы, эта сцена вредит спектаклю. В остальном спектакль не только заинтересовывающий, но даже волнующий. Правда, политическая сторона у Шиллера очень неясна, недаром он даже относительно «Вильгельма Телля» разъяснял, что оправдывает своего героя, потому что, совершая политический акт, он, в сущности, защищал свою семью[[384]](#endnote-343). И здесь Шиллер даже своему непоколебимому и с ног до головы политически страстному Веррине дал еще и мотив семейной мести в придачу для оправдания его ненависти к тирану. Об остальных и говорить {227} нечего. Фиеско — честолюбец, другие заговорщики все преследуют личные, часто даже низменные мотивы. В одном из своих монологов Фиеско характеризует презрительно и дворян, и купцов, и даже восторженно любящий его народ, который трактуется им как слепой и беспомощный колосс[[385]](#endnote-344).

Быть может, однако, все эти ослабляющие революционную стихию пьесы моменты внесены были Шиллером ради цензурного страха. Они, конечно, вредят, но не заслоняют, по крайней мере для данного спектакля, большого внутреннего смысла пьесы. Все-таки надо сказать, что молодой Шиллер был настоящим политиком, и от его пьесы веет каким-то величием, соединенным с достаточной психологической гибкостью. В самом деле: на крайнем правом фланге он рисует не лишенную величия фигуру Андреа Дориа, как бы обломка старой аристократии в ее лучшие времена, когда она по праву правила страной, а в его племянниках — Джанеттино и Джулии — показывает уже распад династии, причем, однако, звериное вырождение все еще озарено пурпуровым огнем гордости, уверенности и кипучей энергии.

Далее, через целый ряд мелких, но довольно четко очерченных типов Шиллер ведет к другой центральной фигуре — Фиеско; роль — очень богатая. Фиеско — то честолюбец, то порою и искренний революционер. То в высшей степени лукавый политикан, то рыцарь. Он сам хорошенько не знает, где у него кончается притворство и где начинается его собственная безумная любовь к женщинам и блеску. Он умеет превратить свои собственные ошибки и слабости в сильные ходы против врага. В Фиеско Шиллер создал поистине блестящий образчик легкомысленно великого человека, самые страстные идеи и сильные удары которого производятся как бы играючи. Беда Фиеско в том, что никакая идея им не владеет, а он все время владеет идеями и людьми. Именно его талантливость и легкость, с которой все дается ему как очень ловкому игроку, вскруживает ему голову и губит его. Такие фигуры не редки в истории человечества, и на поверхности политической борьбы они по-своему очень интересны. Веррина дан в очертаниях римского революционера, какого-то Катона Утического. Недаром вокруг него Шиллер собирает сцены и отзвуки, напоминающие римские события в истории.

Даже в довольно трафаретно добродетельную супругу Фиеско, Леонору, вложены некоторые черты, которыми потом, по-видимому, воспользовался великий Гете для создания, правда, в иной транспозиции, героини своего «Эгмонта»[[386]](#endnote-345), в котором тоже есть какие-то отблески Фиеско.

Вся политическая интрига, с живописной и острой фигурой мавра в центре, написана сочно и занятно, хотя и не всюду вполне согласована[[387]](#endnote-346).

{228} Постановка в Малом театре чрезвычайно нарядна: превосходные костюмы, очень живописен, разнообразен и остроумен конструктивный аппарат. Прекрасно использован шатер, и все это дает спектаклю исключительную яркость, и события разнообразной мелодрамы протекают перед вами, неослабно интересуя зрителя. Многие сцены положительно превосходно удались тов. Волконскому и исполнителям, даже звучащая искусственно и фальшиво сцена Веррины с дочерью[[388]](#endnote-347) получает в исполнении Малого театра трогательный и величественный характер. Много способствует украшению спектакля прекрасная музыка Александрова, но особенно надо похвалить монументальный зловещий бой часов на Генуэзской башне, являющийся лейтмотивом для всей этой лукавой, кровавой, гибкой и сокрушительной трагедии.

Посмотрев этот спектакль, я не мог отказаться от мысли, что при такой постановке в шиллеровском «Фиеско» оказывается очень много от подлинного Ренессанса.

Несмотря на то что археологическая точность совершенно отсутствует в спектакле, взятая в плоскости известной условности пьеса может служить очень хорошим материалом для зрителя, как с исторической точки зрения, раскрывая и Ренессанс и время молодого Шиллера, так и непосредственно освещая некоторые коренные типы политиков, быть может уже мало соответствующие нынешнему политическому укладу, но все же могущие и сейчас еще порою встречаться на арене мировых событий, приобретающих теперь только в грандиозном масштабе такой же стремительный характер напряженной борьбы, как они носили во времена бурного Ренессанса.

## **{****229}** Пути Мейерхольда[[389]](#endnote-348)

Мне не кажется интересным вспоминать все пути Мейерхольда за последнее время. Я остановлюсь только на главнейшем.

В свое время я призвал Мейерхольда к общему руководству театральным делом Республики[[390]](#endnote-349), сговорившись с ним заранее, что он будет строго различать два русла театральной жизни: 1) охрану старых академических театров и их молодых студийных порослей, которым надо было предоставить некоторую свободу самоопределения, чтобы не запугать и не загубить их, а затем осторожно, в связи с влиянием самой жизни, способствовать их ускоренной эволюции в сторону потребностей нашего времени. С другой стороны — 2) поддержать молодые, революцией порожденные театры, в которых можно сразу создавать экспериментальные, показательные спектакли, вполне созвучные нашей эпохе.

Но Мейерхольд, отчасти увлеченный своим собственным боевым темпераментом, отчасти очень горячей молодежью, которая его тотчас же окружила, скоро, так сказать, перепрыгнул через все заборы и, надо сознаться, не очень-то много создав (так это было в то время), стал проявлять явную склонность заняться более легкой работой, так называемой «революционной» работой разрушения. Я же и сам не хотел этого, к тому же имел определенные директивы всемерно сохранить все, что только удастся, из ценного наследия прошлого.

В этом было наше первое расхождение.

Мейерхольд, конечно, и сейчас «стоит на старой точке зрения», но она сейчас уже не так далека от моей. Почему? Во-первых, мне кажется, что Мейерхольд, как это будет видно из дальнейших строк моей статьи, сам приближается все больше как раз к той театральной линии, которую я старался сохранить, защищая академические театры; а во-вторых, сейчас {230} пришло время дать серьезный толчок академическим театрам в движении их вперед. Они и сами это сознают и ищут для себя приемлемых путей. Очень тормошить их, конечно, и сейчас было бы неразумно и нерасчетливо, но некоторое постоянное, систематическое давление в этом отношении становится вполне своевременным. Перед академическими театрами есть теперь *два* пути. «Всерьез и надолго»[[391]](#endnote-350) расселся некий средний обыватель мещанского облика. Можно зацепиться за него, можно определиться в качестве *его* театра. Это уж никак не в наших видах, а между тем сюда же дует и экономический ветер — оплачиваемость! Пока мы бедны, это — наше проклятие; необходимо социально-воспитательное учреждение — театр — ставить в какую-то зависимость от того именно зрителя, который имеет лишний рубль в кармане, но как раз является отнюдь не самым важным в культурном отношении. Другой путь академических театров — все более опираться на *организованного* зрителя. Мы и административно-экономически будем строить соответственные мосты для всех театров и идеологически будем направлять их в эту сторону. Повторяю, сейчас для этого время.

Вторым расхождением моим с Мейерхольдом было его заявление, что театр не должен быть «психологическим», что он не должен быть идейным, что его главная задача есть блестящее развлечение, веселая полуцирковая, полукинематографическая «игра» в самом прямом смысле этого слова. Правда, Мейерхольд не долго стоял на этой точке зрения. Не мог он не понять, в самом деле, что если он хочет создавать *революционный* театр, то этот театр должен быть проникнутым революционным *содержанием*, и что «революция формы» есть просто игра словами в глазах подлинного революционера. Но когда Мейерхольд пришел к *идейности*, он понял ее исключительно как плакатность, поэтому постановки его были большими эксцентрическими обозрениями на ту или иную тему со многими веселыми режиссерскими находками и устремлением к поверхностному, но иногда довольно удачному плакату.

Однако и в этом виде биомеханический театр Мейерхольда был для меня совершенно неприемлемым, или, вернее, я искренне желал, чтобы он скорее завершил свою эволюцию и превратился в хороший революционный мюзик-холл. К этому, собственно, и шел в то время Мейерхольд.

Серьезный поворот начинается с «Бубуса»[[392]](#endnote-351). Конечно, и в чисто плакатный период Мейерхольд должен был создавать *социальные типы*, хотя и плакатного же, чисто карикатурного характера; но типы эти были заслонены общей цветистостью и шумностью действия. Они были слишком явно куклами в руках фокусника режиссера, чтобы к ним как-нибудь относиться серьезно. «Учитель Бубус» — маленькая, во многом подражательная, но веселая комедия даровитого Файко. Правы, конечно, {232} те, кто говорит, что она никак не могла сама по себе явиться «моментом» в развитии нашего театра, и, поскольку Мейерхольд превратил ее в такой момент, он, конечно, погреб это хрупкое существо под массивными своими замыслами.

Я не пишу здесь критики на «Бубуса»; я имею намерение написать довольно большой этюд о советской комедии, но жду эрдмановской пьесы[[393]](#endnote-352) для того, чтобы сразу осветить целую серию этих произведений. Здесь я хочу наметить только основные вехи Мейерхольда, как я их понимаю. В постановке «Бубуса» есть много недочетов, промахов, и почти все эти недочеты и промахи происходят от остатков увлечения биомеханикой. Однако здесь выступает довольно сильно вперед и *социомеханика*. Позволю себе предложить здесь это слово, которое ввиду популярности выражения *биомеханика* имеет шансы быть усвоенным.

Биомеханика — это, конечно, хорошо, поскольку дело идет об изучении механизма человеческого тела, в том числе и его выразительности. Но выразительность человеческого тела, которая имеет особое значение для театра (в отличие от цирка, за некоторым исключением клоунады), есть явление *социальное*; все, что может быть важным в представленном персонаже в построяемой театром ситуации, — не индивидуально; строение тела и физиономии, костюм, манера держаться, те или иные привычки и тики, особенности реакции на те или иные внешние раздражения — все это свойственно данному человеку как социальному типу, то есть как винтику или клетке в большом социальном организме или «механизме», если вы хотите.

У человека та или другая складка его натуры, которую никаким утюгом не разгладишь, есть социальная складка, она *прошла через него и ему подобных*. Изучить человека в его социальной среде путем живого художественного наблюдения и создать тип из этого материала — вот задача актера. Однако мы не пойдем при этом по пути натурализма, по пути обезьяньего подражания тому или другому облюбованному *оригиналу*, мы должны будем *творить*, опуская все маловажное и отбирая только социально многозначительное, и это социально значительное мы можем давать в гиперболическом и даже карикатурном отражении. В этом направлении, при сохранении внутренней социальной правды, театр может идти далеко за пределы узкого реализма. Вот этим-то поворотом к глубоко продуманной социальной карикатуре, от которой путь может вести к еще более глубоко продуманному социально-групповому портрету, словом, путь к театральному *реализму*, я и приветствую в «Бубусе», что и было мною во всеуслышание сказано на диспуте по его поводу[[394]](#endnote-353).

Мне было чрезвычайно отрадно слышать от Мейерхольда, что он в этом со мною согласен. Конечно, он при этом заявляет, что *всегда* имел в виду именно такой театр. Что же, {233} не будем об этом спорить. Для меня ясно, что жизнь выпрямляет перегнутую Мейерхольдом палку. Он думает, что она всегда была прямая. Некоторый уклон от здоровой линии развития театра он считает этапом своего пути, якобы заранее предусмотренным. Это случилось не с ним одним; и стоит ли об этом спорить? Дело ведь не в том, что я указывал правильные пути театра, и что Мейерхольд и некоторые другие сбились с этого пути, и что можно было бы идти прямее, — а в том, что тропинка выводит такой большой талант, как Мейерхольд на широкую дорогу развития театра, и шагать по ней он сумеет никак не хуже других, пожалуй, даже своеобразнее и быстрее. Это я и приветствую.

Еще два слова. Профессор Сепп, и я, и Аксенов в своей небольшой речи коснулись вопроса о психологии театра, конечно, не о психологии с «душой», а о том, что можно было бы назвать социальной рефлексологией; при этом профессор Сепп кое-чего не договорил (за краткостью времени), я тоже наметил лишь некоторые вехи моих мыслей, а Аксенов после этого безнадежно напутал. Вопрос этот важный, и в ближайшем будущем я дам по нему маленький этюд, а потом, может быть, и более широкую работу.

## **{****234}** Какой театр нам нужен?[[395]](#endnote-354)

### I Нужен ли нам вообще театр?

В предреволюционную эпоху поднимался вопрос о кризисе театра. Буржуазные писатели, отражая настроение своей публики, заявляли, что театр умирает. Буржуазная публика пресытилась театральными зрелищами. Это явление шло параллельно с общим вырождением буржуазного класса у нас и за границей. Дряхлеющая буржуазия перестала интересоваться серьезными вопросами общественной жизни, серьезными конфликтами, идеалами, борьбою и т. д.

В пору своей молодости буржуазия создала великий театр, но этот театр стал скучен для буржуазии зрелой, так как волновавшие его проблемы соответствовали буржуазно-революционным настроениям, от которых и следа не осталось в XX веке. Новые пьесы, правда, писались; но они становились все мельче по темам, они бесконечно вращались вокруг полового вопроса — брака, измены, разврата и т. д., без конца показывали все это то через призму пафоса, то через жирный и пакостный смех. Вот что сделалось главной пищей буржуазии в области театра с конца XIX века. Но это тоже стало надоедать.

Потому-то специалисты, стремившиеся поднять театр не столько ради идейного его содержания, сколько как отрасль промышленности и средство наживы, и начали насыщать его всякими трюками. Идейная и психологическая стороны театра быстро вымирали. Театр становился «чистым» зрелищем, переполнялся цирковыми и кино-эффектами, приближался к кафешантану, к цирку и, таким образом, медленно умирал.

{235} Надо отметить, что нечто подобное происходило и в области оперы.

Вслед за эпохой опер чисто вокальных и больших постановочных музыкальных мелодрам (Мейербер) последовали попытки углубления оперы, с одной стороны, в область как бы культурно-философского подхода и поднятия оперного театра до значения высокомузыкальной драмы (Вагнер), с другой — в сторону реализма, приближения оперной вампуки к формам реалистического драматического театра, даже больше того — к повседневно окружающему нас быту.

По стопам Вагнера не пошел в Европе почти никто. Буржуазная публика оказалась не в силах создать и поддерживать высокую философскую музыкальную драму. Опера из реальной жизни, имевшая сначала большой успех, также не развилась, и последующие попытки показались всем скучными. Оперное творчество в Европе сейчас находится в тупике.

Русская интеллигенция развернула очень высокие формы оперы (Римский-Корсаков, Мусоргский).

Расцвет театрального творчества в России в общем совпадал с высоким революционным гребнем русской интеллигенции и отражал в общем народническое миросозерцание и настроение. По мере того как разночинная интеллигенция потеряла свой народнический дух и пошла более или менее на службу к буржуазии, творчество измельчало, почти сошло на нет. Театры повторяли зады перед скучающей публикой или придумывали бешеные трюки, доходя до того, в сущности говоря, циничного построения теории театра, до которого дошел совершенно искренне и убежденно Таиров, то есть до заявления, что театру нет никакого дела ни до идеи, ни до чувств, что он представляет собою выставку актерского искусства, сводящегося, так сказать, к своеобразному сценическому акробатизму. Мучился в сетях этого кризиса и бросался из стороны в сторону и талантливый Мейерхольд.

Московский Художественный театр, вливший было новую кровь в жилы дряхлого буржуазного театра необыкновенной тщательностью постановки и игры, поднятием театрального искусства до степени какого-то торжественного служения, тоже уперся в противоречие. Дело в том, что Художественный театр стал носителем идеи «театр для театра», при значительном равнодушии к тому социальному содержанию, которое вложено в те или другие пьесы. Театр был эклектичен; показывая только свое мастерство, он оставался либо глубоко равнодушным к изображаемому с точки зрения его социальной значимости, либо весьма сочувственно и с волнением разыгрывал вещи, отражавшие, как в зеркале, общий распад и никчемность интеллигенции. Художественный театр не мог не пропитаться некоторым декадентством, потому что вся жизнь интеллигенции им {236} пропитывалась, и большая часть драматического материала, которым театр должен был пользоваться (Чехов, Андреев, Гамсун, Ибсен и т. д.), представляла выражение все того же тоскливого бездорожья и внутреннего бескультурья при высокой культурности формы.

Если так обстояло даже с лучшим театром, то, естественно, возникал вопрос: не умирает ли театр вовсе? Может быть, он не нужен? Не могут ли его вполне заменить кафешантаны и кино?

Ставить этот вопрос *сейчас* — совершенно бессмысленно. Мы имеем дело *с новой* публикой, которая почти не видала театра, которая должна его увидеть и переоценить его ценности. А среди этих ценностей есть великие вещи, созданные интеллигенцией в пору ее расцвета.

Еще важнее то, что эта новая наша публика вся преисполнена неисчерпаемым, никем еще в театральной форме не выраженным содержанием. Содержанием этим является как раз *борьба* за одни культурные и моральные начала против других. На почве этой борьбы происходит бесконечное количество сложнейших и тончайших конфликтов, коренное изменение психологии, — словом, создается небывало богатая почва для развития театра, который есть форма искусства, наиболее подходящая для отражения *борьбы*.

Отсюда не только ясно, что театр нам нужен, но *что мы несомненно будем иметь великий театр*. И весь вопрос заключается только в том, *когда* наше взбаламученное море успокоится настолько, что в нем появятся такие кристаллы искусства, которые соберут воедино находящийся сейчас в растворе драматический материал.

Рядом с этим вопросом есть еще другой: когда удастся нам создать очень дешевый, почти бесплатный театр, который работал бы на общественные, государственные средства и мог бы обращаться непосредственно к новой, революционной публике, которая пока что не имеет еще средств для его оплаты? Последняя, экономическая часть вопроса, быть может, разрешится подъемом материального благосостояния страны, — стало быть, и заработка трудящихся. Это привело бы к созданию театров глубоко пролетарских и крестьянских, хотя и опирающихся на кассу, на публику платящую, но в то же время чисто трудовую, пролетарскую.

### II Какой театр мы имеем?

Театры, которые мы в настоящее время имеем, распадаются на несколько типов. Я остановлюсь только на самых главных из них.

#### **{****237}** а) Театры дореволюционного типа классического склада

И западноевропейская и наша русская культура за свое многовековое существование создали немало великих произведений, гениально отражающих жизнь и запросы тех или других эпох жизни наций и классов.

Конечно, так называемые классические шедевры, то есть те, что составляют гордость всякой национальной литературы, отнюдь не являются для нас, людей революции, безусловными ценностями. Иные шедевры могут оказаться развенчанными нашей критикой; наоборот, другие, может быть, полузабытые произведения могут найти с нашей стороны высокую оценку.

Среди этих произведений есть и такие, величие которых заключается как раз в необычайно тонком и сильном выражении настроений и идеалов *враждебных* нам классов. Такие произведения во всяком случае нам чужды, хотя они и могут быть нам интересны.

Наконец, даже наиболее приемлемые для нас произведения, созданные гениальными представителями различных революционных взлетов, нам предшествовавших, все же носят печать своей, а не нашей эпохи и не могут нас полностью удовлетворить. Зачастую они включают в себя разные неприемлемые для нас примеси.

Тем не менее это наследие веков, в значительной степени просеянное вкусами целых поколений, представляет собою внушительную культурную силу, равнодушие к которой, как указывал на это и Владимир Ильич[[396]](#endnote-355), было бы с нашей стороны преступным.

Вместе с тем и техника театра в вековых поисках нашла более или менее соответственные содержанию формы театрального *изложения*. Развилось, таким образом, более или менее определившее себя классическое сценическое искусство.

Оставляя пока в стороне оперу и балет, о которых мы, может быть, поговорим отдельно, и говоря только о драматических театрах, можно поставить перед собою вопрос: насколько ценными являются такие оставленные нам дореволюционным обществом театры с их драматургией и с их актерским искусством?

Если бы мы допустили, что театры эти будут *только повторять* то, что они делали до революции, то и тогда нельзя усомниться ни на одну минуту в целесообразности их сохранения. При этом надо только, как это и было сделано, вымести из этих театров всякий вздор, ибо театры эти в прошлом отнюдь не давали одни только шедевры драматургии, но и всякую макулатуру, нравившуюся буржуазии. Этот хлам надо беспощадно вымести, театрам поручить исполнять *только* шедевры предшествующей нам культуры различных эпох и народов.

Если бы, повторяю я, театры исполняли только эту роль, то и тогда они были бы очень ценными, ибо они дали бы возможность {238} пролетариату, учащейся молодежи, а затем и крестьянству ознакомиться со всем этим важным наследием, которое составляет чрезвычайно показательные, яркие и увлекательные элементы той допролетарской культуры, без усвоения которой, как учил нас товарищ Ленин, мы не можем продвинуться вперед. Но ничто не заставляет нас думать, что эти «старые» театры могут только повторять старые пьесы. Приходится поставить и такой вопрос: подходит ли та манера игры, которую выработали так называемые классические театры (Малый, бывший Александринский в Ленинграде, отчасти МХАТ, Театр комедии и т. д.), к исполнению новых, революционных пьес? Этот вопрос надо разделить на два.

Первый: действительно ли могут отвечать потребностям масс те устойчивые формы игры, которые выработаны старым театром?

Я полагаю, что на этот вопрос надо ответить совершенно утвердительно. Как я не считаю, что всякая кувырколлегия с буквами лучше очень простой, хорошей, четкой печати[[397]](#endnote-356), так не считаю я, что все выкрутасы, которыми театр старался возбудить к себе внимание своего охладевшего и жирного любовника-буржуа, сколько-нибудь улучшили то, что является главным в театре, а именно — *выразительность*.

В то время, когда буржуазия через интеллигенцию создавала драматические шедевры (великие произведения), она одновременно чрезвычайно интересовалась и наиболее яркой выразительностью их исполнения. Она хотела, чтобы актеры делали драму возможно понятной, живой. Она чутко и талантливо искала такие формы игры, которые производили бы наибольшее впечатление на публику, и таким образом дошла (в особенности в России) до так называемого художественного реализма с разными его оттенками.

Этот художественный реализм все менее и менее подходил к бесплотным и бесплодным потугам стареющей буржуазной драматургии. Он постепенно отстранялся, заслонялся всяким трюкизмом, потому что пьесы становились все менее содержательными, выдержанными, публика махала рукой на серьезное изображение жизни и требовала *забавы*, чего-нибудь пикантного, небывалого.

Отсюда ясно, что с возрождением реалистической драматургии, под влиянием колоссально выросшего *содержания* новой жизни, театр должен будет вернуться к художественному реализму.

Лучшим доказательством этого является эволюция театра талантливого Мейерхольда. Самое лучшее, например, в «Мандате» — 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[[398]](#endnote-357).

{239} Вопрос о том, подходящи ли художественно-реалистические формы к ныне рождающейся и все растущей новой драматургии, должен быть разрешен утвердительно. Но возникает еще другой вопрос: может ли *прежний* актер вложить всю силу душевного волнения в изображение наших *революционных* переживаний?

Факты говорят за то, что старое актерство оказывает большей частью пассивное, но препорядочное сопротивление проникновению революционного пафоса на сцену, а подчас, и при лучших желаниях, оно оказывается не в состоянии понять величие, а вместе с тем и противоречия нового, чуждого для этого актерства времени. То же отчасти относится и к режиссерам.

Исправить это может, конечно, только время и, так сказать, революционное воспитание — и через органы власти, и через публику, и через театральную критику. Отнюдь нельзя считать безнадежными даже маститых режиссеров и артистов. Великим вихрем революции и они могут быть стянуты со своих старых позиций. Только важно не то, чтоб они занимались акробатизмом и бегали вверх и вниз по лестницам, а то, чтобы они ближе продвинулись к пониманию новых чувств, новых мыслей, нового темпа жизни. В особенности же важно, чтобы *молодежь* шла по правильному пути, чтобы она получила серьезную театральную школу, понимая, что важнейшей частью этой школы является именно понимание новой жизни. Как это ни кажется странным, но можно сказать, что марксизм-ленинизм — основные предметы преподавания в правильно поставленной театральной школе или студии.

#### б) Дореволюционные театры футуристического уклона

Таким является, например, Камерный театр Таирова. Выросший на почве внутренней опустошенности драматургии и публики, он сделался театром внешнего, чисто показного искусства. В этом отношении, однако, он добился большой виртуозности. Правда, виртуозность эта была какая-то странная. В поисках нового, неожиданного театр, как и все крайне левое искусство буржуазии, приобрел какие-то черты вымученного кривлянья, нарочитого отхода от всякой естественности. Но за этими гримасами тем не менее чувствовалась большая актерская выучка.

Хотя театр казался прежде всего чисто эстетским проявлением поздней буржуазной культуры, Советская власть не хотела убить его, и была права. Что спрашивает публика, то в большинстве случаев и дает художник. Талантливые художники очень часто отличаются крайней чуткостью к требованиям публики. В принципе в этом нет ничего плохого. Плохо это, конечно, когда публика требует нездорового искусства. Группа {240} художников Камерного театра была чуткой к требованиям *тогдашней* публики. Спрашивается: будет ли она такой Яле чуткой к требованиям нынешней публики? В последнее время, во всяком случае, постановки этого театра и заявления Таирова свидетельствуют о том, что театр глубоко над этой проблемой задумался[[399]](#endnote-358). Театр прямо заявляет, что хочет сделаться театром резкой и даже упрощенной социальной драмы и комедии. На этом пути возможны крупные достижения. Театр не должен непременно вращаться вокруг оси чистого реализма. Мы не требуем полного реализма от карикатуры, от плаката и можем себе представить очень сильную комедию в форме безудержно карикатурного фарса и очень сильную драму в приподнятой, условно-плакатной выразительности. Пока мы еще не можем сказать, что даст Камерный театр, — он только что начал свое дело. Тот чрезвычайный успех, которым он, в особенности во время второй своей поездки[[400]](#endnote-359), пользовался у западноевропейской буржуазии, наводит на двойственную мысль. С одной стороны, конечно, очень хорошо, что именно из Советской России приезжает театр, который вызывает восхищение всей передовой части европейского общества; с другой стороны — это может увлечь театр к обслуживанию разных групп и прослоек европейской буржуазии, к которой театр в прежних своих достижениях, конечно, гораздо ближе, чем к наиболее дорогой нам публике — публике пролетарской, которая уже на добрую треть наполняет наши зрительные залы и в свое время сделается в них господствующим элементом.

#### в) Театр послереволюционный

Послереволюционные театры возникли главным образом трудом левых художников, в конце концов настроенных так же, как и Таиров. Только Камерный театр в течение довольно долгого времени не занимался прямым обслуживанием революции, другие же представители футуризма или полуфутуризма, которые не нашли себе признания в дореволюционном обществе и были более подвижны, более близки к пролетариату, довольно охотно пошли на обслуживание революции, хотя и без понимания ее.

Читатель помнит, наверное, в какой огромной мере футуристы-изобразители обслуживали наши празднества в первые годы после революции. Но еще очень спорным является, украшали ли они при этом наши площади и улицы или обезображивали их. Во всяком случае, искусство деформирующее, то есть искажающее действительные образы, или беспредметное ни в какой степени не соответствовало жажде пролетариата поскорее выразить в монументальных образах свое новое содержание.

То же самое, конечно, произошло и в театре. Те трюки, которые придумывали разные фокусники, чтобы разжечь падающий {241} интерес буржуазии к театру, широкой волной вторгнулись в новый театр, создаваемый левыми художниками. Для них революция в искусстве означала разрыв с искусством классическим и отплытие в море трюков и фокусов футуристического характера. Они воображали, что обновление театра заключается как раз в подмене серьезного театра теми курьезными зрелищами, которые диктовались последней фазой буржуазного развития. Усыновленные революцией, они продолжали делать то, что подсказывало им их чутье представителей нового поколения падающей буржуазии.

Самые искренние выразители интересов революционной публики порой попадались на подобную удочку и говорили: академические театры дают старье, это старье давалось и при буржуазии; революция обновляет жизнь, — стало быть, революция должна обновить и театр. Значит, долой всякий классицизм, да здравствует что-то новое — и при этом революционное!

В левых театрах имеется «что-то новое», какое-то стремление отвергнуть всякий здравый смысл старого театра. К тому же со сцены левого театра слышатся лозунги, какие-то революционные слова. Значит, тут жизнь, а там — смерть!

На деле же и тут и там была *болезнь, которую надо было изжить*. Как уже сказано выше, классический художественный реализм является наиболее подходящей формой для нового театра, но в эту подходящую форму надо было влить *новое содержание*. Это делалось туго, отчасти по вине самих театров. В левых же театрах было очень много искренних революционеров, но им надо было постепенно освободиться от своего фокусничанья и перейти к классическому реализму, хотя бы видоизмененному соответственно с новыми техническими достижениями и более энергичным темпом современной жизни.

Весь этот театральный мир надо было заботливо охранять и осторожно направлять к настоящей цели, ибо в области искусства никаким хирургическим путем и никакими декретами сделать ничего нельзя.

Надо было, чтобы появилась более густая поросль новой драматургии, надо было, чтобы революция выявила постепенно свое лицо и свои требования. (Сравни последнюю резолюцию ЦК партии о политике в литературе.)[[401]](#endnote-360) Только тогда стали возможными настоящие большие достижения на сцене, свидетелями которых мы являемся и еще в скором времени явимся.

Можно уже с уверенностью сказать, что Малый театр довольно смелой стопой вступил на новый путь обновленного революционного репертуара. То же относится почти ко всем старым театрам. Нельзя не приветствовать огромных успехов, достигнутых театром Мейерхольда («Мандат») и более скромных, но все же заметных, другими революционными театрами Москвы и Ленинграда.

#### **{****242}** г) Самодеятельный театр

Нельзя, конечно, не приветствовать всячески самодеятельный театр.

В начале революции любительство развернулось в городе и деревне необычайно бурно; но, надо сказать, почти ни к чему хорошему оно не привело. Ставили либо старые «легкие» вещи, как раз наименее в культурном отношении ценные, либо наспех сколоченные революционные пьесы, которые можно было еще смотреть, пока они были горячи, но которые со временем остыли и превратились в нечто абсолютно несъедобное. Ставили, конечно, плохо, без всякого уменья, без всякого мастерства. Естественно, что со временем эта волна самодеятельного театра пала и, вероятно, в прежних формах не вернется. Да и не нужно этого. Почему, в самом деле, рабочие и крестьяне должны «любительствовать» на сцене? Те, кто имеет к этому призвание, могут устраивать, конечно, любительские кружки, никто этого им не запретит, и, пока мы не имеем проникновения театра в медвежьи углы, даже и бледное отражение его в любительстве может явиться крайне полезным. Но и только.

Театральное искусство очень трудно. Гораздо легче, например, устраивать любительские хоры или оркестры (которые тоже не могут ни в каком случае вытеснить настоящую художественную музыку мастеров), чем театральные труппы.

В настоящее время самодеятельный театр приобрел характер клубных инсценировок. Это очень хорошо. Важно только, чтобы в клубах не ставились в гораздо худшем виде, чем в профессиональных театрах, те же театральные пьесы, а чтобы они пользовались инсценировкой как особым, очень мощным голосом *пропаганды*. Это должен быть не суррогат театра, а живой плакат, живая газета. Здесь клубная театральная деятельность приобретает чрезвычайно важный характер. Не говоря о том, что она чрезвычайно занимательно и увлекательно передает публике определенный агитационный материал, она часто наталкивается на живые, в высшей степени современные, театральные темы, актерские приемы, режиссерские подходы и может служить поэтому как бы огромной лабораторией, в которой реально вырабатываются новые театральные формы. Кроме того, соприкосновение клубной сцены с массами необыкновенно широко. Поэтому, конечно, всемерная поддержка клубной театральной работы, забота о составлении хороших сборников, инсценировок, воспитание подходящих инструкторов, освещение их достижений прессой и т. д. — все это до крайности желательно.

Можно не сомневаться, что густыми рядами потянутся отсюда, с клубной сцены, проявившие себя там выдающиеся дарования на сцену профессиональную.

{243} Тем не менее, конечно, разговоры о том, что клубная сцена и есть тот театр, который нам нужен, явно неосновательны. Этот принцип привел бы к крайнему снижению культуры. Всякое дело требует мастерства, и всякое дело требует техники. Никто не решится сказать: можно закрыть фабрики и заводы и заменить их кустарной работой. То же относится и к театру. Во-первых, в театре выступают специалисты, то есть люди, добившиеся в театральном деле высокого мастерства, во-вторых, большой театр должен обладать великолепным сценическим оборудованием, которое дорого стоит, но обусловливает большой эффект спектакля.

Каждому свое. Клубная сцена не может быть забываема, надо уметь ценить ее и помогать ей развернуться. Но театр, который нам нужен, — это, конечно, огромный театр, вмещающий в себя много тысяч зрителей, в котором с помощью всей современной сценической техники даются потрясающие публику смехом, восторгом или негодованием спектакли, заряженные всем современным социальным электричеством, — театр, пользующийся всеми приемами художественного реализма, то есть искусства, которое наблюдает окружающую действительность, суммирует, освещает ее, и в этом углубленном, необычайно эффектном виде опять дарит ее жизни, как элемент, содействующий ее уяснению и ее дальнейшему строительству.

## **{****244}** Для чего мы сохраняем Большой театр?[[402]](#endnote-361)

Много раз раздавались обвинения против оперы. Они исходили из уст музыкантов, драматургов, философов.

Часто слышались суждения, что опера вообще жанр ложный. Конечно, попадается хорошо написанная оперная музыка; однако многие сторонники чистой музыки находили, что симфоническая и ораторная форма гораздо выше. Обычно гениальная музыка чувствует себя несколько в плену, как бы под тяжестью постороннего груза — необходимости считаться с громоздкой сценой.

С другой стороны, драматурги и вообще поклонники драматического театра указывали на присущую опере как театральному жанру фальшь: люди в ней поют, и обязанность приспособлять мимику и жестикуляцию к пению делает оперную сцену чрезвычайно мало похожею на жизнь, всегда вливая в нее, в большей или меньшей степени, черты пресловутой вампуки. Тем не менее опера сохранила за собою известное очарование. Она продолжает и сейчас служить достаточно притягательным магнитом для интеллигенции. И рабочий класс отнюдь ее не чуждается.

Что касается балета, то в странах вне России он как самостоятельный жанр уже не существует. Балет как целостный спектакль для вечера сохранился только в России. Конечно, и он вызывал множество нареканий. Соединение танца, красоту и значительность которого никто не отрицает, с сюжетом, чрезвычайно условно выражающимся через мимику, жесты стилизованной хореографической стихии, многим казалось и кажется неприемлемым. Товарищи коммунисты очень часто высказывались в том смысле, что русский балет есть специфическое создание помещичьего режима, прихоть двора, что он как таковой носит в себе антипатичные для демократии и пролетариата черты.

{245} Сюда присоединилось еще и то обстоятельство, что иметь балет можно только путем питания его из балетной школы, где специальное техническое образование начинается с очень ранних годов, с годов такого нежного детства, в которые мы, вообще говоря, технического образования не признаем; так что балетные школы наши в Москве и Ленинграде являются в этом отношении исключениями из общей системы народного образования, исключениями, которые многие педагоги считают недопустимыми. Несколько менее веское возражение с точки зрения экономической. Неоднократно хотели закрыть Большой театр, чтобы сократить таким образом государственные расходы. Сокращения, в сущности, и добились, ибо выяснено, что те издержки, которые государство сейчас несет по Большому театру, даже несколько меньше тех, которые пришлось бы нести просто по охране здания Большого театра и по содержанию оркестра, распускать который, конечно, никто никогда не думал.

Припомним немножко основные этапы развития оперного театра. Оставляя в стороне оперу XVII и XVIII веков, можно сказать, что первым большим европейским значительным расцветом своим опера обязана итальянцам. Итальянцы разумели оперу прежде всего как арену чистого пения, певческой виртуозности. Оркестр в итальянской опере играл сравнительно скромную роль, хотя подчас далеко выходил за пределы простого аккомпаниатора и приобретал серьезную значительность (главным образом, однако, в руках немецких подражателей итальянцам — Моцарта, Глюка). Сюжет оперы интересовал очень мало, большого внимания на ход развертывающихся событий никто не обращал, игра артистов была в высшей степени условна. Уже тогда зародилась вампука. Она была чем-то само собою разумеющимся, декорации, события, мимика и жесты были лишь легким аккомпанементом, лишь стилизованным намеком на действительность, обрамлявшим пение и, так сказать, обусловливавшим нежный или страстный, живой или печальный характер самих арий, ариозо, песен, дуэтов, ансамблей, которые перемешивались с сухим речитативом.

Ходили слушать великих певцов и великих певиц, наслаждались выработкой их голосов, вокальными фокусами, выражавшимися с особенным блеском в очень странной, на свежее ухо современника, колоратуре.

Итальянские композиторы, подчас гениальные (Беллини, Россини), создавая головоломные, вокально виртуозные номера и умея вместе с тем придать им известный психологический оттенок, превращавший эту прежде всего техническую музыку в нечто и эмоционально приемлемое, оставляют в стороне попытки придать этой опере большую психологическую содержательность, блестяще проявлявшуюся у выше названных немецких композиторов конца XVIII и начала XIX века, а затем {246} у романтиков типа Вебера и т. д. Главным соперником итальянской оперы, с ее достоинствами и недостатками, была придворная французская опера, шедшая еще от Рамо. Французский двор понимал оперу иначе. Для него музыка, пение и танцы являлись прежде всего условием некоторой помпы, а сам оперный спектакль был торжественным зрелищем пышного двора. Французская опера была в первую очередь gala-спектакль, поэтому здесь хор, кордебалет, декорационные трюки, пышные одежды играли значительную роль. Так называемая «Grande Opéra», нашедшая своего вершинного выразителя в Мейербере, развивалась как под тенью королевских гербов, так и на почве жирной крупной буржуазной республики.

Блистательная сцена, блистательный зрительный зал, великосветское удовольствие, как содержание — мелодрама, полная приключений. Изображение ее по-прежнему условное, но уже более живое, чем у итальянцев; пение более согласованное с сюжетом, с меньшими механическими трудностями. Но уже в начале развития большой оперы, все еще не порывающей свое родство с итальянскими вокализами по известному шаблону, по которому строится каждый шаг, с обязательными дуэтами, квинтетами, септетами, большими ансамблями, оркестрами, музыка стала пышной и эффектной, как все зрелище.

Дальнейшим важным этапом в области оперы явилась философская, даже метафизическая опера Вагнера.

Опера Вагнера опиралась прежде всего на развернувшуюся и окрепшую экономически и в то же время пресыщенную и неудовлетворенную своим социальным положением интеллигенцию, в особенности на ее верхушку. Опера Вагнера рассчитывает на своего брата спеца, идеолога. Это опера для музыкантов, писателей, художников и их дам, но равным образом для высокоинтеллигентных чиновников, инженеров, врачей, адвокатов, для людей начитанных, требующих высокой содержательности от искусства и особенно любящих находить в нем, в этом искусстве, отражение своей гипохондрии, своей жажды утонченного, экстравагантного, извращенного, своего благоустроенного уклона к мистике и т. п.

Надо сказать, что молодость Вагнера совпала с революцией 48 года, революцией, которая была во многом прологом нашей нынешней революции. Вагнер стоял тогда на точке зрения крайних революционеров. В его представлении опера должна была превратиться в праздник масс и преисполниться тем высоким творческим революционным содержанием, которым билось сердце масс. В этот период Вагнер видит в опере музыкальную трагедию, выражающую в высоких и ярких символах самые дорогие идеи масс, организующую их могучие чувства.

Но 48 год схлынул, и, как многие другие интеллигентные раки, оставшиеся тогда на мели, на мели остался и волшебник Вагнер.

{247} Очень характерно, что поклонник Вагнера — Ницше, ранний представитель буржуазного империализма, требовал от Вагнера уже, конечно, не пролетарской оперы, но, во всяком случае, многосодержательной оперы, которая выражала бы жажду к жизни, жажду к власти, выражала бы героический жизненный подъем[[403]](#endnote-362). В этом требовании выражались, так сказать, положительные, хотя и хищные, черты воинствующей буржуазии.

Но, по-видимому, у воинствующей буржуазии не хватает культурного пороху для того, чтобы создать такую ницшеанскую оперу.

Вагнер же главным образом осел на обслуживании вышеуказанной позолоченной интеллигенции, которая совсем не отличалась завоевательным духом и которая почитала мысль ради мысли, искала томных наслаждений и больше держала курс на резиньянс[[404]](#footnote-44) и понижение жизни.

За это-то Ницше и проклял Вагнера. Вагнер, по мнению Ницше, в своих последних операх не поднимает жизненный тонус, а расслабляет, разнеживает его.

Как бы то ни было, существеннейшим в Вагнере было то, что он далеко превзошел Мейербера и Верди в идейной значительности своих опер. Музыка сделалась по преимуществу выразительницей идей или больших страстей и чувств, с этими идеями неразрывно связанных. Этой музыке было подчинено и пение, текст которого носил философско-психологический характер.

Между тем с разных сторон гениальные музыканты поднимались к новому идеалу оперы, к веризму[[405]](#endnote-363), то есть опере, которая совсем сблизилась бы с драмой, служила тем потребностям, которым драма служит, но подчинив для этой цели такую великую двигательницу сердец, как музыка. Гениальнейшими произведениями веризма были «Кармен» Бизе и оперы Мусоргского, возникшие совершенно независимо друг от друга. В «Кармен» Бизе создал высший образец музыкальной драмы, которая на крыльях блистательной музыки высоко поднимается над повседневностью, хотя трактует повседневный сюжет. Именно постольку, поскольку незамысловатые перипетии романа солдата и сигарной работницы захвачены яркостью и выразительностью гениальной музыки, они приобретают общечеловеческий характер, и в них узнаем мы так называемую вечную драму мужчины и женщины, в особенности если прибавить к этому и Микаэлу. Мужчину, которого оторвали от дел его жизни и от предназначенной ему верной и любящей подруги, тянет к демонической женщине, женщине прежде всего, сладострастной самке, которая стремится менять мужчин; а рядом противополагаемая ей другая женщина, весьма светлая, но и весьма скучная.

{248} Конечно, вся эта драма ни на какую «вечность» претендовать не может. Она отражает собою довольно типичные перипетии половых отношений в буржуазном и мелкобуржуазном обществе. Но в наше время они так обычны, что выраженная мощной и сильной музыкой эта драма приобретает характер широкого символа.

Еще выше Мусоргский. Его веризм недосягаемо возвышается над всем остальным веризмом, ибо он брался через свои веристские драмы (я имею в виду «Бориса Годунова» и «Хованщину») охарактеризовать целые судьбы народа, дать некоторый портрет мучительного прошлого России, сказывавшегося с полной силой еще во времена Мусоргского и, конечно, неизжитого целиком даже теперь.

Если Бизе находится еще под сильным давлением музыкальной красивости, но умеет, по крайней мере, в гениальнейшей своей опере соединить с этой красивостью глубочайшую выразительность, то Мусоргский совсем отходит от красивости и заменяет ее красотой необычайно верного и могучего выражения жизни. И нисколько не шокирует никого то, что действующие лица у Мусоргского не говорят, а поют. Их пение чрезвычайно естественно, оно просто производит впечатление повышенной речи, что совершенно естественно, раз жизнь представлена нам как многозначительное зрелище для зрителей и слушателей.

Более позднее проявление веризма — оперы Масканьи, Пуччини, Леонкавалло и их внеитальянских подражателей и, в значительной мере, имеющий свои большие достоинства «Евгений Онегин» Чайковского — несравненно ниже. Они берут слишком обыденные факты, слишком обычную жизнь. Тривиальность факта не заслоняется его, так сказать, условным характером. Несомненно, что в этой области достигнута цель — дать сердцещипательный спектакль, сделаны также шаги к тому, чтобы музыка совершенно подчинилась сцене, а не наоборот. От актера требуется естественное выражение страсти, более или менее законченная драматическая игра, лишь несколько замедленная в темпе и преувеличенная в связи с пением вместо разговора. Разработка Станиславским «Евгения Онегина» показала, что и «Евгений Онегин» требует естественной драматической игры и что какая-то, в своем роде домашняя, несколько даже бескрылая интимная музыка, которую Чайковский создал для этой оперы, как нельзя лучше идет рука об руку с художественно будничным изображением соответствующих событий.

Может быть, дальнейшим шагом веризма было бы возвращение к некоторым формам старой оперы, то есть речитативу, может быть, замене его простым разговором и перенесению центра тяжести на пение в те моменты, когда это пение почти полностью оправдывается самим ходом действия.

Таковы в самых общих чертах аквизиты нашей оперы.

{249} Что же? Я сказал бы, что и это не плохо и что вряд ли прав был бы тот, который заявил бы, что все это ветошь, которую надлежит выбросить. Но стоило ли для всего этого, даже самого лучшего, держать целую труппу превосходных певцов, хор, оркестр, балет, огромную массу рабочих и всякого рода обслуживающий персонал? Если бы я предполагал, что мы в будущие годы будем делать то самое, что делали в эти семь лет, то есть играть старые оперы или давать новые постановки этим старым операм, то я бы вполне согласился, что не стоит. Я являюсь горячим сторонником сохранения оперы и балета не столько ради них самих, сколько ради того, что из них, несомненно, должно выйти. А между тем тот театр, тот великолепный праздничный театр, который нам когда-нибудь, и, может быть, очень скоро, понадобится, было бы невероятно трудно создать, если бы прервались оперные традиции и если бы утерян был этот разносторонний, чудесный, опытный аппарат.

Мы должны будем во многом вернуться к идеям Вагнера, но не расслабленного волшебника позднейших годов, а Вагнера-революционера. В своей брошюре о театре Вагнер дает почти классическое выражение теории театра, каким мы хотим его видеть[[406]](#endnote-364).

Я оставляю в стороне драму. По поводу столетия Малого театра в нескольких статьях, в особенности же в юбилейном сборнике Малого театра, я высказал свои мысли по этому поводу.

Но опера?

Нет никакого сомнения, что Робеспьер был глубоко прав когда он говорил о страстном тяготении масс к широко массовым зрелищам, где народ, во всем его величии, является одновременно зрителем и зрелищем[[407]](#endnote-365). Такого рода величественные зрелища, празднества рисуются нам, конечно, прежде всего как организованные торжества под открытым небом. Но торжества под открытым небом, имея свои положительные стороны, имеют и весьма большие отрицательные. Открытое небо — условие, очень невыгодное для акустики. Под открытым небом возможны разве только большие хоры, да и то текст их теряется. Главным образом зритель будет улавливать только движения масс, отдельные фигуры могут делать только разве несколько выразительных жестов, а все остальное в этой монументальности потеряется.

Само собою разумеется, что такого рода массовое действо при своей торжественной красоте может полностью удовлетворить естественную жажду народных масс иметь выражающий смысл данного праздника, данного события или даже всей данной эпохи праздничный спектакль.

Между тем более скромные по размерам действа на открытом воздухе, — например, в специально созданных для этого {250} амфитеатрах, — с совершенной полностью укладываются в том, что я сейчас скажу об оперном театре.

Ведь и оперный театр я разумею исключительно как спектакли в огромных залах, вмещающих минимум две‑три тысячи человек.

Всякое великое народное движение родит символы и нуждается в символах. Знамя есть символ, Интернационал есть символ, могила Владимира Ильича есть символ, его статуи, бюсты, портреты — символы.

Но мы пока еще очень бедны символами. У нас нет новой музыки, которая выражала бы собою нашу революцию, мы должны пользоваться, в сущности говоря, одним-единственным гимном, да и то несколько устарелым в музыкальном отношении. У нас нет образов, которые с такой же отчетливостью выражали бы наши переживания, как, скажем, для мелкобуржуазной Швейцарии выражал их шиллеровский «Вильгельм Телль» или как для монархистов выражала их опера «Жизнь за царя»[[408]](#endnote-366).

Я предвижу создание оперы, которая будет именно таким грандиозным символом наших великих переживаний, которая отразит в синтетических образах наше прошлое, каким оно является с точки зрения революции, наше недавнее прошлое, полное страстной борьбы, наше тревожное и славное, полное надежд настоящее, наше лучезарное, боевое, а потом торжествующее будущее, борьбу тьмы и света, борьбу труда и эксплуатации, борьбу изнеженных верхов и мужественных, но загнанных низов. Смены всеоковывающей зимы реакции и всерасковывающей весны революции с ее майскими громами, роль героя, жертвующего собою, роль героя, сплачивающего массы, отношения к вождям противной стороны, заклеймение колебаний, предательства и сотни других тем приходят на ум, когда думаешь об этих торжественных ораториях будущего. Я нарочно пишу оратория, а не опера. Нам совершенно ни к чему возобновлять ни итальянской оперы, с ее горлоломной виртуозностью, ни пышной, со случайным мелодраматическим содержанием большой оперы аристократии, ни оперы, преисполненной декадентской философией, ни веристской оперы, которая, в сущности говоря, должна быть осуществлена с другого конца, то есть не путем снижения музыкальных форм до обыкновенной драмы, а путем снабжения драмы музыкой и танцами. Нам все это не нужно. Мы совершенно откровенно будем видеть в опере не реалистический спектакль, а праздничное действо, народную революционную церемонию. Конечно, эту церемонию в высшей степени целесообразно соединять с каким-нибудь сюжетом, с каким-нибудь большим мифом, в котором отражалось бы борение наших идей и чувств, но тут надо гнаться только за художественной правдой. Я представляю себе эту ораторию как совокупность оркестровых и хоровых исполнений, как совокупность танцев в самых различных темпах и различных костюмах, которыми перемежается {251} это действо; Это действо может вестись в повышенном стихотворном диалоге (может быть и ритмизовано прозаически), который должен перемежаться ариями, гимнами, песнями, перескакиванием к сольным номерам.

Чем все вместе будет торжественнее, свободнее, чем больше все это приблизится к оратории, но оратории в костюмах, не только к слуховому, но к зрительно-слуховому целому, тем, как мне кажется, это будет лучше. Когда наше общество сделается достаточно чутким, когда оно выдвинет свою собственную интеллигенцию, то по поводу каждого большого переживания, к каждому большому празднеству будет написана единолично или коллективно такая оратория, и мастера своего дела — директора, костюмеры, строители, осветители, режиссеры, артисты, солисты, хор, кордебалет — будут с увлечением разучивать такую ораторию, чтобы создать новый коллективный сюжет и представить ее жадному вниманию, биению сердца и грому аплодисментов десятков тысяч людей, которые поочередно будут переполнять какой-нибудь большой театр, а в будущем, в летнюю пору, может быть, и колоссальные амфитеатры на десятки тысяч зрителей.

Тут в особенности найдет свое место балет. Мне кажется, не стоит даже особенно долго останавливаться на этом, ибо стихия эта необычайно зажигает массы и, во всяком случае, не меньше, чем пение, способна дать острое выражение любому переживанию. Стройность, точность балетных движений, полнота власти над своим телом, полнота власти над подвижной массой — вот залог огромной роли, которую балет может иметь в организации таких спектаклей. Вот, принимая во внимание необходимость и даже неизбежность появления соответственных поэтов, композиторов и исполнителей, я и думаю, что Большой театр, который, как организм, всего ближе к возможности выразить подобные задания, должен быть тщательно сохраняем.

А сохранять не значит взять его на пенсию, а значит постоянно продолжать в нем работу, которая, по меньшей мере оставляя на нынешнем уровне его техническое совершенство, будет вести его вперед.

Не имея новых произведений или имея их мало, мы, конечно, должны пользоваться старыми, при этом, однако, такими и так, чтобы наши оперные и балетные силы не хирели, а росли и чтобы публике нашей было бы за что платить и этой платой своей содействовать сохранению Большого театра до того, может быть, недалекого дня, когда на сцене у него вспыхнет первая великая революционная оратория, первый праздничный спектакль, в ярком и концентрирующем зеркале своем способный отразить восходящее солнце коммунизма.

### **{****252}** Роль Большого театра

Не без основания говорят, что наиболее ярко революционной, наиболее близкой к нашему миросозерцанию работой о театре является знаменитая брошюра великого музыканта Рихарда Вагнера, который, как известно, в 1848 году принадлежал к крайнему левому крылу революционеров. Бичуя буржуазный театр, театр как прибыльное предприятие и место легкого развлечения, Вагнер в восторженных словах рисует новый театр, отчасти напоминающий греческий по роли, которую он должен играть в социальном воспитании масс.

Этот театр рисуется Вагнеру как оперно-балетный, как синтетический театр, то есть такой, в котором гармонично соединены человеческие слова, музыка, танцы, мимика, живопись и архитектура. Этот театр должен, по мнению Вагнера, давать спектакли, представляющие собой яркие, глубоко содержательные пьесы, в которых народ осознает свои величайшие идеалы и пути своих страданий, своей борьбы и своей победы.

Я думаю, что подобный театр действительно имел бы и для нас громадное значение. Для создания такого театра необходимы как раз те элементы, которыми богат Большой театр, и только он один, кроме еще бывшего Мариинского в Ленинграде. Сам по себе оперный театр (таков, как он есть), конечно, имеет известное музыкальное, театральное, культурное значение, но случайное, частью устаревшее. Идя к той цели, которую я намечаю вслед за Вагнером, можно, конечно, улучшить Большой театр и просто как театр оперный, что и намерена делать нынешняя дирекция. Но главным образом правительство сохраняет этот театр в ожидании того времени, когда наступит в революции благотворный день подытоживания опыта и художественного его оформления и когда найдутся и поэты и композиторы, способные дать новые музыкальные трагедии, музыкальные празднества, ареной которых сделается Большой театр.

## **{****253}** Основы театральной политики Советской власти[[409]](#endnote-367)

Думаю, что вопрос о театральной политике Советской власти связан теснейшим образом с общим отношением Советской власти к культуре. В вашем городе, который был главнейшею ареною того знаменательного, отмеченного во всей Европе чествования Академии[[410]](#endnote-368) о котором все вы знаете, — этот последний вопрос, как говорится, ad oculos[[411]](#footnote-45) продемонстрирован. После всех речей, которые были сказаны и которые сопровождались целым рядом соответствующих правительственных актов[[412]](#endnote-369) в глубоком духе ленинизма, вряд ли кому-нибудь придет в голову сказать, что мы хотим сломать всю старую культуру и поставить на ее место никому не ведомую, но якобы принесенную из недр пролетарского быта, новую культуру. Я предостерег бы, однако, от такого впечатления, таких выводов, будто мы, ленинцы, верим в какую-то единую человеческую культуру, будто мы в какой-нибудь мере отказываемся от нашего положения, от возможности, неизбежности и необходимости пролетарской культуры. Это было бы неверно.

Первую часть своего доклада я посвящу выяснению именно той линии, которая является правильной и которая одинаково далека от представления о пролетариате как о новых вандалах или как о людях, которые творят из ничего, — представления, которое присуще не только нашим врагам, но и тем, которые не додумали дело и которые страдают болезнью «левизны», и, с другой стороны, от тех уверенным голосом произносящихся проповедей, что существует одна культура, одно искусство и что ни о каком классовом понимании, классовом преломлении их не может быть речи.

{254} Дело сводится вот к чему. Человеческая культура является всегда классовой, в каждый данный момент. Это так будет, пока мы, коммунисты, не доделаем своего дела, не уничтожим классовых перегородок в обществе, не создадим всего человеческого общества, то есть коммунистического строя. До сих пор всюду, в том числе и в СССР, имеется господствующий класс (у нас — пролетариат), до сих пор не было такого общества, в котором не было бы господствующего класса или группы господствующих классов, соглашения двух господствующих классов, например помещиков и капиталистов, которые владеют всем: так, строят школы — от азбуки до университета, как им выгодно; религию поворачивают, чтобы она оправдывала их существование, их интересы; содержат армию для того, чтобы оказывать вооруженное давление на несогласно мыслящих, суды, которые судят по их законам, и т. д. Вся государственная машина и к ней примыкающая церковная машина и школьно-культурная машина определяются волею этого господствующего класса. Конечно, и подчиненный класс может проявлять свои тенденции, свои желания в некоторых культурных областях, зачастую противоречащие господствующему классу. Редко бывали моменты, когда господствующий класс, в силу престижа, в силу авторитета или огромной власти, мог бы совершенно подчинить себе эти классы, поэтому в культуре каждой эпохи можно расслышать голоса классов угнетенных… но именно как второстепенные голоса, часто даже официально преследуемые. Когда какой-нибудь подчиненный класс растет, то вместе с ним и вся его культура растет и принимает боевой характер: она критически направляется против культуры господствующего класса, сначала исподтишка, потом все громче и громче, доходя до громовых раскатов. Раскаты эти уже свидетельствуют, что новый класс у двери, что совершается переворот и новый класс, до того времени угнетенный, оказывается у власти и начинает строить свою собственную классовую культуру.

А вслед за этим могут вновь из недр угнетенных подниматься новые организаторские классы с новыми культурными веяниями.

Все это целиком мы видим и в истории искусства. Настоящая, подлинная история искусства есть история борьбы классовых художественных тенденций, и нет такого произведения искусства, в котором мы не могли бы открыть сознательных или бессознательных для автора, совершенно явных или скрытых, очень сильных или едва просачивающихся классовых тенденций. Впрочем, часто думают, что в каждом произведении искусства непременно отражаются классовые тенденции *одного* какого-нибудь класса с совершенной четкостью. Это не всегда так бывает. Класс господствующий редко выделяет непосредственно из себя художников. Художниками {255} обыкновенно являются специалисты этого дела, которые всю свою жизнь посвятили живописи, литературе или какому-нибудь другому искусству. Исключительными бывают такие случаи, когда лорд или крупный помещик, яркий выразитель господствующего класса, крупный капиталист вместе с тем является и художником, — не дилетантом, а подлинным мастером своего дела. Обыкновенно это дело проводится через особую служилую группу, которая всецело отдается своей специальности и служит потом господствующим классам. Но этот служилый класс к господствующему классу не принадлежит. Поэтому в нем возможны разные примеси, тенденции.

Иногда господствующий класс бывает так силен, что добивается, чтобы художественная интеллигенция отражала в себе только его тенденции, давала бы тот товар, который господствующему классу нужен для собственного потребления и для отравления больших масс.

Но очень часто такого авторитета господствующий класс не имеет. Новый класс уже несет с собой новые истины, и старому классу невозможно проследить за тем, чтобы не проскользнули иные тенденции, часто враждебные господствующему классу. Часто бывает так, что при этом художник вовсе не является сознательным представителем интересов нового класса, а только живет разными представлениями о правде, в его душе отражаются разные борющиеся между собою навыки, тянущие его в разные стороны. Такие художники либо стараются соединить совершенно различные классовые тенденции в непосредственности, или же страдают вследствие того, что в их груди живут две и больше душ, из которых каждая имеет определенные классовые тенденции, в которых художник не разобрался и между которыми не выбрал своего пути.

Такова конструкция вообще культуры и, в частности, культуры художественной. Но из этого не следует, чтобы не было преемственности от одного общества к другому. Каждый господствующий класс, если он только не падающий класс, имеет свои заслуги. Совсем выродившийся класс, если только он остается некоторое время у власти в силу исторических условий, обыкновенно выделяет только вредоносные соки — он есть чистая короста, болезнь. Но если нормально класс руководит обществом, этим самым предполагается, что он разрешает удовлетворительно какие-то объективные задачи всего общества.

До тех пор класс властвует, может властвовать, пока его власть наиболее выгодна для общества, а когда эта власть перестает быть выгодною для общества, то является другой класс, который в данный момент лучше понимает выгоды общества, лучше умеет организовать человеческий труд. Значит, каждый класс, какой бы он ни был, начиная с самых первых феодалов и даже еще раньше, всегда является организатором, {256} выгодным для общества на данной стадии. Недаром Энгельс не побоялся сказать, что даже и рабство было в свое время благодетельно[[413]](#endnote-370). Не было такой широкой общественной формы, которая не являлась бы необходимою ступенью к дальнейшему развитию человечества. Конечно, восточные цари и всякие сатрапы и жрецы были насильниками, они были представителями деспотизма, они сосали все соки из своих подданных, но следует ли из этого, что в пору первых цивилизаций по большим рекам не создавалось прочных элементов культуры! Мы и сейчас еще можем учиться у них, как нужно работать по орошению. С этими работами по правильной эксплуатации рек связана была и вавилонская астрономия, которая во многом жива еще до сих пор, — еще до сих пор мы пользуемся их терминами, но значит ли это, что мы являемся в какой-нибудь степени продолжателями прежнего деспотизма? Пролетарскому классу вовсе не нужно изменять свою неделю в семь дней или двенадцатимесячный год, хотя они и возникли в эпоху самого ужасного деспотизма. Может быть, в этом и будет надобность, но это уже будет зависеть от других причин. Каждый данный господствующий класс потому и могуч, что он разрешил некоторое количество общечеловеческих задач.

Если революция происходит сознательно, если в нее внесен максимум сознательности, то новые люди прежде всего должны разобраться в старой культуре.

Возьмем, например, нашу науку. Все мы, и я в своих речах, говорим: уважаемые господа ученые, вы развивались под крылом буржуазии; буржуазия была заинтересована в том, чтобы развернуть ваши дела и довести вас до высочайшей степени достижения. Почему? Потому что главная ее сила — это ее индустрия.

Индустрия есть машинное производство. Механические и химические процессы, которые являются основой силы буржуазии, могут развиваться лишь в атмосфере чрезвычайно расширенного знания — математического, физического, химического, биологического и т. д. Поэтому буржуазия должна была способствовать их развитию. Дураки были бы мы, если бы мы сказали: не хотим ездить на локомотивах, ибо это буржуазное измышление, нужно придумать свой собственный, пролетарский локомотив, а до тех пор давайте ездить на крестьянских телегах. Никто из нас ничего подобного никогда не говорил. Никто не говорил: буржуазная пушка не может быть нами употребляема. Мы спокойно повернули эту пушку в обратную сторону и дули из нее по буржуазии с довольно порядочным успехом. Есть такие элементы технической культуры и связанного с ней знания, которые являются необходимыми для нас. Тут буржуазия разрешала объективные общечеловеческие проблемы. Если бы она никаких общечеловеческих проблем не разрешала, ее бы давно прогнали, или общество, которое {257} ею руководилось, рухнуло бы. Вы помните, что Энгельс говорил о проверке истины: истина проверяется успехом[[414]](#endnote-371). Если бы у буржуазии не было никаких истин, у нее не было бы практических успехов, между тем она даже и до сих пор преуспевает. Что же это значит? Это значит, что в ее руках есть очень много истинного. Что же это истинное? Это истинное — огромное развитие производительных сил, которое ее и поддерживает. Так как коммунисты хотят дальнейшего развития производительных сил, то они берут из рук буржуазии всю технику и связанное с ней естествознание. Но мы говорим ученым: у вас есть неприятные примеси, неприятный букет, какой-то запах тления есть в вашей науке. И тем сильнее этот запах тления, чем ближе мы подвигаемся к наукам социальным. Уже в биологии заметен порядочный душок, особенно в тех частях, где мы соприкасаемся с основными принципами; еще больше в социологии, и еще больше — в философии. Почему это так? А потому, что действительно истинная наука об обществе и о центральных вопросах быта и жизни идет против буржуазии. Она уже говорит за завтрашний день, за пролетарскую организацию жизни, за коммунизм. Поэтому буржуазия не может ее высказать, не смеет ее высказать. Она запрещает говорить настоящую правду об этом. Она платит большие деньги и окружает славой тех ученых софистов, которые ухитряются сфальсифицировать эти истины, которые умеют придать им привкус религии, ибо в тумане религии легче всего оправдать бессмыслицы этой жизни. Недаром замечательный австрийский педагог говорил, что только в той школе, в которой преподается закон божий, можно привить настоящий патриотизм, ибо только закон божий может доказать ребенку бедняка, что он должен всю жизнь работать и проливать кровь за родину, в которой всеми благами пользуются богатые, — потому что религиозному человеку можно сказать: на том свете ты получишь награду. Там, где закона божьего нет, там сказать этого нельзя, там нельзя воспитать настоящий патриотизм[[415]](#endnote-372). Вот оголенные буржуазные рассуждения. Буржуазия желала бы эту истину сфальсифицировать. От этой фальсификации тянутся нездоровые нити и в некоторые области естествознания. Нам нужно этот сор выкинуть, нам нужно, чтобы наука была действительно наукой, чтобы не оставалось мертвечины старых религиозных представлений, которые являются остатками дикарства, которые равнозначащи представлению дикаря, думающего, что если он побьет свой фетиш, то он в этот день поймает лисицу. Это надо отбросить. В науке может быть только подлинное наблюдение фактов и точные, подлинно логические выводы.

Совершенно то же самое относится к искусству.

Когда мы приходим в жизнь в период расцвета или даже в период отцвета буржуазного общества, мы находим колоссальное {258} наследство прошлого человеческого общества — начиная от какого-нибудь дикаря, изобретшего первое употребление огня, от которого мы не думаем ведь отказываться, и кончая последними достижениями буржуазного искусства. Мы имеем огромное прошлое. Если бы мы отвернулись от этого прошлого, отмели все это прошлое потому, что оно «буржуазное», заявили бы, что все, что было до Октября, — буржуазно, а что было после — то наше, то мы оголили бы себя.

Если бы мы логически продвинули до конца такое антибуржуазное отношение, то мы оказались бы настоящими дикарями. Если никто не говорит, что мы должны обезоружиться или прекратить производство, потому что оно совершается буржуазными машинами, то это потому, что вывод отсюда слишком ясен, — нас прямо схватили бы за горло… То же самое и в других областях — в области науки и в области искусства. Многие поняли положение пролетарской науки и пролетарского искусства таким образом, что мы, мол, несем с собой все новенькое, но оглянулись и увидели, что среди самих пролетариев очень мало людей, которые раньше занимались наукой и искусством. Но люди «чего изволите» у нас появились; и они заявили, что у нас‑де здесь в кармане есть совсем новое, чего раньше буржуазия не признавала, вот оно, здесь, к вашим услугам.

Среди этих людей были очень ловкие люди, которые к своему измышлению прикрепляли какой-нибудь новый ярлык, написанный красными буквами, чтобы людям, неопытным в области искусства, легко было это проглотить. Это было бы еще полбеды, в конце концов мы раскусили бы их сразу, но дело в том, что в самой буржуазии происходил раскол, образовалось новое буржуазное искусство, упадочное, декадентство, импрессионизм и всякие другие формы, свидетельствующие о разладе нервов. А за ними пришло время, когда буржуазия должна была подтянуться, — ко времени войны. Все шумело в городах; улицы переполнены автомобилями, движение происходит на подземных и надземных поездах, все залито огнями, фейерверками — нужно было и искусству подтянуться. Эта потребность отразилась на наиболее молодой буржуазии, и тогда появилась новейшая форма искусства — футуризм. Какое содержание могло быть у него? Нельзя было провозгласить громогласно, что надо жертвовать собой для того, чтобы буржуазия положила в карман побольше денег. Содержания не было, но зато в нем было много барабанного боя, много фейерверка, много шуму, это устремлялось вместе с шумом улиц, с работой машин и с грохотом орудий.

В футуризме отразились глубочайший упадок, грубейшие дикарские нравы современной буржуазии, но также и высокое господство машин и т. п. Россия, конечно, не Чикаго, но мы люди переимчивые, мы все стараемся перенять от Западной {259} Европы, и мы действительно все перенимали: у них декадентство — у нас декадентство; у них импрессионизм — у нас импрессионизм; у них футуризм — и у нас футуризм. Мы, как в зеркале, отражали всякие гримасы Европы. Когда Европа показывает нам язык, мы можем ей тем же ответить.

… Так вот поэтому и у нас завелось это и трескучее и внутренне пустое отражение городского быта. Один очень талантливый молодой критик, Шапирштейн, доказывал и приводил очень много оснований, будто наш футуризм весь проникнут деревенскими тенденциями[[416]](#endnote-373). Это, конечно, пустяки, футуризм не может быть проникнут насквозь деревенскими тенденциями. Вокруг шумных городов у нас стелются бесконечные тихие степи, идет деревенская жизнь. Поэтому здесь выходило курьезное сочетание — так сказать, фокстрот в лаптях. Все это очень почтенно, поскольку в этой своеобразной гримасе поздней буржуазной культуры тоже были некоторые элементы, которыми мы можем воспользоваться. Ни одной культурной полосы, ни одной страницы культуры мы не имеем права рассматривать как дребедень, ерунду. Даже в буржуазном декадентстве, отвратительном, есть и интересные элементы, которыми можно воспользоваться, и очень интересные формальные элементы, и своеобразный внутренний опыт. Мы можем там научиться гораздо более детальному пониманию происходящих внутри нас процессов. Очень многому можем научиться и в футуризме, с его повышенным тонусом, размахом, бодростью. Мы можем у него многое почерпнуть, и нас его бодрость сильно подкупала. В России молодые футуристы называли себя комфутуристами и думали, что первый блин комом пролетариат проглотит. И действительно, многие из них оказались пролетариатом проглоченными и переваренными. Они сейчас представляют собой если не настоящее искусство, то удобрение для будущего искусства *(смех)*, а некоторые из них так и застряли у нас в горле или остались в стороне.

Эта ошибка, конечно, совершенно естественна. Естественно старание придумать новую, пролетарскую культуру, которая сразу бы оказалась на ногах и которую можно было бы противопоставить культуре буржуазной, естественно и это заигрывание футуристов с нами. Владимир Ильич никогда не считал себя знатоком в искусстве, но по этому поводу совершенно определенно выражался. Недавно еще очень определенные его выражения по этому поводу опубликованы в книге о культуре[[417]](#endnote-374). Он великолепно понимал, что пролетарская культура начнется с довольно косолапых и детских произведений, что им нужно покровительствовать, их нужно поддерживать, что они перестанут быть косолапыми и детскими, если пролетариат здорово, крепко начнет учиться художественным приемам эпох расцвета, то есть у разного рода классиков разных эпох, и что тогда пролетарская культура может перерасти даже самые {260} лучшие культуры в прошлом, но только тогда, когда мы технически пройдем все эти школы; а так, «вдруг» этого не бывает. Даже самый лучший, гениальный изобретатель очень малого стоит, если он не пойдет в техникум или в вуз и не поучится. Тогда из него, может быть, выйдет великолепный инженер. Без учения, без усвоения уже приобретенных приемов нельзя, иначе откроешь Америку или сахарную воду и будешь думать, что ты великий изобретатель, тогда как это изобретение давно известно. С другой стороны, по отношению к футуристам Владимир Ильич совершенно ясно сознавал, что это не есть искусство эпохи расцвета, а искусство эпохи упадка, и понимал почему: потому что смысл в нем затерт, содержание в нем неясно, потому что форма в нем преобладает, а это первый признак того, что оно отражает нездоровую культуру, как бы оно зычно ни было[[418]](#endnote-375). Если человеку нечего сказать, а он только кричит, мы никогда не скажем, что он умен. Это известная внешняя форма без соответствующего содержания. Если вы мне скажете: «Ну, а если он поет без слов?» — я отвечу: песнь содержательна, потому что выражает определенную последовательность чувств, последовательность динамическую. Поэтому это есть действительно разговор без слов, а какая-нибудь футуристическая «заумка» ничего не выражает, она представляет собою откровенное заявление, что мы будем брать некоторое сочетание курьезных созвучий без всякого внутреннего порядка. Это несомненно наиболее абсурдная позиция, которую занимало это новое искусство.

Вывод из этого таков, что мы должны твердо памятовать, что пролетариат создаст свою собственную культуру, что он использует завоевания старых классов как известные элементы для своей собственной постройки, что он при этом их непременно видоизменит, но сможет сделать это только тогда, когда сделается мастером. Памятуя это, нужно сказать: надо сохранять и делать достоянием всех достижения старой культуры. Так сказано в нашей партийной программе. В нашей партийной программе есть недостаток: там ничего не сказано о новом пролетарском искусстве, там сказано только о необходимости сохранять и распространять старое искусство.

Но этот недостаток очень знаменателен: он должен навести на мысль, почему наша партия напала на эту сторону, а не на другую. Очевидно, она считала эту добычу более важной, пока пролетарий не сделается мастером.

Если кто-нибудь подойдет к произведению искусства и скажет: «Я его не понимаю, поэтому оно не годится», — то еще неизвестно, виновато ли произведение искусства или он сам. Может быть, через десять лет ему будет больно, что он разбил искусство, когда ничего не понимал. Можно сказать: если бы пролетарии — середняки или чернорабочие, малограмотные — нашли бы «Капитал» Маркса, то они ничего не поняли бы, — {261} это ясно, хотя это настоящая пролетарская мудрость, самая великая пролетарская книга; но она написана для высшего понимания, нужно популяризировать и популяризацию еще популяризировать — написать какую-нибудь «Хитрую механику» Дикштейна, чтобы он стал доступным[[419]](#endnote-376).

Ясно, что это относится и к искусству. Если Владимир Ильич предостерегал от комчванства[[420]](#endnote-377), то надо помнить, что оно особенно возможно здесь. Человек, не понимающий оркестровой музыки, не бывавший в серьезном театре, не рассматривавший картин, может быть в заблуждении, у него могут быть дикие суждения, но если пролетариат приходит к серьезному познанию в этой области и тогда осуждает что-либо как неподходящее, он имеет на это право. Он — строитель новой жизни; может быть, он отвергнет то, что ценилось в искусстве в прежние времена, может быть, он возьмет из прошлого то, что считалось плохим, понадобится пересмотреть. Ясно, что сейчас можно говорить лишь о самом начале пересмотра, потому что в эстетически-культурном отношении пролетариат начинает только жить. Время, когда можно будет сказать, что рабочий класс переоценил эстетические ценности и установил их окончательно, наступит тогда, когда пролетариат будет не только грамотен, но когда весь пролетариат пройдет среднюю школу, — например, семилетку и фабзавуч, — тогда можно сказать, что пролетарская масса обладает достаточным образованием, чтобы судить о тонких вещах. Мы не будем им мешать судить теперь, но мы не должны допустить, чтобы что-нибудь было испорчено, закрыто на том основании, что этого требует тяжелый вкус малокультурных масс. Другое дело, когда в эстетическом отношении наступит момент классового совершеннолетия пролетариата и крестьянства. Настоящая мудрость класса, которая открывается в руководящих тенденциях Коммунистической партии, выявила свою линию хотя бы таким ярким проявлением, как чествование Академии наук. Вы видите, что организованный пролетариат хотя и не стал разбираться в «функциях» Стеклова, открытиях Карпинского или санскритском словаре, но не сказал, что это не годится, что это — буржуазная наука, он все это принял.

Так вот, относясь таким образом к культуре, Коммунистическая партия внесла такое же отношение и в область искусства. Поэтому первой нашей задачей было — сохранить достижения искусства.

Как вы знаете, эти достижения искусства заключаются не только в произведениях искусства, но и в технике. Если бы мы сохранили все инструменты, но не сохранили бы ни одного человека, который бы умел на них играть, это не означало бы, что мы сохранили музыку. Поэтому мы и стремились к тому, чтобы сохранить не только вещи, но и навыки. Сразу бросается в глаза возможность противоположных точек зрения. Было {262} бы ошибкой, если бы кто-нибудь сказал: «Это было при буржуазном обществе, все это нам не нужно». Возможна и другая точка зрения: «Мы — мелочь, сопляки, где уж нам, и потому — все с барского стола нам дорого». Я совсем не то хочу сказать. Совершенно ясно бросается в глаза, что буржуазия создавала для себя много пошлятины.

Всякие скабрезные водевили, созданные на потребу буржуазии, никуда не годятся. Всякого рода картинки для буржуазных столовых нам тоже не нужны. Мы скорее жалеем, что их много еще осталось, что мы их не уничтожили. Нужно признать, что живуча еще такая мещанская пошлость, которой чрезвычайно много было и есть среди мелкой, средней и крупной буржуазии. Пошлятина зачастую находится рядом с действительной художественностью. Есть много художников, которые доставляют всякое месиво, служат на потребу буржуазных развлечений. Это — шуты буржуазии, они создавали псевдокультуру, псевдоискусство. Все это, конечно, должно быть безжалостно отброшено. Несколько более трудный вопрос: классы иногда, кроме этой требухи, которая совершенно не нужна, создавали ложные произведения искусства. В таком случае они являлись выразителями враждебных нам классовых идей. Например, есть такие произведения, как «Жизнь за царя», где защищаются идеи монархии в превосходной музыке. Как быть с такого рода произведениями? Они бесспорно вредны, в особенности в эпоху, когда существуют шатающиеся элементы между пролетариатом и старой буржуазией, когда за такие явления могут ухватиться, сделать их своим знаменем. Как же подходить к этому? Безусловно, требуется осторожный подход. Если это произведение представляет собою огромную культурную ценность, а яд, содержащийся в нем, контрреволюционный яд, или устарел, или вообще действует ослабленно, то лучше такие вещи не запрещать, но пускать их в ход в умеренном количестве с прибавлением нужных комментариев, чтобы помочь отделить чечевицу от плевелов. В некоторых случаях, когда художественное достоинство такого произведения не очень велико и оно может служить пунктом концентрации враждебных сил, лучше до времени таких вещей не выпускать публично, потому что это означало бы — дать оружие врагу. Мы не даем под видом свободы печати стрелять в нас из газетных винтовок достаточно увесистыми пулями. Идет гражданская война, и дать противнику пользоваться оружием — означает дать ему возможность убивать детей нашего класса.

Мы этого не позволим никогда — это ясно. Поэтому в искусстве, конечно, нужна цензура и нужен отбор, но нужна легкая рука и правильное понимание культурных ценностей. Если дело идет о художественной культуре, то надо взвесить, сколько здесь имеется художественной ценности, художественного золота и сколько имеется так называемого яда.

{263} Сказанного, я думаю, достаточно, чтобы уяснить себе то, как мы относимся принципиально к наследию прошлого.

Теперь я хочу сказать несколько слов о России и, еще ближе, — о русском театре, о нынешних наших академических театрах. Дело в том, что Россия была тою страною, в которой культура почти целиком создана руками интеллигенции, интеллигенции двух родов, двух больших поколений (я и третьего коснусь потом). Сначала это была интеллигенция дворянская, но это не было само дворянство. Нельзя сказать, что от Пушкина до Толстого наши великие писатели представляли собою идеологию дворянства. Это совершенно неверное представление потому, что дворянство в своей массе ненавидело их, гнало их. Они представляли собой определенную ветвь дворянства, имеющую в себе много дворянских предрассудков, много дворянских уклонов. Но все это были писатели, жившие от своего пера или ставившие свои занятия литературой выше, чем доходы с имений; они представляли собой первую интеллигенцию. Они вырабатывали сознание страны, служили порт-паролем[[421]](#footnote-46) для *всех* прогрессивных элементов страны, для передового дворянства, для передовой буржуазии и для немого еще народа. Они вербовались из дворянства, потому что не из чего другого им было вербоваться. Что они заражены дворянскими предрассудками и дворянскими традициями — это несомненно, но отсюда не следует, что это были чистые представители дворянства. Эти дворяне — кающиеся дворяне, дворяне, отвергающие устои дворянские, отвергающие крепостное право, а начиная с Толстого — и все барство целиком, несмотря на многое в нем очень хорошее. Тень подобного явления замечалась и в Западной Европе, но нигде с такой силой, как у нас. Дворянская интеллигенция дала первую волну чрезвычайно своеобразного искусства. Углубляться дальше в его анализ я не буду.

Вторая волна была, когда народ сам из себя выдвинул интеллигенцию. Это не была интеллигенция пролетариев в том смысле, каким является интеллигентный рабочий от станка, или настоящий интеллигентный крестьянин — такие появляются не ранее 90‑х годов. Это были разночинцы, но их корни не далеки от простого народа, они довольно близки по своей социальной основе к трудовому народу. Эта интеллигенция мелкобуржуазная, в конце концов, в лучших своих слоях, которые являлись авангардом, — в художниках и мыслителях, и она не могла ни на что другое опереться и ни на кого другого надеяться, как только на народные массы. Это создало ей своеобразную окраску.

Я только бегло останавливаюсь на этом, потому что я не могу здесь вдаваться в социальный анализ, — у меня есть специальные работы по этому вопросу. Так создалось наше народничество.

{264} Оба эти большие пласта, окрашенная в дворянство первоначальная наша культура и наше народничество, дали огромные достижения в смысле художества, в необыкновенных формах, совершенно неожиданных и в европейском искусстве почти отсутствующих, сочетая глубочайшее, большей частью страдающее содержание с необыкновенным художественным совершенством. Думаю, ни один народ не обладает таким оппозиционным, таким отрицающим, таким чающим будущего искусством. Поэтому никак нельзя ждать, что русский пролетариат, русское крестьянство вдруг скажут: нам это все не нужно. Это может сказать за пролетариат тот или другой футурист, да и то пока он очень молод. Он кричал: «Растрелли расстреливай, Пушкина с корабля долой»[[422]](#endnote-378), а затем он же сам в последующее время со слезами говорит о Пушкине[[423]](#endnote-379), потому что когда человек приходит в возраст, он не может отказаться от великих достижений прошлого.

И театр, создавшийся под такими же влияниями, представляет собой глубочайшую и до сих пор бессмертную значительность — и театр Грибоедова, и театр Пушкина, и театр Гоголя, и театр Толстого, в особенности огромный остов — театр Островского. Значит ли это, что мы можем сказать, что этот театр нас *вполне* удовлетворяет? Нет, не можем. Они откликались на свое время, а мы живем в свое время, у нас разный опыт.

Если мы должны были бы создать такую же пьесу, как «Горе от ума», мы создали бы ее при отражении современных взаимоотношений. Мы не могли бы создать совершенно такую же пьесу, потому что мы уже намного ушли вперед, и новый класс является носителем иной культуры. Так что мы создадим свою собственную драматургию, мы создадим ее, пользуясь целым рядом новых приемов, целым рядом основных идейных достижений, которые были уже у наших предшественников. Так обстоит дело с драматургией. Оглянемся на само театральное искусство.

Совершенно понятно, что современная буржуазия, у которой нет никакого содержания или имеется такое звериное содержание, которого она не хочет вымолвить, желает сделать театр местом развлечения. Он будет служить только местом развлечения для самой буржуазии, а ведь ей нужно же где-нибудь прожигать свою жизнь. Это — во-первых, а во-вторых — такой театр будет служить прекрасной, сладкой отравой для народа. Помните, когда правительства старались сделать народ как можно бессмысленнее, они прибегали к этому средству. Такой тонкий политик, как Меттерних, однажды сказал, что народ нужно отравлять вином и искусством, чтоб ему некогда было думать.

Буржуазия настоящего времени требует от театра развлечения, но так как ей надоело все то, что уже было, то наиболее молодая часть буржуазии требует от театра возможно {265} большей пикантности и новизны. Отсюда — постоянная смена? мод, постоянная жажда новинок. Но каких новинок? Спросите у каждого, кто бывал в последнее время в Западной Европе, и он вам скажет, что все старое удивительно сочетается, крепко держится, но недвижимо, как за китайской стеной, а новое идет к внешней трескотне. Виделся я недавно с В. И. Немировичем-Данченко, и на мой вопрос — что нового в западном театре? — он ответил — ничего, кроме невероятного количества голых женщин. Это хорошая характеристика. Никогда в такой мере не щеголяли голыми женщинами и рядом — всякими бессмыслицами, в которых много только внешней яркости, внешнего шума и больше ничего. Так как мы, как я уже сказал, всегда поспеваем за Европой, то и у нас родился такой театр, но родился он не вовремя — революция подавила его проявления. Такой талантливый и чуткий человек, как Мейерхольд, умеющий отвечать на запросы революции, сменяя одно другим, пришел к содержательному театру. Мейерхольд заявил, что сейчас должен быть не биомеханизм, а социомеханизм; но тогда это реализм, хотя и своеобразный. Его постановка «Мандат» есть возрождение реалистического театра на левом фланге, возвращение к основным тенденциям русского театра. Почему традиции русского театра я вспоминаю с таким уважением? А потому, что наша интеллигенция, начиная с отца нашего театра — Грибоедова, пыталась, несмотря на тяготеющее над ней самодержавие, сделать театр органом самопознания народа.

Она полностью не могла сказать, что хотела, во-первых, потому, что сами дворяне, хотя бы они были Грибоедовы и Пушкины, неясно разбирались в социальном вопросе, им мешало их дворянство, но также и потому, что над ними сидела цензура и мучила их. Вы знаете, что Грибоедов хотел написать абсолютно революционную антидворянскую пьесу, насквозь бунтарскую пьесу «12‑й год», в которой хотел осмеять патриотизм 12‑го года, осмеять самодержавие и мнимые богатырские подвиги дворянства и вывести настоящего народного героя, который действительно своими подвигами спасал родину и который, рядом с себе подобными, после победы должен был повеситься, чтобы спастись от своего изверга барина, но Грибоедов ее не написал, так как знал, что его засадили бы в каземат и навеки замуровали бы. Им мешали и их ограничивали внешние условия, которые не давали им полностью высказаться. Очень часто пьеса, которая уже ходила по рукам в рукописях, не могла быть напечатана, а тем более выйти на сцену, и выходила на сцену гораздо позже в искаженном виде. Но хотя бы придушенный в основном, *настоящий* русский театр — не те маленькие мастерки, которые создавали давно умершие пьески, а те, которых мы все помним и которые создавали традицию, — этот театр хотел громко и внятно сказать народной массе (по крайней мере тем, которые приходили в театр, {266} в том числе галерке, где сидело студенчество, почти выходцы из народа, проникнутые народническим духом), сказать им настоящую правду. Но чтобы сказать настоящую правду, нужно наблюдать жизнь, нужно уметь ей подражать, но сделать ее более яркой, чем на самом деле в жизни бывает, сделать, чтобы она была эффектна, доходчива до публики, чтобы потрясала в смешном и в патетическом, чтобы достигала высшей степени выразительности, не отрываясь от живой жизни, оставаясь такой, как будто бы это «в самом деле». Эту традицию постепенно вырабатывали великие актеры Москвы и Петербурга, в ряде поколений постепенно доходя до этой традиции, и в тот момент, когда наша интеллигенция встала на наибольшую высоту, скажем в 70‑е годы, в это время у нас блистал театр Островского и в это время установилась наша величайшая драматическая школа, традиции которой живут и сейчас.

Потом пришло третье поколение интеллигенции, тоже не без заслуг, но поколение, которое пошло уже на жалованье к буржуазии, не только в том смысле, что делалось приказчиками ее, но и в том смысле, что эта богатая буржуазия стала хорошо оплачивать искусство. Как она хорошо оплачивала инженеров, адвокатов и врачей, так хорошо оплачивала и художников, но, конечно, с условием, чтобы художник ее не шпынял, чтобы художник не наступал ей на любимую мозоль. Художник же еще помнил, что его отец был социальным реформатором и учителем, что русское искусство смотрело на себя как на трибуну, потрясающую умы и сердца и ведущую к лучшему будущему, поэтому лучшие представители интеллигенции 90‑х и 900‑х годов вовсе не хотели просто пасть и поклониться буржуазии, и это сказалось в некоторой равноденственной линии. Говорили о высокой философии и этике, о выспренних вечных вопросах, создали чрезвычайно изящную форму, твердили, что театр есть искусство как таковое, священное искусство, — и повеяло уже смертью. Мы часто имеем высочайшую форму в такое время, когда содержание только что утеряно и когда художник старается вознаградить эту утрату содержания тонкостью форм; тем не менее в произведениях этой эпохи залог разложения, они должны аналитически распасться, должны перестать быть верными традиционной основе данного искусства, будь то в музыке или в поэзии; придумывают новые аксиомы, из которых хотят исходить, или исследуют, или развивают только ту или другую сторону и разлагают таким образом художественные произведения, чтобы остался только колорит, или только рисунок, или только ритм.

Это, конечно, постигло и европейское упадочное искусство и наше, но в такое время, когда главная дорога искусства поворачивает от настоящего золотого искусства и амальгамы к пышной мишуре — рядом с этим стоит эпигонство, когда повторяется старое. Конечно, ему приходилось повторять и твердить {267} старое, потому что не было лучшего, но эпигоны твердят это с академическим упорством. Академическое искусство часто является мумизированным, академики часто говорят: «Эх, кабы нынешние люди видели, как в старину играл такой-то, когда он был еще мальчиком» и т. д. Остается подражание предкам, преклонение перед классически установившимся и недоверие к новому — вот черта, присущая эпигонству. Когда пролетариат пришел в России к власти в 1917 году, то застал в расцвете эти два явления: вырождение — утонченное, лишенное содержания искусство — и упрямое эпигонство. Из утонченного искусства пролетариат может кое-что почерпнуть, но главного в нем нет — в нем нет не только «пролетарской души», то есть внутреннего содержания, эмоционально-идейного содержания, — в нем нет *никакого* содержания, за небольшими исключениями, потому у него можно заимствовать только формальные достижения, которые приобретут значение, когда в них оденется настоящая идея, настоящее чувство. Что касается наших эпигонов, хранителей традиций, то они не имеют *нового* содержания, но адекватные подходящие формы для выражения нового содержания хранят. Это относится к музыке, живописи и к новому театру.

Могут возразить, что новое содержание едва ли может влиться в старые формы. Я тоже не думаю этого. Но я знаю, — понятно, лучше писать классическим языком Тургенева и Пушкина, а не «заумным» языком; пролетарий хочет слышать умное, а не заумное, а поэтому ему нужно говорить и умным языком; если нет своего нового языка, то будем пользоваться *великим русским языком*[[424]](#endnote-380), а потом придет новое содержание и новая форма. Мне скажут: может быть, пролетариат не поймет и не захочет этого искусства? Оно было понятно для народнической интеллигенции, теперь нужно другое. А я скажу: если вы проследите, как пролетарские экскурсанты-рабочие, посещающие театр, читающие литературу, относятся к этому, то увидите, что, несмотря на то что многое у Пушкина, или Тургенева, или у передвижников, или у «Кучки» пролетариату чуждо и непонятно, но все же это им в десять раз ближе, чем новейшие штуковины, потому что пролетариат там *понимает*, а понимает потому, что *есть что понимать*. В формальном искусстве можно понимать формальные достижения, их понимает кучка изощренных формалистов, а публике понять в них нечего. Можно быть ошарашенным и формою, — можно и пустым горшком ударить по голове, но накормить им нельзя, а тут есть внутренняя пища, выраженная рельефно. В некоторых искусствах этого мы, может быть, еще не дали, но возьмите литературу и живопись — какой момент мы переживаем? Возьмите литераторов: Сейфуллину, Леонова, пролетарскую молодежь, которая начинает завоевывать своего читателя, — вы увидите, что все они, как хорошо выразился профессор Переверзев, идут {268} по пути отражения социального содержания с большою оглядкою на классиков и народников. Это — факт, не подлежащий сомнению…

Последнее время мы наблюдаем в Москве такое явление: там была выставка картин[[425]](#endnote-381), которая буквально была переполнена донельзя. И кем же? Красноармейцами, учащейся молодежью, рабочими. Выставка была сама по себе слабовата, но правильна потому, что опиралась на достижения передвижников. Когда издевались над передвижниками, я говорил: напрасно плюете в колодец. Вы это делаете потому, что принадлежите к вырождающемуся классу. А вот постойте, придет настоящий класс, имеющий настоящее содержание, он поймет, откуда ему надо начинать свою культуру.

Вот почему я говорю, что больше всего в России мы заинтересованы в том, чтобы сохранить наши художественные достижения, и в частности, академические театры, которые в этом отношении являются хранителями старого искусства.

Значит ли это, что наша политика носит музейный характер, что она заключается именно в сохранении всего старого и только? Конечно, нет. Были моменты, когда футуристическое искусство подвергалось ужасным гонениям, когда даже ЦК нашей партии высказывался очень сердито (в опубликованном им письме) об этом искусстве[[426]](#endnote-382). Несмотря на то что я считаю., что наш Центральный Комитет никогда не может ошибаться, все-таки я взял на себя смелость утверждать, что из этого письма нельзя делать беспощадных выводов. Я указывал, что если мы сейчас начнем такое гонение и объявим войну всему футуристическому лагерю, то мы этим испортим очень много важных достижений, которые могут быть существенными. Мало-помалу все постепенно стали на эту точку зрения, а именно, что мы не должны совершенно поворачиваться спиною к этим формам искусства, становиться к ним во враждебную позицию, так как и они могут быть нам полезны.

Для пролетарского искусства в собственном смысле мы сделали меньше, чем нужно было, потому что средства у нас были вообще ничтожны. Мне скажут: «А для академических театров у вас средства есть?»

Но кое-что в этом отношении все же сделано, и когда новое искусство стало укрепляться, к нему государство отнеслось со вниманием: сейчас проводится большая подготовительная работа в области литературы и других искусств и принимаются меры, которые безусловно благоприятно отразятся на росте пролетарской культуры, — она растет и скоро даст блестящие результаты.

Значит ли это, что здесь должен быть какой-то водораздел: с одной стороны — пролетарское искусство, с другой стороны — академическое, и что два этих русла не должны соединяться?

{269} Академическое искусство существует для того, чтобы быть примером, образцом, указателем для нового искусства, в том числе и для нового театра. (Это не означает, что нужно *подражать* старому, но это значит, что новое искусство, новый театр могут черпать отсюда все нужное им, и чем дальше, тем больше они будут черпать; для того и сохраняются эти резервуары.)

Скажем смело: надо несколько *академизировать* пролетарское искусство и академизировать и футуристическое искусство — не претворять их в Академию, а *приблизить* их к тем традициям, которые являются веками испытанными традициями и которые представляют собою *настоящее мастерство*. Новые течения обладают достаточною силою сопротивления для того, чтобы не оказаться целиком переведенными на эти академические рельсы, но от этой академизации произойдет то же, что происходит с нашей молодежью, когда она учится в вузах. Мы соединяем их классовый натиск, их классовое чутье со знаниями, приобретенными до сих пор человечеством. Возьмем, например, академический театр. Это живой институт — это не картина, которую можно хранить, как вещь, это люди, обладающие известными навыками. Но что такое навык? Навык — это не есть автоматическое повторение, это не значит, что артист, как граммофон или как шарманка, всегда и во всякое время, с большим или меньшим совершенством может выступить в своем репертуаре.

Навык — значит умение с известною манерою, стилем, совершенством разработки подойти к *новым задачам*. Поэтому академический театр не должен быть мертвым. Мы знаем, что мумии мы тоже храним, но ведь от мумии мы не можем требовать живого слова. Но, с другой стороны, когда академическому театру ставят требование: вот выполните такую-то пьесу — и дают совершенно неудобосказуемую пьесу, явным образом галиматью, то, конечно, академический театр не возьмется за это. Возьмите вы, например, хорошего музыканта и поставьте перед ним ноты, которые и расшифровать-то нельзя и по которым можно только наугад проиграть смесь чижика с революционным сумбуром, — конечно, уважающий себя музыкант не станет этого играть. Он скажет, что он готов проиграть новую вещь, но если юна будет, по меньшей мере, грамотная, а еще лучше, если она будет талантливая. Революция вначале просто не могла создать таких вещей, которые легко было бы поднять до уровня академического искусства. Очень может быть, что в этом году мы будем иметь первые новые оперы, и очень может быть, что эти первые оперы будут еще весьма несовершенны. Я буду бесконечно рад, если ошибусь, но, по всей вероятности, это так и будет. А если это не будет так, то потому, что они будут написаны старыми опытными музыкантами.

Вот я знаю, что молодой музыкант, окончивший консерваторию, написал оперу, — правда, она недурна, но все-таки она {270} ученическая. Драматическое искусство несколько более простое, но когда академический театр говорит: подай мне новое «Горе от ума» или нового «Ревизора», и тогда мы станем играть, а пока ты до гения не дорос — поворот от ворот! — то, конечно, я скажу, что это безобразное преувеличение.

Нельзя давать лишний козырь врагам и самого себя объявлять мумией. Надо проявлять большую снисходительность и показать, что театр своим искусством может даже относительно слабую вещь превратить в шедевр. Театр, который может из слабой вещи сделать художественное произведение высокосовершенное, это — прекрасный театр. Но эта слабость имеет, конечно, свои пределы. Правда, Мейерхольд сказал как-то, что он «из всякой дряни может сделать прекрасный спектакль», но не рекомендуется даже очень хорошему повару делать обед из дряни — лучше делать обед из хорошего материала *(аплодисменты, смех)*.

Сдвинуты ли академические театры в желательном направлении? Нужно быть слепым, чтобы не видеть, что политика Советской власти по отношению к театрам увенчается полным успехом. Посмотрите репертуар московских и ленинградских театров на этот год. Вы увидите, что рядом со старыми пьесами там очень большое место занимают новые, революционные пьесы. Сдвиг в этом отношении совершенно ясен. И те, кто говорит: вы сохраняете старую шарманку, которая ничего больше, кроме «боже царя храни», не может прохрипеть, — те говорят вздор. Это неправда. Академические театры оказались гибким органом, который может превосходнейшим образом откликаться на действительность.

Мы находимся в самом начале обновления. Пьес нового репертуара еще мало, но мы можем сказать: академические театры вступают в жизнь и на своих чудесных скрипках начинают, силами настоящих виртуозов, разыгрывать новые, песни.

С другой стороны, кто же может отрицать, что наилучшие выразители, наиболее чуткие театры, — их не так много у нас, — которые отражают пролетарский революционный бег вперед, отражают современную действительность, частью заражены американизмом и в этом американизме забывают внутреннее содержание? И по какому пути пошли теперь эти театры? Сравните то, что говорил Таиров, что говорил Мейерхольд три года тому назад и что говорят они теперь, и вы увидите, насколько мы были правы тогда, когда говорили: «Как вы, голубчики, ни вертитесь, но если вы хотите, чтобы народ от вас не отвернулся, вы придете к реалистическому театру». Может быть, этот театр сохранит много оригинальных черт — это возможно, но суть, сердцевина его должна быть бытоописательной, исходить из быта, вызывать чувство негодования или любви к явлениям действительности. Это не подлежит сомнению, потому что гигантский народ пересоздал все вокруг себя и себя {271} самого и хочет знать, кто он такой, где его друзья и враги, что дала ему эта революция. Он совсем не хочет акробатизмом любоваться — он пойдет для этого в цирк, — ему нужен театр, театр, который, как Шекспир сказал, есть «волшебное зеркало жизни»[[427]](#endnote-383), — ему он нужен, и он пойдет в такой театр.

Мы видим, что эти пути сближаются, и совершенно нетрудно предсказать, что они в дальнейшем будут еще более сближены. Академические театры, сохранив свое основное значение наилучших изобразителей старой драматургии, рядом с этим создадут не менее жизненный, академически проверенный русский реализм, перелив в него новое содержание, а новые, левые театры сохранят большее умение давать головокружительные обозрения, сатирические оперетки и т. д. — это будет очень хорошо, — но рядом с этим создадут, может быть известным образом по-новому и своеобразно окрашенный, реалистический бытовой, бытовой сатирический и бытовой эксцентрический театр.

Оперный театр в том виде, как мы его знаем, возник позднее драматического театра. Драматический театр, или, вернее, синтетический театр, является отзвуком самых непосредственных потребностей народных масс; драматический театр существовал и среди демократических слоев населения, а опера как таковая, являющаяся сочетанием поющих и танцующих артистов с оркестром, зародилась при дворе, она представляет собой искусство придворное. Буржуазия, когда она развернулась, совместно с двором или заменив собою двор в республиках, сделала театр парадным местом, где собиралось лучшее общество, куда одевались лучшие костюмы и где наслаждались зрелищем, не требуя от него слишком большого содержания. Было бы только красиво, было бы только хорошее сочетание красок, звуков, красивые движения и т. п. Но это не значит, что вообще опера бессодержательна. Она носит придворно-дворянский и крупнобуржуазный характер, и в этом есть основание всех гала-спектаклей, существовавших до сего времени. Но думать, что опера вообще бессодержательна, было бы неверно, потому что ищущая мысль классов, имеющих свое будущее, например, буржуазии в ее росте, просачивалась и здесь. Если вы спросите композиторов опер, а вместе с тем и оперных артистов, представляют ли они собою таких людей, которые думают только услаждать слух богатой публики, то они ответят на это отрицательно. И действительно, мы видим, что опера обыкновенно отражает собой не столько потребности доминирующей публики, сколько линию развития того слоя, из которого выходили композиторы, то есть интеллигенции. И вот мы видим в конце XVIII и в начале XIX столетия отражение в музыке того беспокойства, той тоски, той линии переживаний, которые охватили тогдашнюю интеллигенцию. В музыке отразилось все то, что составляло основной фон романтизма, отразилось его бегство от жизни и т. п. Сытым людям это мало было нужно, они {272} с одинаковым успехом могли слушать и то и другое, но из этого не следует, что опера того времени была бессодержательна, — она выражала собой чувствования, идеи и настроения наиболее культурных слоев. То же сказалось в дальнейшем развитии и переходе романтической оперы в реалистическую. Все имело под собой определенные культурные пласты, которые не лишены известного значения, хотя опера и скуднее драмы по своему фабулярному содержанию, но по объему своих эмоционально волнующих элементов она могуча, она является неотделимой сестрой музыки. В частности, если говорить о русской опере, то она менее подвижно и менее богато в количественном смысле отразила все те переживания, о которых я упомянул выше, но она все же их отразила, и мы имеем большого содержания оперы, соответствующие обоим массивам нашей культуры — дворянскому (Глинка и др.) и народническому (Мусоргский и др.).

Нужны ли нам оперы и балет? В том виде, как они существуют, они нам нужны постольку, поскольку мы не должны пресекать линию культурных традиций, поскольку мы должны музыкальное мастерство поддерживать на известной высоте. Можно создавать оперы, по внешнему типу очень похожие на прежние оперные спектакли, но по своему либретто, по характеру музыки такие, которые отражали бы современность. Я думаю, что оперному театру предстоит будущность. Оперные спектакли найдут себя тогда, когда они подойдут вплотную к возможности организации блестящих символических праздников нового, возрождающегося человечества.

Нам нужны будут спектакли, которые будут просматриваться последовательно десятками и сотнями тысяч народа и в которых отразится то или другое крупнейшее народное переживание. Это не может в полной мере сделать драматический театр. Тут нужно выявление огромного массового переживания в наиболее яркой форме, и фантастика здесь совершенно допустима. Всякий аллегорический подход к изображению, конечно ярко символизирующий это содержание, язык музыки и хореографии является здесь бесконечно подходящим. Сейчас мы еще как будто не намечаем такого рода опер-праздников, но, несомненно, с течением времени мы к этому придем, и я уже знаю композиторов и отдельных работников театра, которые совершенно инстинктивно и совсем не зная этой моей мысли, к этим идеям приходят и уже думают о таких торжественных спектаклях, которые не есть старое, а есть некоторый символический ритуал, что-то вроде оратории в костюмах и с отдельными сценическими моментами, в которые включены и хоры, и соло, и оркестровые вещи, и танцы и которые представляют собой блестящее развитие большой идеи, большого события, хотя бы взятого в форме нереалистической. Но это пока еще «музыка будущего».

{273} Теперь перехожу к последней части моего доклада, именно к роли, которую в политике нашей может сыграть колоссальной значительности культурное явление, проявившееся в последние годы, а именно рабкоры. Я не буду говорить о рабочих корреспондентах вообще. Об этом очень много говорилось, и всякий знает, какое огромное значение и почему именно придаем мы рабкорам в нашей стране. Но я скажу относительно театрального рабкорства — что оно должно собой изображать и какую роль оно играет.

Рабкор есть непосредственно в массах живущий, из масс взятый свидетель, который со всей непосредственностью говорит, что он о нашем театре думает. Конечно, плохо, когда такой рабкор фальсифицируется, когда он слушает то, что говорит редактор журнала или что скажет тот или другой маленький интеллигентик. Это сразу нам его подмачивает. Мы хотим спросить *народ*, а вместо народа слышим рецензента, более или менее заслуженного по своему стажу. Это, конечно, нехорошо. Нам нужно, чтобы рабкор в этой стадии своего служения театру по возможности выражал мнение и свое, как настоящего трудового человека, и мнение окружающих его. Очень хорошо, когда рабкор прислушивается к тому, что говорит рабочая публика, которая организованным порядком посещает театр. Ему легче ориентироваться относительно запросов и суждений этой публики, что является самым драгоценным для театра. Конечно, рабкор может иногда говорить несуразные вещи, говорить вещи, корнем которых являются не его пролетарские чувства, а его необразованность. Если вы приведете рабкора в Академию наук, покажете ряд музеев и скажете: «Выскажитесь, как это реорганизовать», — то, если он будет не очень скромен (если он будет скромен, то ничего не скажет), — он может нагородить ерунду; но очень бояться этого не следует ни читателям, ни театру, потому что всякий, кто учится, делает ошибки, — хотя, с другой стороны, возводить эти ошибки в перл суждения нельзя; нельзя говорить: «Хотя люди, знающие театр, говорят, что это хорошо, но рабкор Иванов сказал, что это дурно, а так как он рабкор, то и спорить с ним нельзя». Это — неверное суждение. Если профессор, взойдя на кафедру, спросит у рабфаковца, как тот думает о биноме Ньютона, а тот скажет нелепость, и если профессор ответит: «Это, по-моему, не так, но, так как вы пролетарий, рабочий от станка, — я не могу с вами спорить», то это будет угодство, хитрость и даже подловатость. Есть спецы, которые любят так делать, которые, если наш брат, пролетарий, сделает ошибку, говорят: «Да, ваше пролетарское вашество, это — верно». А сам думает: «Выйдет у тебя ерунда — на себя и пеняй!»

Будем избегать этой нелепости. Если мы, люди, у которых есть понимание театра, которые искренне хотят помочь пролетарию, увидим, что он делает ошибки, то давайте спорить — он {274} будет спорить с нами, а мы будем спорить с ним. И мы у него кое-чему научимся, потому что не будем воспринимать глупостей, если он сморозит глупость по невежеству, а то, что есть горячего, пролетарского, настоящего, меткого в его суждениях, под его углом зрения, которое шире и могучее, чем у нас, — людей, не так непосредственно связанных со стихией труда, — это мы у него воспримем; а он не воспримет у нас, поскольку он пролетарий, никакого слюнтяйства, раболепства пред стариною только потому, что она — старина, или нашего желания микроскопически копаться в наших переживаниях и неумения понять массовые монументальные явления, этого он не воспримет, но он воспримет то, что является элементами образования, подготовленности к восприятию слышанных театральных впечатлений.

Нужно взаимно учиться. Нужно отметить еще чрезвычайно важное явление, имеющее большое значение: рабкорство не только учится, оно не только стоит лицом к нам, оно стоит лицом и к ним, к большим массам, и они ему больше верят, чем кому-нибудь другому.

Они говорят о рабкоре: это — наш, из нашей среды, — и они очень часто по нем учатся. Рабкор является не только журналистом, работающим пером, но и культурным центром, вокруг которого объединяются другие, к которому другие прислушиваются, который является драгоценнейшим проводником культуры в пролетарскую среду сквозь особый свой фильтр. Может быть, он слишком будет фильтровать, будет делать некоторые ошибки, но он есть тот аппарат, через который просачивается нужное влияние, и без дальнейшего его развития дело не пойдет.

Для того чтобы рабкор действительно мог выполнить свою задачу, ему самому необходимо учиться, и учиться очень много. Он должен зарубить себе на носу, что он представляет собою ученика, которому чрезвычайно много надо учиться, на котором лежит большая ответственность. Конечно, он должен быть весьма осмотрителен, потому что, по его неопытности, его легко могут с разных сторон поднадуть. Например, под видом учености очень заядлый, правый академик может подложить ему то, что не заслуживает никакого уважения, — научить его неразборчивому угодничеству по отношению к славным именам. Левые рецензенты могут набить ему голову такими якобы яркими идеями, которые на самом деле представляют собою сплошную галиматью. Таким образом, рабкор должен верить, больше всего своему чутью, но вместе с тем слушать и взвешивать все. Слушать он должен внимательно и вдумываться много, иначе он подпадет под скверные влияния.

Плохо, когда рабкор поддается чужому влиянию, но еще хуже «комчванство»: чего моя левая нога хочет; как я сужу, так и хорошо; то, что я думаю сегодня, — это последнее слово {275} мудрости! С такими товарищами мне пришлось встречаться, и я им говорил: неужели вы не думаете, что через десять лет будете умнее? Это было бы печально! А если вы это думаете, почему же вы уверены, что вы не ошибаетесь и не пишете ничего лишнего? Пишите более осторожно. Лучше воздержаться от резкого суждения, найти более осторожное выражение, пользы будет гораздо больше. Даже человек много ученый, и тот не может быть уверен, что его суждение имеет окончательную форму. Он всегда помнит, что высказанное сегодня может оказаться завтра ошибочным. Тем более это касается начинающих. Необходимо высокое понимание своей роли и вдумчивый подход. Знакомясь с очень тонким аппаратом, нужно употребить много времени и проявить известную проницательность, чтобы не подпасть под вредное влияние. Только при вдумчивости, достойной настоящего пролетария, который внимательно оценивает каждый элемент старой культуры, только при таком понимании рабкор является неоценимым источником культуры.

Театр не найдет таких рупоров, других таких передаточных проволок к сердцам народных масс, какими могут быть рабкоры. Никогда даже самый красноречивый, хорошо пишущий, хорошо знающий дело специалист театральной критики не сможет так внятно служить передаточным звеном к большим массам нового зрителя, как рабкор. И чем больше рабкор будет расти, чем больше он будет избегать ошибок своей молодости и неопытности, чем больше он будет *знать*, тем скорее мы будем иметь настоящего театрального критика. Я думаю, что именно из этой среды — из среды рабкоров — получится настоящая уверенная мастерская критика, ибо для того, чтобы быть мастером критики сейчас, нужно чувствовать вместе с пролетарием, иначе ты никуда не годишься или годишься, пока — маргарин, пока нет масла. А с другой стороны, нельзя быть настоящим критиком, не зная досконально театр. Стало быть, рабкор, который приобретет известные знания, который досконально узнает театр и в то же время идейно не оторвется от своей среды, только и может сделаться настоящим театральным критиком.

Чтобы закончить, скажу еще, что ни в какую эпоху, ни в какой год я не чувствовал в такой мере полного оправдания той политике, которую вела в деле театра Советская власть и проводником которой имею честь быть я. Те, которые делают мне высокую честь и думают, что есть какая-то политика Луначарского, просто не знают наших условий государственной деятельности. Я, конечно, вел ту линию, которая проверялась и находила себе опору в наших центральных государственных и партийных учреждениях. Это есть политика Советской власти. Иногда некоторые впадают в заблуждение и начинают плясать каннибальский танец вокруг этой политики, заявляя, что это сплошные ошибки и заблуждения. Предоставим окончательный суд истории, но я хочу, чтобы все знали, что, занимая {276} такую позицию, они находятся в оппозиции по отношению к партийной линии и к советской культурной политике. Никогда с такой уверенностью, как сейчас, я не мог сказать, что она является совершенно правильной. Конечно, есть еще масса пробелов, масса нужд, масса недохваток в разных областях; и я считаю, что в этом отношении театр обставлен лучше, чем другие искусства, но все-таки в художественном отношении наш Советский Союз стоит на чрезвычайно большой высоте, — в этом никаких сомнений нет. Мы даже с удивлением иногда видим, как такие стороны в нашей работе, которые, казалось бы, совсем были забыты, при происходящем сейчас соприкосновении с Западом все больше и больше оказываются на весьма большой высоте. Например, в последнее время это выяснилось относительно музыки. Мы думали, что музыка у нас заглохла, а теперь я могу с уверенностью сказать, что и то, что мы уже начали показывать, и то, что мы еще покажем в этой области, займет в мировом масштабе чрезвычайно высокое положение. Но главное, что нужно тут отметить, это то, что основные-то линии нашей художественной политики были правильны, хотя результаты не всюду еще достигнуты, а только еще начинают достигаться, то есть правильным было сохранение всех видов старой культуры, сохранение благородных традиций ее, в котором помогли нам, конечно, и сами носители ее.

Если эти люди традиции, на которых иногда собак вешают, про которых говорят, что они консерваторы, и то, и другое, и третье, если бы они от нас ушли, если бы их не было с нами, то мы сейчас были бы несколькими головами ниже в отношении эстетической культуры, да и вообще культуры. Но они голодали, страдали и все же служили, как умели, — а они умели — и донесли до нас то, что, как теперь ясно всем, нам нужно. Разве не показательно, что, когда Советская власть и Коммунистическая партия на большом празднике, который мы задали миру, хотели козырнуть чем-нибудь, — они козырнули именно спектаклями академических театров[[428]](#endnote-384)! Это не случай. Это произошло потому, что все знали, что это лучшее, что мы можем показать.

Рядом с этим мы внимательно относились к новому, мы отстаивали пролетарскую культуру. Когда среди наших товарищей раздавались голоса, что такой культуры нет, что она не разовьется, мы говорили: неправда, не может быть, чтобы великий пролетарский класс, взявший в свои руки власть, имея свою политическую экономию, имея свою политическую тактику, имея такое культурное учреждение, как его Советское государство, как профсоюзы, чтобы он рядом с этим не начал создавать на свой собственный масштаб и по своим потребностям новое искусство. Он будет его создавать. И наше отношение к левым театрам, когда мы говорили: это не привьется полностью, это не наше искусство, это не тот путь, по которому {277} мы пойдем, это последний путь буржуазии, может быть, наиболее здоровой буржуазии, но это не наш путь, — кое-что в этом пути мы воспримем, создав известный синтез некоторых старых переживаний и приемов с другими более углубленными и более идейно и эмоционально содержательными, — это оказалось правильным. И ныне часто говорят: что сделалось с Мейерхольдом? Мейерхольд отживает, Мейерхольд идет назад. Я читал недавно статью в московской газете, что вот поставили «Пугачевщину» — шаг *назад* по сравнению с «Лисистратой»[[429]](#endnote-385). Это полнейшее непонимание, общие линии упущены из вида, общего плана эволюции театра не охватывают. Некоторые говорят: были такие разнообразные театры, каждый по-своему, а сейчас все смешалось — в Художественном театре можно встретить таировские приемы, у Таирова — приемы Малого театра. Но разве это не есть такой театр, который давал бы наибольший эффект? Все теперь идут к определенному типу, к тому самому, который всегда рисовался перед нами, — перед теми представителями Советской власти, которым это было поручено, — как подходящий для нас новый театр. У нас есть предпосылки и планы относительно других областей искусства, но мы в общем и целом в эти трудные годы не только самого искусства не потеряли, но позволили ему могуче двинуться вперед, так что все его отдельные нити начинают сплетаться в великолепную узорную ткань, и это делается чуть не в первый год, когда мы можем мало-мальски называть себя сытыми. И вот, приезжающие к нам иностранцы или иностранцы, которые видят, что мы вывозим, говорят: «Черт знает, почему это так случилось? Вероятно, по необыкновенному легкомыслию этих русских, которые, даже когда голодают, искусства не забывают, ведь они во многом перекозыряли нас, — как это произошло?»

А произошло это потому, что новые, революционные соки влились в первобытные драгоценные формы прошлого. Эти драгоценные формы прошлого — не оковы, не панцири, в которые пассивно вливается жизнь; да и жизнь не парафин, а чрезвычайно активно действующее вещество, — поэтому от этого вливания происходит такой синтез, такие взаимоотношения, при которых можно сказать, что мы двинем нашу культуру дальше и выше. В этом и заключается жизненность коммунизма, его разница от анархизма и всяких других стихийно революционных теорий, что мы прямо говорим — коммунизм целиком вытекает из капитализма, он протягивает дальше его здоровые нити. Некоторые из нитей прогнили, в них сказывается гниение буржуазии, их мы откидываем, другие же в высшей степени здоровы. И только потому, что общество здорово и идет вперед, только потому и возможен коммунизм. Если бы мы пришли, как новые варвары, в разрушенную Римскую империю, нам пришлось бы землю ковырять деревянной сохой. {278} Но этого нет. Мы сразу строим над выстроенными до нас этажами.

Я вовсе не хочу сказать, что мы уже достигли возрождения русского творчества, что мы находимся в периоде расцвета нашей литературы, нашей живописи, нашего театра, нашей музыки, но я говорю, что мы к этому расцвету идем, и в этом нет ни малейшего сомнения. Не подлежит никакому сомнению, что, когда Советская власть подойдет к этому расцвету художественной культуры, она скажет: как хорошо, что в первые годы после революции мы не наделали слишком много ошибок, что мы не слушали людей, которые отрекались от возможности создания пролетарской культуры, точно так же как не слушали людей, которые нам говорили, что надо разрушать все дореволюционное. Мы, следуя заветам Ильича, избегли ошибок и здесь. Он мало занимался вопросами искусства, но кто прислушивался всегда к его голосу, кто внимательно прислушивался к его словам, кто умел переложить и на другие темы его директивы, тот понимал, что и тут нами проводится чисто ленинский путь. Конечно, мы еще встретим критику и слева и справа, но это не заставит нас уклониться от того широкого, многообъемлющего, многообещающего, но в то же время твердого и определенного пути, по которому мы шли и до сих пор *(аплодисменты)*.

## **{****279}** О «Петербурге» А. Белого во Втором Художественном театре[[430]](#endnote-386)

«Петербург» представляет собою спектакль, тщательно обработанный талантливым театром на основе пьесы талантливого писателя[[431]](#endnote-387). Но если он *будет* иметь успех у широкой публики, то целиком заслугами театра, а не писателя.

Роман Белого «Петербург», при всей своей вычурности, представляет собой крупнейшее художественное произведение и довольно удачно передает то смятение умов и чувств, которое господствовало в так называемом «обществе» Петербурга перед революцией. Самый город Петербург (нынешний Ленинград) представляет собою изумительную арену для переживаний всевозможных слоев его населения. Каждый класс, каждая группа видит Петербург иным. Но если эти социально-субъективные «Петербурга» отличаются друг от друга, то сам объективный Петербург, со своей дивной, строгой архитектурой, со своей Невой, со своими туманами, представляет огромное своеобразие и носит в себе черты какой-то трагической значительности.

Петербургское «общество» — чиновничество, интеллигенция я публика верхней прослойки его населения в дореволюционный период — воспринимало этот Петербург и пейзажно, и архитектурно, и с точки зрения быта, и с точки зрения страшных для них врагов — самодержавия и революции, готовящихся к последнему бою, — как нечто в высшей степени жуткое.

Таким жутким вырисовывается в романе А. Белого главный герой — сам Петербург. Я не могу сказать, чтобы театру удалось в полной мере создать для зрителя то же впечатление. Однако временами (в первой и последней картинах, отчасти в сцене бала, отчасти в сцене трактира) нечто от этого «страшного Петербурга», полупризрачного, зловещего и торжественного, сохранилось.

{280} Декорации Либакова заслуживают всяческой похвалы. Они прекрасно и интересно обрамляли спектакль, достигая этого совершенно ничтожными средствами. Кроме света, транспарантов, серой и белой марли и небольшого количества мебели, на сцене не было ничего — и все-таки декоративное обрамление явилось одним из интереснейших моментов всего спектакля.

Играли хорошо, в разной степени, — одни несколько лучше, другие несколько хуже. Но актерское исполнение было заострено гениальным изображением сенатора Аблеухова.

М. А. Чехов прибавил этот образ, как не меньшее актерское сокровище, к той серии лиц, которую он создал за время своего еще недолгого служения театру. Это полумеханическое, полуобезьянье стариковство, облеченное в сановность, переполненное чудачеством, было дано с законченностью совершенства. Пожалуй, самым удивительным здесь, как и во многих других образах Чехова, является сочетание театральности, доходящей почти до утрированности, с необыкновенно убедительной правдивостью. Чехова отнюдь нельзя назвать актером-реалистом. Он всегда до крайности, до парадокса обостряет создаваемые им фигуры. Но в этом-то и тайна исключительного таланта, что, обостряя их, он не порывает с жизнью, и его невозможные чудаки не только кажутся совершенно живыми и заставляют забывать о самом актере почти во все моменты сценического действия, но еще к тому же характеризуют собою целые полосы жизни.

Было бы очень интересной темой раскрыть толкование Чеховым хлестаковщины и те тончайшие нити, которые связывают Чехова-Хлестакова, с одной стороны, с Мальволио и, с другой стороны, с Эриком[[432]](#endnote-388). До сих пор еще не дан достаточно глубокий анализ интересной трактовки гамлетовщины у Чехова (стоящей совершенно особняком от предыдущей группы).

Автор придал своему Аблеухову (в драме еще больше, чем в книге) множество, в сущности, противоречивых черт, которые весьма трудно склеить. Чехов превратил их в единство — конечно, единство чудачеств, но все же органически спаянное. Получился, в сущности, какой-то троглодит, мрачный дикарь в министерском кресле. Где-то под сухой механизированной корой этого человека, похожего на выдрессированного орангутанга, тлеют какие-то семейные чувства, зарождаются какие-то неуклюжие идеи; но все это еле‑еле просвечивает через маску человека в футляре, в футляре государственного мужа и влиятельного сановника. Так как Аблеухов есть как бы предельный тип большого петербургского чиновника, то, действительно, Чехов бросает жуткий свет на все несчастье страны, руководившейся подобными мумиями. Несмотря на несовершенный материал, данный Белым, Чехов, таким образом, дает по-своему монументальный образ законченного бюрократа верхушки самодержавного механизма.

{281} Хотя и другие актеры иногда давали весьма хорошую игру, но казалось, как это часто бывает при выступлениях Чехова, что все ему аккомпанируют и что, в сущности, центр тяжести сводится именно к нему. Если я сказал, что пьеса, быть может, будет иметь успех, то причиной этому явится именно изумительная игра Чехова и интересное обрамление спектакля.

Пьеса сама по себе может только повредить успеху спектакля, не потому, чтобы в ней были какие-нибудь несовременные тенденции: последним действием театр, — а может быть, и автор, — хочет сказать, что вся невразумительная суматоха, происходящая во время всего спектакля, сметается, как пыль, идущей откуда-то, со стороны, бурей рабочей революции.

Можно, конечно, возразить на это, что если подлинная революция идет где-то далеко за кулисами, а жизнь, изображенная на сцене, представляет собою прах прошлого, ныне уже выметенный и сожженный, — то стоило ли громоздить целый спектакль для характеристики этого выброшенного сора? Я думаю, что этот упрек сам по себе был бы неверен. Театр имеет, между прочим, своей целью и воссоздание прошлых эпох. Я думаю, что марксистский театр эту задачу может выполнить лучше, чем какой-либо другой, и непременно за нее возьмется. Он уже и берется за нее. И в прошлом, и в этом году мы имеем целый ряд попыток исторических пьес, притом главным образом из недавнего прошлого нашей собственной страны.

В неровном романе А. Толстого «Хождение по мукам»[[433]](#endnote-389) имеются почти классически прекрасные страницы, характеризующие Петербург накануне войны. Если бы этот Петербург, довоенный и вообще дореволюционный Петербург, был изображен приблизительно в разрезе А. Толстого (и еще лучше, конечно, с прибавлением более острого, марксистского анализа) каким-либо драматургом, что можно было бы против этого возразить? Разумеется, это интересно, несмотря на пустоту, болезненность и обреченность того мира, который перед нами развернулся бы, мир этот был бы противопоставлен собирающейся грозе рабочих предместий.

Беда, конечно, не в том, что «Петербург» Белого роман как будто устарелый, — как роман он и сейчас может быть прочтен не без удовольствия, — а беда в том, что роман этот построен смутно и сбивчиво и, претворенный в пьесу, делается еще более смутным и сбивчивым. Театр же, особенно театр для современной публики, требует ясных очертаний.

Смотря эту пьесу, я невольно вспоминал блаженной памяти символический театр, притом в далеко не лучших его проявлениях. В зале неоднократно слышалось слово «андреевщина» — слово довольно зловещее, ибо сейчас, как известно, в театре Андреева не играют и никакой тенденции к этому не имеют. Символический театр Андреева напыщен, имеет чрезвычайно величественные аллюры при весьма скудном внутреннем содержании {282} и даже в лучших своих проявлениях (например, «Жизнь Человека») кажется сейчас несносным по своим неверным абстракциям и смутности очертаний. И вот сюда-то зовет нас вновь пьеса Белого, пожалуй еще усугубляя недостатки символического театра типа Андреева. Понять ход действия пьесы почти совершенно невозможно. Какие цели преследует полиция со своей знаменитой сардинницей[[434]](#endnote-390) — остается для публики неясным. Вероятно, и автор не знает, что тут к чему. Что такое за маски пляшут на балу, дразня молодого Аблеухова — совершенно на манер известной сцены из «Пиковой дамы» Чайковского, — тоже непонятно. Вообще непонятным пьеса переполнена. Отдельные эпизоды никак не сшиты с главным действием, и все вместе может привести прямо в отчаяние зрителя, который хотел бы проследить за интригой и вникнуть в смысл предлагаемого зрелища. Напряжение ума, которое потом не вознаграждается каким-нибудь красивым и неожиданным построением интриги, непременно приводит к скуке. Несмотря на гениальную игру Чехова, и особенно в сценах, где он не участвует, публика, первая, широкая публика скучала, а эта публика (я вместе с нею смотрел спектакль) наиболее радушная, расположенная к театру, так сказать, своя публика. Боюсь, что дальнейшие спектакли «Петербурга» приведут к еще большему сгущению этой скуки в зрительном зале.

Так писать для русского театра, как написал свою пьесу Белый, больше нельзя. В прошлом году этот же талантливый театр провалился благодаря совершенной непонятности пьесы «Король квадратной республики» Бромлей[[435]](#endnote-391). В этом году его опять потянуло на туманную, с оттенком какого-то неуловимого мистицизма, пьесу. «Гамлет» в постановке Второго МХАТа имел и имеет выдающийся успех, но некоторая струйка излишнего мистицизма и там была.

Я думаю, что театру совершенно необходимо отделаться от этого пристрастия к сюжетам туманным, к созданию настроений жутких, тревожных, неясных. Вряд ли найдется много людей, которые порадовались бы, если бы театр окончательно специализировался на неблагодарной задаче воскрешения недавно жившего, но прочно похороненного символизма.

## **{****283}** «Косматая обезьяна» в Камерном театре[[436]](#endnote-392)

О театральных неудачах или мнимых неудачах многие театральные критики пишут с таким злорадством, что невольно кажется, будто эти критики являются прямыми врагами развития театра. На самом деле это, конечно, не так, это просто довольно отвратительный профессиональный тик. Но мне кажется, что даже самые злые театральные критики всегда с известной внутренней радостью пишут об успехе. Для этого, конечно, среднему профессиональному рецензенту надо преодолеть боязнь того, что о нем скажут, будто он недостаточно критически остер, недостаточно требователен.

Не будучи профессиональным театральным критиком, но с величайшим 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.

Камерный театр — в некоторой степени больное место для меня. С одной стороны, я проникнут глубочайшим уважением к великолепной энергии его руководителя. Я знаю, что при всей спорности принципов, которые положены в основу работы Камерного театра, его поездки за границу принесли нам только честь и постольку, поскольку нашли восторженных поклонников, и постольку, поскольку вызвали злобный шум, ни в коем случае не имевший бы места, если бы враги и Камерного театра и наши не сознавали исключительной крепости этого явления.

Но вместе с тем я самым резким образом расходился с основами театра и, признавая, что на путях, которые он себе {284} избрал, он достиг значительных результатов, самые пути считал неправильными.

Театр Таирова был, во-первых, глубоко эстетическим театром. Не в том дело, чтобы я отрицал эстетизм, — эта игра в базаровское плебейство должна быть давным-давно отброшена или предоставлена в исключительное пользование тов. Чужаку[[437]](#endnote-393); но театр, по преимуществу эстетический, то есть целиком формальный, конечно, как нельзя меньше подходит к нашему суровому и полному содержанием времени.

В простой и монументальной постановке «Федры», при хорошем брюсовском подходе к Расину, послышались ноты подлинной трагедии, проблеснул луч надежды на какое-то будущее для театра. Никто не отрицает также несомненной удачности и шипучей веселости «Жирофле-Жирофля». Однако в обоих спектаклях было еще слишком много чисто эстетического и казалось, что главное для самого театра — изящество оформления, и только. Театр осознал, однако, что, несмотря на эти отдельные успехи, ему невозможно продолжать развиваться на линии так называемого «неореализма» в нашей среде.

Если бы театр Таирова и Коонен был перенесен в Западную Европу, он бы, вероятно, постепенно нашел известную публику — по крайней мере на некоторое время. Европа держится чрезвычайно долго на мумифицировании старья и любит вместе с тем модничать и менять разные наряды модерн. Новшества в Европе живут недолго и сменяются другими, более крикливыми. Но изобретательность Европы подточена, и, с этой точки зрения, театр Таирова может быть воспринят буржуазной публикой как очень пикантная новинка. Его успех мог бы быть более длительным, чем успех других трюковых театров.

Но наш Камерный театр вовсе не рассматривал свой эстетический неореализм как трюк и моду, это был всегда серьезный театр, в начале своего пути — даже подвижнический. Здесь приносили в жертву свою энергию и свое здоровье идолу чистого актерского искусства.

Пути Европы и Америки с их, может быть, шумным, но эфемерным успехом не привлекали театр, и, несмотря на то, что казалось, будто новая, растущая у нас публика без симпатии относится к театру, унаследованному от эстетических устремлений передовой части буржуазии, руководители театра чувствовали, что в великолепной весне нашей пролетарской культуры они могут сыграть, если угадают правильную линию, роль социально-историческую, бесконечно более ценную, чем роль хотя бы и очень одобряемых развлекателей западной буржуазии.

Мы не будем спорить с Таировым относительно его утверждений, будто путь Камерного театра есть прямая линия и будто бы эстетическая часть истории театра была, так сказать, заранее обдуманной подготовкой к вступлению на путь социальной драмы. Не будем спорить об этом, хотя мы думаем, что здесь {285} действительно произошел перелом и что, не случись революции, театр Таирова вырос бы в чрезвычайно тонкий эстетический театр для немногих утонченных интеллигентов и бар.

Принцип, который Таиров провозгласил как окончательный для своего театра, а именно принцип трагедии, с одной стороны, и фарса — с другой, резко подчеркнутых, чрезвычайно рельефных, при упрощении методов их выражения, был очень обнадеживающим. Может быть, это не единственный путь развития революционного театра, но это один из верных путей. Однако, вступив на эту дорогу, театр дал нам слабую постановку «Грозы». Слабее всего в «Грозе» было то, что она была эмульсией; это не был раствор или химическое соединение, а какая-то взболтанная смесь реализма Малого театра с кусочками модернизма. Дальше последовала «Иоанна».

Несмотря на все возражения и на восторженные суждения некоторых европейских критиков, я должен сказать, что считаю эту пьесу Шоу очень плохой и скучной. В сущности, это длинный парадоксальный памфлет, основная мысль которого довольно слаба и сбивчива, в чем может убедиться всякий, кто вникнет хорошенько в огромное предисловие Шоу к этой драме. К тому же драма была совершенно испорчена в Камерном театре. В то время как Шоу стремился к относительному оправданию осудивших Иоанну церковников и вообще написал некоторый переутонченный трактат по переоценке исторических фактов и сил, Камерный театр, памятуя свое обещание о социальной и революционной драме, огрубил, опростил и даже вывихнул все эти намерения Шоу. Карикатурные священники, к удивлению публики, вдруг говорили глубокомысленные и подчас благородные речи и т. д. Карикатура на каждом шагу была не там, где ее хотел Шоу, и в общем и целом получился спектакль, в котором чувствовалась идейная подкладка, которую надо было понять, но в котором подкладка эта была запутана и продырявлена, и понять ее было невозможно.

Конечно, это не значит, что постановка лишена была достоинств. Наоборот, переход от некоторого неорококо, которым раньше увлекался театр, к чрезвычайной простоте линий, переход, так сказать, к художественной скупости был явно заметен и приятен. Я слышал от людей, не без любви относящихся к театру Таирова, что театр этот оказался не в состоянии пойти по новому пути при всем добром желании, что он в некоторой степени потерпел крах и что жизнь фактически устранит его поэтому как увядающий. Я же лично доказывал, что первые неудачные опыты отнюдь не могут быть признаны решающими и что вина социальной, идейной неудачи «Иоанны» лежит в плохом выборе пьесы и в разных операциях, которым пьеса была подвергнута как со стороны театральной цензуры, так и со стороны режиссуры.

{286} Понятно поэтому, с какой радостью приветствую я новый спектакль — «Косматую обезьяну» О’Нейля[[438]](#endnote-394). Этот спектакль является безусловно чрезвычайно удачным.

Прежде всего, общее впечатление сильное, из театра вы уходите потрясенным. Это первое, что нужно, это первая общезначительная оценка, вне которой об успехе нельзя и говорить. Второе — это то, что художественно найдены новые линии, новые ритмы. Кстати сказать, особенно интересно, что они близки к художественным исканиям крупнейших передовиков живописи в Европе, передовиков довольно изолированных и сравнительно мало признанных там, но могущих стать учителями у нас. Я говорю о Диксе и Мазерееле[[439]](#endnote-395).

Наконец, — и это, может быть, самое важное, — несмотря на некоторые недостатки самой пьесы, она социально ценна, и именно театром как таковым приближена к идеалу подлинной, законченной, безукоризненной социальной трагедии.

Я сказал, что в пьесе этой есть недостатки. Главный ее не достаток формальный: она, к сожалению, экспрессионистская пьеса. У нас таких пьес шло не очень много, но надеюсь, что их будет идти еще меньше. Этот тип пьесы не лежит, по-моему, на большой дороге развития нашего театра.

Завязка пьесы, то есть первые три картины, обещают очень много. Кажется, что мы будем иметь дело с настоящей социальной драмой, то есть с некоторым захватывающим сюжетом, который будет тесно сплетен с социальным фоном, поясняя и выражая его. После первых трех картин публика предполагает, что дается реальная драматическая борьба Янека с дочерью капиталиста, что будут прямые перипетии, которые должны привести либо к победе той или другой стороны, либо к гибели той или другой стороны, или, может быть, к гибели обоих. Эксцентрическая барышня взята не только как истерическая мисс, в ней как будто показаны какие-то проблески дерзости, с одной стороны, и тяга к тому классу, из которого вышел ее дед, — с другой. Чрезвычайно сложный клубок чувств показан в груди самой «косматой обезьяны» — Янека. Оскорбление, которое он прочел в глазах гостьи, тысячекратно усугубляется тем, что она произвела на него сильное сексуальное впечатление. Автор отмечает удачно в этом низовом стихийном типе и какой-то порыв к изяществу и красоте, и глубочайшее уязвление собственного достоинства, и гнев за весь свой класс — смесь неосознанной любви и ненависти. Мы думали, что на этой почве произойдут новые конфликты, произойдет — мы не боимся сказать этого — роман.

Чрезвычайно глупо бояться романа и думать, что в нем есть что-то чуть ли не антимарксистское. Роман становится пошлым, когда он берется под соусом психологического кропания или сексуального блудословия. Но в тех случаях, когда роман удается взять как фокус социальных противоречий, он, {287} конечно, является великолепным методом сделать вещь активной, социальное положение — одновременно конкретным и захватывающим широкие массы. Еще много времени пройдет, пока, скажем, чисто социальный фильм сможет так же захватывать широкие массы, как социальный кинороман, сплетающий в один жгут личные переживания и общественные моменты.

Я поэтому нисколько не посчитал бы недостатком, а, напротив, признал бы огромным достоинством «Косматой обезьяны», если бы она пошла дальше по пути трагедии или, скажем, мелодрамы. Но пьеса свернула на экспрессионистскую линию, то есть она превратилась в длинный монолог Янека, которого драматург ведет через всякого рода впечатления.

Мы уже знаем этот метод по многочисленным пьесам немецких экспрессионистов, в особенности Кайзера, вспомним хотя бы «От утра до полуночи»[[440]](#endnote-396). Герой на широкой улице, монолог некоторого почти не говорящего антуража; герой в тюрьме — также монолог; герой среди организованных рабочих — то же самое; герой в зоологическом саду — то же самое. В этом сказывается субъективистический уклон современной европейской интеллигенции, даже в лучших ее типах. Им не хватает эпики повествования, лепки положения. Они слишком ушли в себя; поэтому их драмы лиричны. За центральным героем всегда чувствуется автор, который торопится изложить свое переживание и для этого переносит свой рупор, каким является главное действующее лицо, в ту или другую подходящую среду. Серия монологов в разных декорациях и с разными фигурантами — вот что типично для трех четвертей экспрессионистских драм.

Но, конечно, в этом, в сущности, плохом и скучноватом жанре надо различать вещи плохие и скучные и вещи, которые, преодолевая несовершенство и нетеатральность формы, все же представляют собою крупные поэтические произведения.

«Косматая обезьяна» принадлежит именно ко вторым. Хорошо то, что основной ее герой, эволюционирующий по тем же правилам, как, скажем, Кассир у Кайзера[[441]](#endnote-397), сделан из совсем другого теста. Вначале — это радующийся своему труду стихийный силач; затем — это человек, в котором любовь и ненависть мучительно будят первые проблески критической мысли. Всякий дальнейший шаг есть дальнейшее развитие напряжения его гнева. Вы чувствуете, что при известных условиях эти рабы[[442]](#footnote-47) из пароходной преисподней расширяются и начинают давить на стенки общественного котла силой, угрожающей взрывом.

Рост взрывчатости силы гнева темных рабочих, внезапно разбуженных, — вот что такое эволюция Янека.

{288} Не такая большая беда, что взрыв не получается, что, наоборот, погибает, не найдя себе никакого выхода, не найдя никакого звука, эта отдельная взбунтовавшаяся единица. Для Америки это реалистично, и в этом реализме есть свой ужас и своя полезность. Для нас эта пьеса говорит, во-первых, о колоссальной потенциальной революционности именно низового пролетариата, а во-вторых, об огромной прочности стенок социального котла Америки. Это последнее обстоятельство не может погрузить нас в пессимизм, но оно лишний раз вызывает в нас самих приступ симпатического негодования, и это очень хорошо.

Тем не менее пьеса, сведенная исключительно, так сказать, к траектории подъема и падения настроения героя, не есть настоящая театральная пьеса.

Тем больше чести театру, который в некоторых отношениях благоприятный, в других же отношениях плохо оформленный материал сумел поднять на огромную высоту драматизма. Конечно, одним из успехов театра явилось то, что в молодом артисте Ценине он нашел совершенно подходящую фигуру. Голос, внешность, внутренняя убежденность — все это, сливаясь вместе, делало фигуру Янека чрезвычайно симпатичной, скульптурной, импонирующей, трудно забываемой. Никакого особенного искусства артист при этом не показал. Я думаю, что здесь кое-что было от прежней таировской школы; но, кроме того, Ценин показал много искренности, что, при условии технически вполне приемлемого исполнения, дало эффект драматически чрезвычайно сильный.

Однако это далеко не все. При помощи художников, братьев Стенбергов, главным фактором большого художественного успеха был все-таки не актер, а режиссер. Самым новым и интересным в этом спектакле были некоторые стороны его сценического оформления. Естественно, что мы в России уже неоднократно видели всякие попытки изобразить не только танцы труда, но и танцы машин. Однако еще никому не удавалось дать такой скульптурный и металлический ритм движений и звуков, какой развернут Таировым в первой, третьей и четвертой картинах. Было бы праздной болтовней утверждать, что это не эстетика, не искусство. Это самое настоящее искусство и самая настоящая эстетика, но они действительно пролетарские. Они пролетарские потому, что все элементы в них пролетарские — и могучие тела, и утомленные тела, и великолепная размеренность коллективной работы, и музыка машин, и все эти беседы, в которых вы все время чувствуете больше коллектив, чем человека. Эти взрывы веселости, гнева, усталости, радости труда — все это чисто пролетарская действительность, действительность завода, то есть главного определителя пролетарского быта. Наверное, в этом отношении театр пойдет еще дальше, но уже теперь он сделал большой шаг вперед. Многие {289} говорят, что без Мейерхольда это было бы невозможно. Такого рода сотрудничество у нас, в идейно растущем, при всей внутренней борьбе, революционном театре, — вещь естественная. И все же Таиров в рабочих сценах «Косматой обезьяны» сделал *новый* и интересный шаг.

Не менее интересно и изображение буржуазии, которое дает Таиров. Я уверен, что он не смог бы дать его, если бы не ездил несколько раз в Европу. И, может быть, публика, которая не без интереса смотрела эту карикатуру на правящий класс, не вполне поняла ее правдивость. Я сам только два‑три дня тому назад вернулся из-за границы[[443]](#endnote-398), и именно правдивость, именно глубочайший реализм изображения меня поразил. Кое-кому может показаться искусственным этот маршеобразный фокстрот, эта прыгающая механическая походка женских и мужских манекенов, эти неподвижные маски, бессмысленно хорошенькие у женщин, кривые, со следами всяких пороков, у расслабленных мужчин. Но на самом деле это действительно так. Конечно, не то чтобы это была копия, но это доминирующие черты, которые вас поражают.

Нигде, конечно, новый, послевоенный буржуазный мир не открывает себя так, как в нынешних dancing room[[444]](#footnote-48). Мне приходилось со стороны наблюдать то, что там происходит. Эти мертвые, деревянные ритмы джаз-банда и какое-то тоскливое гудение и крики саксофонов, это дрыганье и дерганье, какая-то непристойная судорога огромной толпы людей, в которой никто не улыбается, прямо ужасны. Женщины густо мажутся, в особенности румянятся, и лица их совершенно маскообразны. Можно подумать, что люди эти наняты по часам, чтобы месить ногами какое-то тесто. Они как будто бы работают, не заметно увлечения друг другом — и ни малейшего следа радости. Костюмы, как мужские, так и женские, сведены почти к единству мундира: все как один. И всем делом дирижирует поистине какой-то обезьяноподобный негр. По его знаку все это танцующее и прыгающее стадо останавливается или вновь, как заведенный механизм, пускается дрыгать ногами и двигаться по паркету. И когда вы, присмотрясь к этому последнему балу капиталистического сатаны, выходите потом на улицу, то повсюду видите куски этой же сущности нынешнего времени. Душа вырвана из этих людей. В них нет уверенности в завтрашнем дне. Колоссально увеличилось количество просто прозябающих, и при этом прозябающих чувственно. Фокстрот сидит у них в нервах и мускулах. Нельзя не вспомнить всю манеру диксовского подхода к бичующему живописному анализу нашего времени, когда смотришь пятую картину «Косматой обезьяны» в таировском исполнении. Это действительность жестокая и правдивая, я бы сказал — до гениальности.

{290} Вся планировка сцены в трюме и насыщенный тоской и ужасом разговор человеческой «обезьяны» с настоящим гориллой не позволяют пьесе упасть и дальше. И только, может быть, сцена в профсоюзе расхолаживает. Даже политически здесь происходит некоторое биение, ибо сочувствие автора целиком на стороне обреченного на крах инстинктивного рабочего-анархиста; есть желание изобразить чем-то мертвым, пустым передовое рабочее движение Америки. Если бы дело шло о профсоюзе Гомперса[[445]](#endnote-399) и его наследниках, этого неприятного биения не было бы, но W. W. есть организация, подающая надежды[[446]](#endnote-400). Правда, ничего особенно плохого о ней не сказано, но я уверен, что каждый в публике, зная, что наш коммунизм стоит как раз посередине, нося в себе подлинную революционную взрывчатость, но вместе с тем и высокую оценку организации, не может отчетливо ориентироваться в своих мыслях, смотря на эту сцену. С другой стороны, драматически и чисто театрально она не может быть оформлена с такой же остротой, как остальные картины.

Чтобы быть исчерпывающим, скажу еще, что вторая картина поставлена весьма недурно, но в ней есть много от «Бубуса». Вообще, конечно, наши крупные режиссеры помогают друг другу. Говорить здесь о каком-то плагиате было бы просто смешно и дико. «Бубус» музыкальным сопровождением диалога (что, впрочем, не новинка для Камерного театра) и общим своим стремлением к тонко наблюденной социальной карикатуре (в том числе механизации движения) мог дать благоприятный толчок Таирову в других сценах; но здесь этот вообще не очень интересный разговор двух дам решено было сделать как будто интереснее путем большего напряжения тона, замедленности речи и т. д. Эта медленность тона и неудачная мысль о так называемой предыгре[[447]](#endnote-401) была самым слабым местом в «Бубусе», и мне по крайней мере вторая сцена «Косматой обезьяны» весьма напоминала как раз отрицательную сторону, в общем, весьма важной в истории нашего театра постановки Мейерхольда.

Как бы то ни было, мы имеем в Камерном театре настоящий, большой, потрясающий художественный спектакль, с огромным социальным зарядом. Я думаю, что он должен иметь у широкой публики весьма большой успех. Правда, публика Москвы делится приблизительно на две половины: на довольно многочисленную, но, конечно, неплатежеспособную революционную публику и на обывательские элементы. Мы уже видели, как некоторые пьесы оказываются обеспеченными неистовым успехом, будучи пьесами чисто обывательскими. Мы видели, как некоторые пьесы, так сказать, застревают между двумя публиками, являясь для обывательской части «слишком» партийными, как они выражаются, а для партийной — неудовлетворительными по недостаточному совпадению с привычным {291} путем мышления. Мы, к сожалению, реже видели такие пьесы, которые, будучи художественными, представляя собою прямое отрицание обывательского театра, были бы поддержаны и спасены нашей публикой. Она для этого еще, может быть, слаба. Но все же некоторый успех первой пьесы Белоцерковского, «Эхо», в значительной степени был именно таким[[448]](#endnote-402). Спектакль Камерного театра имеет большие шансы привлечь все симпатии левой половины публики и вместе с тем заставить правую половину увлечься новизной формы и общим острым тонусом пьесы.

Во всяком случае, я с радостью констатирую победу Камерного театра. Еще один-два таких спектакля, и никаких споров о месте этого театра в нашей театральной системе мы больше не услышим.

## **{****292}** Гости из Украины[[449]](#endnote-403)

В скором времени мы будем иметь в Москве интересных гостей, а именно — Харьковский государственный театр украинской драмы им. Ивана Франко[[450]](#endnote-404). Хотя я бывал в Харькове, но обыкновенно летом, и не смог посмотреть ни одной постановки этого театра, в том числе и постановки моей пьесы «Поджигатели»[[451]](#endnote-405), которая имела в Харькове и других городах Украины, куда ездил этот театр, такой исключительный успех. Я так много слышал об этом театре, что заранее убежден в значительном успехе его спектаклей в столице Союза. Мне хотелось бы также поделиться с читателями некоторыми сведениями об этом театре. Он возник шесть лет тому назад, к нему немедленно примкнуло большинство талантливых актеров Украины[[452]](#endnote-406). Нынешний заслуженный артист УССР Гнат Юра стал во главе его. Само собою разумеется, традиционные однообразные пьесы так называемого малороссийского репертуара, создавшиеся под гнетом царской цензуры, были отброшены.

Обновленная Украина хотела иметь театр европейского масштаба.

Театр еще не считался государственным, и только когда в 1923 году поставлен был Наркомпросом Украины вопрос о создании государственного академического театра на украинском языке, решено было использовать для этого труппу франковцев. В то время труппа имела уже порядочный репертуар, успех ее в провинции был велик. В Харькове рост театра продолжался с самой отрадной быстротой. Интересно отметить, что франковцы сразу стали на путь четкого реализма, с использованием, однако, целого ряда театральных эффектов, найденных и проверенных формально левым театром. С особенным успехом шли поставленные в этом разрезе «Вий» Остапа Вишни (по Гоголю)[[453]](#endnote-407), переделанная из старой {293} пьесы Старицкого и обновленная комедия «За двумя зайцами»[[454]](#endnote-408), «Каменный гость» Леси Украинки[[455]](#endnote-409), «97» Кулиша[[456]](#endnote-410), пьеса, о которой гремела вся Украина, ибо это — первая могучая пьеса из крестьянской жизни.

Театр приезжает в Москву в полном составе и везет все свои наилучшие формальные спектакли. Я уверен, что Москва окажет самый дружеский прием молодому Государственному академическому театру братской Украинской республики.

## **{****294}** Театр Мейерхольда[[457]](#endnote-411)

Во время моего пребывания за границей мне пришлось несколько раз беседовать о театральных делах как немецких, так и русских с самыми разнообразными людьми, в том числе и с директорами крупных театров, председателем профсоюза актеров и т. д. Мне показалось чрезвычайно интересным, что решительно все они, без различия художественных и политических направлений, высказывали огромный интерес к театру Мейерхольда. В этом году обстоятельства помешали устроить нам обмен театрами, о котором я условился в то время с Рейнгардтом. Предполагалось, что Рейнгардт со своей труппой, с изумительными артистами, которыми он сейчас обладает, — Екатериной Дорш и Клепфером — приедет к нам со своим репертуаром, а мы пошлем в Германию театр Мейерхольда. Предполагалось, что оба государства дадут своим театрам гарантию, что в соответственной минимальной смете покроют их расходы, в том случае, если они не будут покрыты сборами. Особенно заинтересовала меня всеобщая уверенность, что если другие театры, гастролировавшие в Германии, несмотря на успех художественный, не имели материального успеха и не смогли свести концы с концами, то театр Мейерхольда ни в каком случае не окажется в таком положении. Все уверяли меня, что театр вызывает огромный интерес со стороны самой разнообразной публики.

Конечно, мои немецкие собеседники тут же объяснили мне, чего ждут от театра Мейерхольда и почему он кажется им столь интересным; ведь это — театр, созданный революцией, театр, отражающий в себе совершенно новую, еще неведомую Россию, к которой одни относятся с благоговением, а другие, всячески хуля ее вслух, в глубине души все-таки с интересом, не лишенным оттенка сомнения, думают: а вдруг путь коммунистический — {295} единственный спасительный путь для Германии из трясины, в которую загнала ее война? Ведь если так, то все пути и перепутья нашего строительства приобретают особенно острый интерес для Германии. Но даже помимо политической оценки, даже людям, которым кажется, что Германия на веки вечные далека от «русских путей», как любителям театрального искусства интересно знать, какую новую форму приобрел театр, передовой театр, действительно современный театр, отравитель современности, которая есть величайшая мировая революция. Этот интерес со стороны немцев законен.

Мы сами должны относиться к театру Мейерхольда с таким же острым интересом. Когда Мейерхольд теоретизирует, это редко бывает убедительно; да большей частью его теоретизирует какой-нибудь профессор или полупрофессор, который старается подвести фундамент под великолепный размах режиссерского произвола. Даже для поверхностного взгляда при знакомстве с деятельностью театра Мейерхольда скоро становится ясным, что теория тут самое неинтересное, что всякие словечки, вроде «биомеханика» и т. д., имеют в высшей степени второстепенное значение. Но для такого поверхностного взгляда этот необыкновенно талантливый режиссерский произвол, необыкновенно изобразительный, необыкновенно настойчивый в проведении задуманных новинок, может показаться над всем доминирующим.

Я не принадлежу к числу тех марксистов, которые склонны подводить классовый или даже экономический фундамент под всякую ссору любого Ивана Ивановича с любым Иваном Никифоровичем. Отдельные факты и фактики жизни искусства обычно только косвенно или в какой-то только незначительной степени отражают те или иные существенные социальные сдвиги. Но признаком социальной важности факта является именно его связанность с социальной подосновой.

При внимательном изучении театра Мейерхольда приходится признать, что мнимый «произвол» режиссера-директора есть на самом деле нечто глубоко и закономерно зависящее от роста революции. Связь, существующая между театром Мейерхольда и революцией, очень проста и, я бы сказал, примитивна. Она заключается частью в сознательной, частью в подсознательной чуткости Мейерхольда.

Бывают так называемые убежденные люди; социальная среда отливает их в определенную форму, в которой они застывают. При дальнейших изменениях социальной среды они либо нелепо торчат в ней, либо она ломает их. Бывают люди чрезвычайно чуткие к явлениям среды, убеждения которых как бы текучи, теории которых как бы изменяются не в порядке логических выводов одна из другой, а, на внешний взгляд, с известной внезапностью; но изменчивость их знаменует изменчивость самой среды.

{296} Если такие изменчивые натуры пассивны, то мы имеем перед собою просто явление приспособляемости, если же они активны, то такая чуткая зависимость от среды, показывая с их стороны определенные нового типа функции, уже делает их выразителями и подчас (как в данном случае) соработниками соответствующей силы самой изменяющейся среды.

В более или менее нормальное время, когда общественность не делает скачков, бывает сравнительно легко следовать «модам» и бывает сравнительно безболезненным сопротивление им. Но революция есть потрясающий скачок. Тут разрушение косного происходит в мучительном процессе, и приспособление требует наличия темперамента, изобретательности, которые по плечу только большим дарованиям.

Может быть, когда-нибудь мне удастся написать этюд о театрах (или, еще лучше, об искусстве нашего времени) и о том, какими особенностями истории нашей революции объясняются различные перемены, которые мы в них замечаем, но сейчас я говорю только о театре Мейерхольда, да и то лишь намечая общие контуры вопроса.

Дореволюционное и предреволюционное время тоже не было особенно спокойным. Смена вкусов и тогда шла довольно бурно. Страна линяла, приобретала новую кожу. Этой кожей (которая намечалась в России, но далеко еще не заменила эстетизма, ознаменовавшего собою торжество окультурившейся, меценатствовавшей буржуазии и рост жирной, состоятельной интеллигенции) был футуризм. Футуризм, по существу, должен был выразить прогресс дальнейшей урбанизации страны. Дело шло уже не только о том, что дети Колупаевых и Разуваевых оделись в смокинги и хотели жить по-уайльдовски, а о том, что шум и гром большой индустрии создал новый жизненный ритм и что предчувствие неминуемой схватки за жизнь между отдельными группами хищной буржуазии и между нею в целом и пролетариатом как ее смертельным противником натягивали душевные струны и требовали в искусстве, как и в жизни, тренировки на бодрость, безжалостность и вооруженность. Теперь уже нет никакого сомнения в том, что футуризм шел именно под таким знаком, каким бы ни было дальнейшее его приспособление к среде. Его отец, или, вернее, тот, кто первый отметил соответственную общественную потребность, спел над его колыбелью такую колыбельную песню (я цитирую программу футуристической политики Маринетти):

«Италия — верховная властительница. Слово *Италия* должно преобладать над словом *Свобода*. Нельзя давать свободу, быть трусами-пацифистами. Самый могущественный флот я такая же армия. Народ, гордящийся тем, что он итальянский народ. Войны — единственная гигиена мира, средство для возвеличения Италии. Патриотическое воспитание пролетариата, {297} циничная макиавеллиевская агрессивная внешняя политика. Колониальное могущество, антисоциализм»[[458]](#endnote-412).

Но если итальянский футуризм, явившийся классово сознательным плодом поисков нового молодого поколения буржуазии, идеология которой соответствовала предстоящим ей усилиям и бурям, понимал себя отчетливо, этого, конечно, нельзя сказать о русском футуризме, который развивался в сравнительно тонкой верхней пленке крупной городской жизни, отражая на себе еще бившиеся под ним темные недра деревенской пучины и общую незрелость всего нашего организма. Он лишь отчасти возникал из русских корней, отчасти, как многое и многое в нашей эволюции, предвосхищая этапы нашего собственного развития, ко времени и даже до времени заимствовал моды у Запада.

Если бы Россия продолжала развиваться по буржуазным путям, если бы в ней не было Октября, то футуризм должен бы был постепенно разрастись в ней. При этом он приобрел бы патриотически-милюковский характер. Он говорил бы о России как о новой Америке, о великодержавности, о поэзии рева пушек и т. д. Крупная буржуазия постепенно подчинила бы своему настроению мелкую буржуазию, потом и художников. Но до Октября буржуазия жила своими эстетическими вчерашними идеями, она еще побаивалась чудачества молодого и бурливого футуризма. Футуризм, не подкармливаемый буржуазией, чувствовал себя не только свободным от ее влияния, но даже оппозиционным по отношению к ней. Пришел Октябрь. Он был шумен, грандиозен, урбанистичен. Он обещал левым группам вывести их из того подчиненного и осмеиваемого положения, в каком держала своего младшего сына еще не признавшая его достоинств буржуазия.

Футуризм протянул руку революции. Я очень хорошо и точно помню, как это случилось в свое время, прежде всего в Ленинграде. Революция приняла эту руку. Революция хотела быть культурной. Революция хотела как можно скорее внести все достижения в массы, как можно скорее установить смычку между художниками, как оформляющими выразителями жизни, и массами, которые до сих пор были художественно немы. Правые художники, нечего греха таить, в общем и целом не только не могли в то время, но и не хотели подобной смычки. Таким образом, революция как будто лишь ускорила процесс естественного расцвета буржуазного искусства; но на самом деле, конечно, футуризм изменился при соприкосновении с революцией. В особенности теория, взгляды, политические симпатии футуристов сильно прониклись революционным духом. Что же касается их продукции, то здесь это было менее заметно. Словесные выверты, погоня за формой, — и притом за формой революционной совсем в другом смысле, то есть оторванной от обычного и привычного, — не вязались с агитационными социальными {298} заказами, которые давались поэтам и живописцам. Я не скажу, чтобы футуристы с неудовольствием брались за выполнение такого социального заказа, но чрезвычайно характерно, что они подчеркивали как бы коммерческую и техническую стороны этого заказа: мы — умелые люди, мы — мастера, и в свойственных нам красочных и словесных формах мы можем передать все, что угодно, в том числе — и революционные лозунги. Но, конечно, дело не в революционных лозунгах и не в психологии, то есть в сознательной жизни, а исключительно в вещном производстве.

Было нетрудно найти внешние признаки и поверхностные доказательства того, что пролетариат — производитель, класс, лишенный всякой сентиментальности и т. д., не может не питать симпатии к этому искусству. Было нетрудно демагогически заявлять, что не только отдельные формы искусства, в том числе часто и необыкновенно высокие, но даже и само искусство как таковое буржуазно. Многие этому верили.

Лично я никогда этому не верил и как критик всегда был против этого. Но как представитель государственной власти я, конечно, не препятствовал ни в чем футуристам. Во-первых, других художников под руками у нас не было, во-вторых, совсем не дело государственной власти искусственно задерживать рост художественных школ, выдвигаемых самой жизнью. Однако Центральный Комитет нашей партии уже тогда совершенно правильно подчеркнул, что это шумное и пестрое искусство, с его крайним сознательным осуждением осмысленного отражения действительности, не соответствует подлинным вкусам и интересам пролетариата[[459]](#endnote-413).

В эту пору Мейерхольд явился (может быть, рядом с Маяковским, автором «Мистерии-Буфф») самым талантливым и самым далеко пошедшим представителем именно этой полосы. Его театр выражал собою дальнейшее продолжение начавшейся еще до войны линии развития урбанистического, формалистического, джазбандистского искусства, которое было как бы высвобождено из-под спуда буржуазных предрассудков революцией и, в благодарность за это, подняло над своим бурным и ярким куполом красный флаг. По внутренней логике футуризма, его театральные спектакли должны были быть как можно более удалены от чувства и от мыслей. С этими «буржуазными пороками» футуризм хотел воевать. Он не понимал, что эта война есть, собственно говоря, война нового, совершенно циничного и оголенного буржуазного поколения против поколения той гниловатой, но многосложной культурности, которой ознаменовался «конец века». Между тем пролетариату прежде всего нужно было похожее на действительность, ориентирующее искусство. Ему нужна была глубокая художественная мысль. Ему нужно было волнующее, доходящее до страсти чувство.

{299} Очень интересно, что Толлер, приезжавший в Россию, еще и сейчас говорит о том, что зрительный зал не может переносить патетики, он отвечает ироническими улыбками на повышенные чувства. И с этой точки зрения даже Мейерхольд последней формации кажется Толлеру иронизирующим[[460]](#endnote-414).

Но вернемся к Мейерхольду первого периода. Идя в том направлении, в каком дан был наиболее талантливым людям нового поколения толчок, — в направлении обессмысления искусства и оживления его внешним шумным ритмом, превращения его в веселый допинг, — Мейерхольд первого времени принимал такие обесформливающие спектакль вещи, как прозодежду, как странные, ничего общего с действительностью не имеющие конструкции, как повышенные, ровным голосом ведущиеся декламации вместо живого произнесения тирад и тонкого ведения диалога, выявляя стремление чем дальше, тем более покинуть все, что разнообразило старый театр. Поскольку революция заряжена была и убийственным смехом, и гневом, и патетикой, в спектаклях Мейерхольда отражались и эти чувства, но как бы помимо него и не особенно его задевая.

В чем же сказалась та чуткость Мейерхольда, о которой я говорил в начале статьи? А именно в том, что он оказался, с одной стороны, способным довести до весьма высокого художественного выражения младобуржуазную форму искусства, футуризм, и вместе с тем приспособить ее очень оригинально и тонко, так сказать, к плакатно-митинговому периоду нашей революции. Плакат и митинг были нужны для революции и вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирились с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг. Но он не мог дать картины, не мог дать драмы.

Между тем революция окрепла, победила и перешла к строительству. Тогда раздался как бы всеобщий клич по всей стране: товарищи, оглядывайтесь вокруг! товарищи, изучайте вашу страну, ваших врагов и друзей и самих себя! товарищи, ближе к действительности, к делу. И когда соответственное настроение окончательно оформилось, выяснилось, что футуризм идет вразрез с этим настроением, что он создает в этом отношении странный диссонанс.

Как курьезно видеть на выставке АХРРа картины крайних левых, которые сейчас прилежно и даже немного полуцинически стараются писать краеведческие пейзажи и революционные «жанры»! Но то, что многие маленькие дарования проделывают, как бы несомые непонятным для них потоком, то Мейерхольд выразил раньше других в виде своеобразного, необыкновенно поучительного и сложного перехода от своего своеобразного театрально-революционного футуризма к теперешнему своему, тоже глубоко своеобразному, театрально-революционному реализму. Тот же Толлер жаловался мне, что {300} Мейерхольд, поскольку он, Толлер, может судить по репетициям «Ревизора», на которых он присутствовал, окончательно «снижается в натурализм». Толлер старался убедительнейше доказать мне, что натурализм есть буржуазная вещь и что пролетариат не приемлет натурализма. Но странно, что в то же время Толлер заявил, что не только почти весь германский пролетариат состоит из мещан по духу, но «и ваш русский пролетариат, по-видимому, носит в себе очень много мещанского».

А доказательство этих мещанских черт нашего пролетариата? Доказательством служит именно то, что он любит натурализм. Очень своеобразная ловля кошкой своего хвоста.

Не будем шалить со словом «натурализм», которое имеет совершенно определенный исторический смысл, вернемся к слову «реализм», который есть широкая художественная категория. Пролетариату в нынешнем его составе свойствен именно реализм. В философии — материализм, в искусстве — реализм. Эта связано одно с другим. Пролетариат любит действительность, живет действительностью, перерабатывает действительность и в искусстве как идеологии ищет помощника познания действительности и преодоления ее.

«Лес», «Учитель Бубус», «Мандат» — это знаменательнейшие этапы театра, рожденного революцией. Революция взяла в свои руки футуристический театр. В ее жгучих руках этот футуристический театр загорелся искренним коммунистическим огнем. Но она не только держала его в своих руках, она давила на него, она преображала его. Это преображение шло прежде всего через мозг самого чуткого и артистически многосодержательного директора-режиссера. Он понял, что ему нужно найти в собственном своем творчестве и в ресурсах своего театра новые струны, и он их нашел.

Но революция есть явление, создающее необыкновенно широкую общественную атмосферу. Революции противно все, что мельчит, ей нужны вещи не микроскопические, а телескопические. Она не переносит эстетического рукоделия, она брезгливо отворачивается от психологического копания в настроениях и настроеньицах. Картины, которых она ждет, должны быть монументальны. Монументальный реализм — вот первая основа того театра, к которому большими шагами идет Мейерхольд.

Этого мало. Революция смела. Она любит новизну, она любит яркость. Традиция сама по себе не опутывает ее, как опутывает театральных людей старой веры, и поэтому она охотно принимает те расширения реализма, которые, в сущности, вполне лежат в ее области. Она может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации не преследуют какой-нибудь, в сущности говоря, никем еще не объясненной мнимой цели, которую ставил себе футуризм. Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на {301} ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический.

Мейерхольд, прошедший большую школу условного театра, то есть на самом деле театра, свободного от всяких условностей, может как никто пользоваться и этой дополнительной палитрой, дающей возможность показать действительность более действительной, чем она дается в жизни.

Задачи, которые теперь себе ставит Мейерхольд, стоят, в сущности, перед всеми театрами нашей страны. Да, именно духом такого осознания требований страны и питаются в большой мере все театры и театральные работники. Но так как каждый театр имеет свою судьбу, свое прошлое, свои внутренние тенденции, свой подбор сил, то общие задания в каждом из них отражаются иначе.

Чисто революционные задания, стоящие перед нашим искусством вообще, могут быть с наибольшей чистотой и мощностью отражены театром Мейерхольда при его нынешнем повороте. Мы должны высоко ценить театр Мейерхольда как продукт революции. Мы можем непосредственно наслаждаться дарами этого театра, но он, кроме того, еще в высшей степени интересен как показатель исторического развития революционного искусства.

## **{****302}** Еще о Театре Мейерхольда[[461]](#endnote-415)

Театр Мейерхольда, несомненно, приобрел не только всесоюзное, но и в некоторых отношениях всемирное значение. Я всегда относился к В. Э. Мейерхольду как к человеку замечательного режиссерского дарования, с огромными ресурсами и фантазией, притом как к человеку чрезвычайно многогранному, гибкому, способному быстро понимать условия времени и не просто подчиняться им, а давать на них какие-то ограничивающие и объясняющие время отклики.

Впервые я возобновил знакомство с Мейерхольдом после революции еще в Ленинграде, когда он служил в б. Александринском театре. Он принадлежал к той первой группе артистических сил бывших императорских театров Ленинграда, которая при общем бойкоте актерского мирка (заявлявшего, что при появлении представителей Советской власти в залах театров опустят занавес) пошла первой навстречу нам, удачно сыграла посредническую роль и привела к сдаче театрами позиций в самой благополучной форме. К этой группе принадлежали тогда И. В. Экскузович, певица Скарчилетти, режиссер Майко и В. Э. Мейерхольд.

Затем судьба бросила нас в разные стороны. Но как только я узнал, что Мейерхольд после разных перипетий оказался освобожденным Красной Армией из белогвардейского плена и начал свою работу (если не ошибаюсь, в Новороссийске)[[462]](#endnote-416), я сейчас же загорелся мыслью поставить Мейерхольда во главе тогдашнего ТЕО. Мы встретились с ним в Ростове-на-Дону, где он развивал план оживления театральной жизни. Я, уже наслышанный о ревностности его как в смысле футуристическом, так и революционном, предупредил, что ни в коем случае не могу допустить актов какого-нибудь разрушения или снижения старых культурных театров, которые я, в полном согласии с В. И. Лениным, считал необходимым по мере сил защитить и поддержать до лучших времен, чтобы использовать имеющийся в них большой заряд мастерства. Всеволод Эмильевич со всем этим согласился.

{303} Однако вскоре после приезда его в Москву нам пришлось идейно поссориться. У нас всегда оставались наилучшие личные отношения, но идейно мы разошлись довольно резко. Всеволод Эмильевич оказался окруженным молодыми коммунистами, чрезвычайно ретивыми и страдавшими в самой острой форме (теперь это у них давно прошло) болезнями левизны. Увлекающийся Всеволод Эмильевич немедленно сел на боевого коня футуристического типа и повел сторонников «Октября в театре» на штурм «контрреволюционных» твердынь академизма. При всей моей любви к Мейерхольду мне пришлось расстаться с ним, так как такая односторонняя политика резко противоречила не только моим воззрениям, но и воззрениям партии. Стоит только припомнить, что обстоятельства тогдашнего времени вообще дали возможность левым художникам в области изобразительных искусств, например, взять в некоторой степени какую-то полудиктатуру в свои руки и что Центральный Комитет партии особым постановлением разъяснил несоответствие футуристических художественных форм подлинным запросам послереволюционной общественной жизни[[463]](#endnote-417). Тогда многие склонны были обвинять меня как раз в том, что я давал слишком много воли разным новаторам; но причины этого явления лежали глубже — в известной инерции, как художественной, так и общественной, всех других деятелей искусства. Во всяком случае, повторяю, в полном согласии с коллегией Наркомпроса и директивами, партии мне пришлось признать крайнюю линию Мейерхольда неприемлемой с точки зрения государственно-административной.

После этого Мейерхольд отдался тому делу, в котором он больше всего силен, то есть созданию нового, революционного театра. С первых шагов Мейерхольд встретил не менее врагов, чем друзей. Постановки вроде «Зорь» Верхарна и «Мистерии-Буфф» Маяковского отталкивали некоторых своим ярко выраженным футуризмом, но привлекали других не менее ярко выраженным революционным пафосом. Воинствующий Всеволод Эмильевич не только не робел перед довольно густыми фалангами врагов своей «левизны», в рядах которых было очень много и партийных людей и рабочих, а, наоборот, бросался чем дальше, тем больше влево. К этому времени относится его заявление, что в общем цирк выше театра, что театр прежде всего должен представлять собою здоровое зрелище для здоровых людей, которые хотят здорово повеселиться, что из него должна быть выброшена всякая «психология», причем под ней разумелась и вся социально-аналитическая сторона театра и т. д.[[464]](#endnote-418) К этому времени относятся чрезвычайно курьезные конструкции, вроде той, которая аккомпанировала «Рогоносцу», увлечение прозодеждой, проповедь игры без грима и т. д., словом — всяческое растеатраливание театра[[465]](#endnote-419). Признаюсь, я довольно враждебно относился ко всей этой трескучей {304} ломке; но в то время огромный талант, горячий темперамент, постоянно клокочущая новизна Мейерхольда создавали ему большое количество убежденных сторонников и поклонников, действовали и на всех его противников, всегда выдвигали его перед нами как крупнейшего театрального мастера.

Но время шло; контуры физиономии его, основные законы его и внутренние глубочайшие требования выявлялись все более. Они стали ясны и Всеволоду Эмильевичу. Он с совершенной отчетливостью понял, что в этот период времени, по крайней мере, потребность в виртуозном, мастерском, блестящем, разнообразном самодовлеющем зрелище отступает на дальний план по сравнению со жгучей потребностью в ориентировке, с потребностью разобраться в новых положениях и типах, созданных современностью. «Лес» 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 для этого старого материала. Легонькая комедия «Учитель Бубус» послужила канвой (кстати сказать, совершенно погребенной под узором) для первой высокохудожественной и бьющей в цель театральной сатиры. «Мандат» увенчал это здание.

Остается еще колоссальное количество работы для театра Мейерхольда, и не только потому, что этот неутомимый человек буквально для каждого спектакля дает какие-то новые принципы, открывает разного калибра театральные Америки, но и потому, что театру, при его исключительных силах, надо переходить ко все более общим и великим задачам. Конечно, дело тут упирается в драматургию. Отнюдь не соглашаясь с положением некоторых близоруких людей, которые даже в нынешнем году повторяют тирады об отсутствии драматургии у нас, я, однако, должен признать, что пока еще не выявилось лицо нового большого драматурга, хотя, конечно, и обе большие комедии Ромашова[[466]](#endnote-420), и «Мандат» Эрдмана, и мой «Яд»[[467]](#endnote-421), и несколько другими путями, но все-таки «Шторм»[[468]](#endnote-422) Билль-Белоцерковского, и остроумные, хотя и легонькие шутки Театра сатиры, — все это направлено по путям драматургии, параллельным не только Островскому, но и другим великим драматургам-бытописателям и реалистам, то есть Гоголю и Сухово-Кобылину, влияние которых в современной драматургии можно видеть довольно отчетливо.

Не удивительно, что Мейерхольд после агитационно мощного «Рычи, Китай»[[469]](#endnote-423), в котором участие его косвенно, берется за тщательнейшую разработку и восстановление «Ревизора»; театр сделался настолько силен, что может манипулировать только пьесами громадного жизненного размаха. Я уверен, что Мейерхольд сделает из нового «Ревизора» театральное событие. {305} Я убежден также, что работа над ним послужит к величайшей пользе молодой и талантливой труппы сотрудников Мейерхольда. Но больше всего я желаю этому театру скорее найти драматурга или драматургов, которые в состоянии были бы понять не только основные мотивы окружающей нас жизни, но и своеобразный, гибкий и постоянно обновляющийся инструмент, каким является театр Мейерхольда. В его основе лежит сейчас замечательная четкость и наблюдательность в создании типов и в то же время наклон к гиперболе, к гротескному сарказму, к реалистической фантастике, так что для этого театра нужно уже сейчас писать не столько по Островскому и даже не столько по Гоголю, как, может быть, по Аристофану.

Тут кто-нибудь может еще раз сказать глупую фразу: все назад да назад — к пассеизму[[470]](#footnote-49). Но Маркс, учениками которого мы являемся, признавал комедию и трагедию греков, как и их скульптуру, непревзойденными в дальнейшей цивилизации, допускал даже мысль, что, может быть, никогда искусство не поднимется на такие высоты глубочайших и в то же время пластически многообразных обобщений[[471]](#endnote-424).

Мы уже вступаем в настоящее время, правда, только на первые, шатающиеся ступени громадной лестницы мощного ренессанса искусства на почве новой живой общественности. Естественно, что, поднимаясь по этой лестнице, мы *формально* будем подходить к тому, что являлось вершиной трагедии, бытовой драмы, сатирической комедии и фарса во времена, когда каждое из этих поэтических растений цвело наиболее пышным цветом. Из этого отнюдь нельзя сделать вывод, что соответственные наши достижения будут в чем-либо, кроме известных формальных сторон, тождественны или даже схожи с классическими образцами. Жизнь нашего глубоко народного, глубоко демократического, в лучшем смысле слова, общества создаст условия для возникновения театра, по напряжению своему равного театру античному, театру шекспировскому и т. д. Но она, конечно, в корне иная. И те крупнейшие поэты и театральные работники, которые в скором времени создадут давно неслыханный расцвет театрального искусства СССР, будут работать в нем совершенно иначе, в ином материале, исходя из иных принципов, стремясь к иным целям, чем их предшественники, памятники которых стоят на самых высоких кряжах искусства. Среди работников, поднимающихся сейчас по первым ступеням этой лестницы, особенно выразительно рисуется разнообразная, до высших пределов заряженная творческим электричеством фигура Мейерхольда.

## **{****306}** Итоги драматического сезона 1925 – 1926 г.[[472]](#endnote-425)

Сезон 1925 – 26 года представляет, несомненно, значительный интерес. Это был сезон органического развития тех театральных начал, осуществление которых стало заметным уже в прошлом году. Могу сказать, что лично я с самого начала предсказал те пути послереволюционного театра, на которые он сейчас и вступает. Я говорил всегда о том, что театр должен быть идейным, так сказать, художественно информирующим, что в нем должны вновь чрезвычайно ярко проглянуть черты реализма, что театр вновь будет стараться стать живым зеркалом окружающей действительности. Именно в этом смысле я провозглашал лозунг «назад к Островскому». Я могу считать мое предсказание полностью оправдавшимся.

Однако из этого не следует, чтобы стоящие на моей точке зрения могли чувствовать себя вполне удовлетворенными. Во-первых, этот ориентирующий современный театр, который, очевидно, может покоиться лишь на достижениях новой драматургии, еще нельзя признать вполне зрелым; а затем — ориентирующий реалистический театр есть только этап в развитии революционного театра: настоящее возрождение революционного театра — в монументальных пьесах социально-этического характера, могущих вызвать настоящее потрясение зрителей и бросить в массы в художественно выработанном виде выкристаллизованные передовыми рядами нового общества активные жизнестроящие принципы.

О такого рода пьесах мы в прошлом сезоне еще ничего не слышали, да вряд ли и стоит браться за них в настоящее время, ибо этой высокой степени, вообще редко достигавшейся мастерами лучших художественных эпох истории человечества, мы, вероятно, еще не так скоро достигнем.

{307} Таким образом, наиболее передовой формой театра драматического в настоящее время является именно бытоописательный театр, со стремлением к анализу этого быта и уяснению его смысла, стало быть, — художественная пропаганда на основе театрального показа. При этих условиях драматургия становится ключом к пониманию всего значения театра, и с нее приходится начинать.

Еще недавно Мейерхольд заявлял, что он из всякой пьесы может сделать хороший спектакль, еще недавно Таиров утверждал, что текст пьесы играет не большую роль, чем театральная конструкция, освещение, костюмерия и т. д. Теперь же эти директора — так же, как и все остальные — гоняются за пьесами и тоскуют по драматургу.

Можно ли сказать, что наша драматургия безнадежно отстала от этих требований театра, отражающих, в свою очередь, требования публики? Нет, этого сказать нельзя.

Не будем и преувеличивать, не будем говорить о наступившем уже расцвете новой драматургии. Но я утверждаю, что истекший год гораздо богаче драматургическими произведениями, чем любой год за всю историю театра, за исключением немногочисленных годов появления того или другого солнца драматургии, какого-нибудь шедевра, вроде «Горя от ума», «Ревизора», «Грозы» и т. д.

В самом деле, средняя драматургическая продукция прошлого сезона, увидевшая свет рампы, весьма значительна. Начну с пьес совершенно актуальных, то есть старающихся непосредственно отражать действительность и ее проблемы. В прошлом году это было начато достаточно удачно Ромашовым в «Воздушном пироге» и особенно удачно Эрдманом в «Мандате». Продолжением этой тенденции в истекающем сезоне явились следующие пьесы:

1. «*Конец Криворыльска*» того же Ромашова. Хотя пьеса нисколько не била на сенсацию, чего нельзя сказать о «Пироге», но отличалась тем же живым драматическим темпераментом, которым вообще обладает Ромашов. Пьеса эта, отступив, правда, из столицы в провинцию, очень сильно выиграла в красочности и многообразии типов, а главное — в близости их к жизни. Конечно, еще далеко не все наблюдено и претворено драматургом, многое здесь сочинено, сделано понаслышке, и потому ручаться за стопроцентную правдивость никто не сможет; но довольно значительный процент правды в этом все же есть. А актерский материал — прекрасный, и публика смотрит спектакль весело и с интересом.

2. «*Шторм*» Билль-Белоцерковского. Пьеса как драматическое произведение не без недостатков. Белоцерковский старается отстоять точку зрения драмы «без интриги». Я слышал, что театр сам настоял в этом отношении на большем объединении действия, чем это было в первоначальном облике пьесы. Но и {308} сейчас в ней остается что-то от хроники или от сцен положений, хотя нельзя отрицать правдивости, живости и увлекательности для всякого, кто пережил тяжелые годы нашей революционной борьбы. Благодаря этим последним достоинствам драма Белоцерковского есть несомненное достижение чисто революционной коммунистической драматургии.

3. «*Лево руля*»[[473]](#endnote-426) того же автора — пьеса, которую принял не без колебаний филиал Малого театра и которую он теперь хочет перевести на свою большую сцену. Несмотря на рыхлость ее структуры, благодаря прекрасному исполнению, пьеса оказалась живым куском жизни, заинтересовывающим зрителя, открывающим перед ним малоизвестные уголки пролетарской жизни.

4. Целый рой более слабых пьес, как «Брат наркома»[[474]](#endnote-427) и другие, сопровождал эти первые и свидетельствовал о, так сказать, общем повороте интереса драматургов к живой современности.

5. Считаю необходимым упомянуть и о моей пьесе «*Яд*», которая целиком была написана в тех же целях. В Москве, несмотря на хорошую игру (в особенности великолепный образ, данный В. Н. Поповой), пьеса не имела успеха; зато в Ленинграде она прошла свыше пятидесяти раз, ею открыли и ею собираются закрыть сезон. Ни одна моя пьеса не шла так густо по разным городам всего Союза.

6. Своеобразное место занимает в драматургии прошлого года пьеса Глебова «*Загмук*»[[475]](#endnote-428) и по своим сценическим достоинствам, и благодаря очень тщательному и талантливому исполнению артистов Малого театра, за которое автор должен быть этому театру горячо благодарен. Пьеса эта прошла с выдающимся успехом. Рекомендованная мною немецким театральным издателям, она вызвала со стороны знатоков немецкого театра самые лестные отзывы, и я уверен, что, если этому не помешают цензурные соображения, она пойдет и в германских театрах. Пьеса историческая, и даже древнеисторическая, но на самом деле, конечно, современная, ибо основная-то ее тенденция заключается в доказательстве того, что и события древней истории укладываются в рамки марксистского понимания ее как борьбы классов. Некоторые критики, не понимая самого задания драматурга, говорили, что Вавилон у него модернизован. Он нисколько не модернизован, он показан через марксистские очки — те самые, которые раскрывают внутреннюю сущность вещей. «Загмук» есть доказательство того, какую оживленную драматическую материю находим мы решительно повсюду, если умело подойдем к событиям, вскрывая рождающуюся в них, определяющую личные конфликты классовую борьбу. В общем, «Загмук» рядом со «Штормом» является очень крупным завоеванием коммунистической драматургии.

{309} Уже то задание, которое поставил себе Глебов, автор «Загмука», показывает существование естественного уклона в историю. Писать современные пьесы, конечно, трудно, особенно в такую кипучую эпоху, как наша. Поэтому историческим пьесам, в которых события прошлого показаны под нашим углом зрения, особенно повезло. Не все эти пьесы, конечно, стояли на большой высоте, но тем не менее и в этом отношении прошлый сезон дал довольно обильный урожай. Не плоха была и не без успеха шла пьеса Шаповаленко «Гапон»[[476]](#endnote-429) и некоторые другие революционно-исторические этюды, показанные в Театре МГСПС. На мой взгляд, несравненно выше прошумевшего «Заговора императрицы»[[477]](#endnote-430) А. Толстого и Щеголева была пьеса тех же авторов «Азеф»[[478]](#endnote-431). Опять-таки, несмотря на хорошую игру, она не имела долгого успеха. В этом отношении театр бывш. Корша показал себя несчастным местом.

Зато Малый театр еще раз оправдал себя превосходной постановкой «*Аракчеевщины*» Платона[[479]](#endnote-432). Пьеса написана на основании внимательнейшего изучения эпохи. Она несколько перегружена, в ней можно отметить многочисленные недостатки, но все же это чрезвычайно красочное восстановление крепостного прошлого, и чуткая публика, не смущаясь разными окриками со стороны ЛЕФов, наполняла залу Малого театра и дружно аплодировала автору и актерам.

Большим успехом пользовалась также мило написанная пьеса «1825 год»[[480]](#endnote-433). И будет наверняка привлекать публику совсем бегло написанная, даже не пьеса, а скорее серия картин, «Декабристы и Николай I» Кугеля, где Качалову удалось дать незабываемую фигуру Николая I[[481]](#endnote-434).

Если Качалов дал в слабоватой пьесе «Декабристы» необыкновенно сильно впечатляющийся образ царя-жандарма, то, конечно, на той же высоте стояло и творчество М. А. Чехова, давшего нам в «Петербурге» Белого исчерпывающий, монументальный в своей карикатурности образ Кощея Бессмертного — старого, в детство впадающего сановника, костлявыми пальцами душившего все в нашей дореволюционной стране. Это не только Победоносцев, это и другие, средние и мелкие Победоносцевы. Пьеса Белого гораздо слабее инсценированного в ней романа, в ней, в общем, нет четкого рисунка, трудно даже понять, о чем идет речь. Но чудесная игра Чехова и бодрый конец обеспечили пьесе крайний успех. Будучи исторической, она тем не менее (как и пьеса, посвященная декабристам) близко касается нашей эпохи и как бы участвует в работе по подведению сознательного художественного фундамента под то художественное понимание наших дней, которое является заданием не только драматургии, но всего современного искусства.

Переходя к новым иностранным пьесам, можно отметить большое достижение Камерного театра, поставившего пьесу {310} О’Нейля «Косматая обезьяна». Пьеса несколько упадочная или анархо-интеллигентская, но она все же дала театру возможность развернуть несколько блестящих картин. Противопоставление кочегарки шикарному бульвару само по себе представляет настоящий шедевр театрально-социального показа. Менее счастливой была попытка того же театра дать революционную мелодраму, заимствовав сюжет у кино («Розита»)[[482]](#endnote-435).

«Продавцы славы», приятная французская сатирическая комедия, прошла актерски хорошо, но с несколько бледным успехом у Корша. В будущем году ее обещает дать МХАТ Первый[[483]](#endnote-436).

Если нам не было показано ничего более значительного, взятого у Запада, то это потому, что на Западе ничего особенно значительного в драматургии нет. Правда, можно сделать исключение для пьесы Моэма «Ливень», но то, что мы пока видели, не дает еще представления о большой драматической силе этого вполне современного произведения[[484]](#endnote-437). Берлинское исполнение, с Кэтой Дорш и Клепфером, пока недосягаемо поднимается над русским исполнением в Москве и Ленинграде. Все же нельзя не отметить верный вкус нашего театра в смысле выбора наиболее подходящего европейского материала.

Характерны были также возобновления. «Горячее сердце»[[485]](#endnote-438) было настоящим триумфом Первого МХАТа. Эта пьеса Островского, которую считают обыкновенно довольно слабой, чем-то вроде народного спектакля (приблизительно так обозначал ее и сам Островский), превратилась в великолепное зрелище в руках МХАТа. Коммунистическая критика отметила прежде всего двойную созвучность этой пьесы нашей эпохе[[486]](#endnote-439). Во-первых, мы узнавали в этом спектакле ту Россию, которую мы свергли, и, во-вторых, узнавали еще живую, полугоголевскую, полуостровскую Россию. Она и сейчас еще всюду шевелится, ее еще далеко не смогла доконать Советская власть; она воскресает даже в нашем собственном бюрократизме, и мы ее не так-то скоро похороним. Несмотря на то что Художественный театр взял всю пьесу чрезвычайно сквозь юмор, несмотря на то, что знаменитый крик загнанной купеческой дочки: «Дайте мне ружье, дайте мне огня поджечь их дома»[[487]](#endnote-440) — не прозвучал тем порывом острого отчаяния и возмущения, которые вложил в эту фразу обычно осторожный Островский, все же пьеса осталась такой же живой, — может быть, еще более живой, чем «Смерть Пазухина» в исполнении тех же артистов.

С нетерпением ждала Москва другого возобновления — возобновления «Ревизора» сквозь режиссерский гений Мейерхольда[[488]](#endnote-441). К сожалению, мы, по-видимому, в этом сезоне не увидим осуществления работы Всеволода Эмильевича.

{311} До окончания года мы увидим еще в Первом МХАТе сценическое оформление пьесы Булгакова «Белая гвардия»[[489]](#footnote-50), которую тоже придется прибавить в счет протекшему сезону[[490]](#endnote-442).

Вот его драматические богатства, причем я, конечно, упустил кое-что: сознательно не упомянул я о второстепенном и не видел многое из репертуара ленинградских театров и т. д. Я еще раз со всей уверенностью повторяю, что нужно поискать да поискать среди театральных годов дореволюционного прошлого такой же обильный год. С не меньшей категоричностью я утверждаю, что ни одна из мировых столиц не дала, в среднем, такой интересной драматической продукции, как Москва.

Переходя к другим сторонам театра, я могу отметить, что продолжался по-прежнему процесс некоторого синтеза театральных форм. Кое‑кто плачет об этом. Были-де четкие контуры отдельных театров, а сейчас все стали ставить не совсем правые, не совсем левые, не декоративные, не конструктивные, не реалистические, не условные постановки, а так — что-то среднее. Но об этом плачут только гурманы и эстеты.

Как и всякое производство, театр старается дать продукцию наилучшего качества и наиболее отвечающую потребностям. Потребность в театральном реализме — выявилась. Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства. Но правый не остался глух к некоторым, так сказать, плакатным достижениям левого театра. А так как наш реализм нисколько не чуждается гиперболы, карикатурного эффекта, то естественно, что так называемый правый театр усвоил себе в должной мере некоторые достижения новейших театральных устремлений.

Все это, конечно, хорошо и нисколько не отрицает того факта, что творчество каждого отдельного театра идет дальше опять-таки своеобразным путем. Выдумывать новинки только для того, чтобы это была новинка, — занятие глупое и недостойное театра, пережившего период формализма. Жизнь наша так богата и так сочна, что она сама не позволит театрам заснуть.

В актерском отношении истекший сезон только укрепил большую славу лучших артистов Москвы, показал, как крепок и ядрен еще старый Художественный театр, сильно выдвинул вновь Малый театр, пользовавшийся несомненным успехом у публики и нашедший, в общем, верный путь. Нельзя не порадоваться также выдающемуся успеху Театра МГСПС. Под руководством своего талантливого и деятельного директора Любимова-Ланского театр этот, как показывают теперь гастроли в Ленинграде и провинции, ближе всего подошел к тому, чего ищут профессионально организованные массы.

{312} В этом году театр Мейерхольда дал, только не самим Мейерхольдом сорганизованный, образец агитации большого стиля — «Рычи, Китай». Но для такого театра этого, конечно, мало. Вероятно, он вознаградит нас продукцией будущего года.

Я не берусь судить о сезоне в Ленинграде и провинции, но по тем сведениям, которые я имею, он отличался приблизительно теми же чертами, что и московский. Конечно, с учетом большей или меньшей отсталости провинции.

Мы располагаем уже довольно многочисленной, вдумчиво работающей, развертывающей свои силы группой новых драматургов; мы располагаем замечательными артистами и целыми ансамблями их; мы располагаем интересной театральной манерой. Постановки наших режиссеров, по поводу которых пессимисты осмеливаются скулить, стоят гораздо выше среднего уровня западноевропейских режиссеров.

Публики в этом году в театрах было много. При сколько-нибудь умелом хозяйствованье театры могли держаться неплохо. И действительно, Художественный театр окончил свой сезон с прибылью, Второй Художественный театр хорошо, Малый театр бездефицитно и т. д. — кажется, только театр б[ывш.] Корша, которому вообще не везло, несмотря на прекрасный состав труппы, да впавший в тяжелые обстоятельства Камерный Еврейский вышли из этого сезона, так сказать, материально помятые.

Этот материальный успех свидетельствует о повышении интереса всей публики к театру и дает новую уверенность в дальнейшем повышении нашего театра. В «Правде» были приведены цифры, свидетельствующие о том, что весьма значительный процент публики всех театров составляет пролетариат. Этому тоже надо порадоваться и отнести изменение социального состава публики в актив истекающего сезона.

## **{****313}** Боги хороши после смерти[[491]](#endnote-443)

Эту замечательную фразу сказал Ницше.

Конечно, никому в голову не придет сомневаться в том, можно ли относиться к эллинскому Фебу, к мифу о Прометее или исландским Эддам с подозрением по части распространения вредного религиозного влияния.

Религия была главнейшим центром высших форм культуры в длинном ряду разных цивилизаций. Коллективное творчество и целые сонмы великих и просто сильных дарований работали над постройкой храмов, высекали статуи, писали фрески, иконы, ткали изумительные ковры и ткани, придумывали музыкальные инструменты и музыку религиозного характера, создавали гимны в словах и тонах, творили и упорядочивали сложные церемониалы, сопровождавшиеся иногда прекрасными танцами то торжественного, то оргиастического порядка. Таким образом, человечество вне Европы и в самой Европе в целом ряде отдельных, часто резко отличных друг от друга культур создало неизмеримую сокровищницу искусства, проникнутого религиозным духом и вытекавшего из религиозных потребностей.

Частью эти религиозные потребности шли от господствующих классов, которые черпали в религии уверенность в своей избранности и навязывали при ее помощи свою идеологию — идеологию расстояния между рабами и господами, идеологию рабской покорности — классам угнетаемым; частью религия была выражением жажды утешения со стороны самих угнетенных классов, которые с упоением приникали к этому опиуму, еще лучше помогавшему (иллюзорно, конечно) переживать горести жизни, чем подлинный опиум или другие наркотики.

Господствующий класс внедрил в религиозное искусство гигантский размах своего богатства, своей власти над миллионами рабов. Жажда утешения бесчисленных масс, традиционное {314} благоговейное отношение к создавшимся мифам и догмам, приносившим это утешение, в момент расцвета религии вливали в него необыкновенную искренность порыва, глубокий захват, который делает религиозное искусство порою обладателем гигантского эмоционального заряда.

Мы относимся отрицательно *ко всякой* религии, мы знаем, что в руках господствующего класса религия была одним из лучших орудий угнетения. Мы знаем, что та жажда утешения, которая питала религию, является результатом горького неустройства социальной жизни на земле, мы знаем, что религия окончательно умрет, когда выправится социальная жизнь, когда она войдет в здоровое русло социалистического строя. Мы знаем, что до этого времени организованный, боевой и сознательный класс — пролетариат — и некоторые другие общественные элементы сбрасывают с себя цепи религии и начинают ковать свое собственное, подлинно материалистическое, подлинно правдивое, подлинно боевое миросозерцание. Мы знаем, что эти классы обязаны распространять свое миросозерцание и должны вступать в борьбу с живыми религиями, разрушать их очарование, вырывать из их когтей жертвы, которые, сами того не зная, теряют волю к жизни и борьбе и сладостно изнемогают в их сетях искусного обмана.

С другой стороны, мы знаем, что отрекаться от прошлого человечества и от его культурных достижений нигде и никоим образом не следует. Мы знаем, что человечество накопило гигантские запасы сокровищ, которыми мы должны воспользоваться. Мы знаем при этом также, что *художественные* сокровища, — которые могут в высшей мере оплодотворить дальнейшее творчество в области искусства и которые полны необыкновенных достижений, — также должны сохраняться, чтобы превратиться в хорошо усвоенные, критически продуманные, побежденные и поэтому служащие своему победителю элементы той общечеловеческой культуры без классового насилия и лжи, к которой ведет человечество пролетариат.

Маркс высказал ту правильную мысль, что искусство по высоте своих достижений вовсе не совпадает непременно с высотою достижений экономического, научно-технического или политического порядка. Маркс считал, что самым высоким моментом искусства, какой был на земле, является искусство античной Греции. Маркс не высказал до конца этой своей мысли, но он указывал на то, что в греческой культуре много аналогии *с детством*, что у греков их живая, творческая фантазия легко сливалась воедино с окружающей их природой и создавала необыкновенно человечные, проникнутые гармонией и грацией произведения искусства, в которые в то же время *верили* как в нечто глубоко реальное. Дальнейшее развитие, как можно заключить из слов Маркса (незаконченное предисловие к «Zur {315} Kritik der politischen Oekonomie»[[492]](#footnote-51))[[493]](#endnote-444) в этом отношении действовало расхолаживающе, сковывало фантазию, делало менее значительной, с социальной точки зрения, игру искусства, отводя ему гораздо более подчиненную роль. Известно, какими горячими словами Маркс и Энгельс воспели своеобразный гимн буржуазии за гигантские достижения научно-технического порядка, достигнутые человечеством в период господства этого класса, а с другой стороны, какими жестокими, справедливыми словами хлещут Маркс и Энгельс не только социальный строй, обусловленный господством буржуазии, но и мораль буржуазии и ее искусство[[494]](#endnote-445).

То античное искусство, те трагедии, которые Маркс знал почти наизусть (Эсхил), были сплошь искусством религиозным. Но это не мешало Марксу говорить (см. биографию его, написанную Мерингом), что идиотами являются те, кто не понимает, какое значение в строительстве пролетариата будут иметь сокровища античного искусства[[495]](#endnote-446).

В начале этой статьи я уже сказал, что никому не придет в голову говорить о том, что посещение экскурсией музея статуй античных богов может разбудить в сердцах экскурсантов тлеющее там религиозное чувство. Эти боги умерли, поэтому они прекрасны. Мы видим в них сгусток человеческой мечты, порыв к совершенству. Мы знаем, как глубоко проник в сущность религии Фейербах, говоря, что человек создавал своих богов по образу и подобию своему, развивая и увеличивая этот «образ и подобие» до тех границ совершенства, какие мог себе вообразить человек каждой отдельной культуры[[496]](#endnote-447).

Но некоторые религии живы еще и по сию пору, живы разные формы христианства, магометанства, иудаизма и т. д. Те, кто уже совершенно освободился от этих религиозных представлений, умеют относиться к религиям объективно — и, конечно, рядом со всевозможным извращением мысли, глупыми софизмами, противоречиями, догматами, свидетельствующими о хитрой изворотливости попов и помрачении ума масс, — эти освободившиеся от религии люди, люди, стоящие над ней, смотрящие на нее сверху, могут найти в творчестве, обусловленном религиями, много красоты. Они могут ценить некоторые непревзойденные по поэтическому блеску лирические или повествовательные страницы Библии или Агады[[497]](#endnote-448) и могут восхищаться стройностью мусульманских минаретов, религиозной поэзией и т. д. Они могут упиваться «Страстями» Баха[[498]](#endnote-449) или религиозной живописью Фра Анжелико и Микеланджело.

Однако все это не лишено ядовитости, не парализованной временем и полным падением культа. Можно относиться с эстетическим восхищением к Аполлону, но нельзя предполагать, что он существует, где-то живет и что к нему можно обращаться {316} с религиозными молитвами. Образ же Христа, который тоже является замечательным созданием коллективной поэтической, музыкальной и вообще художественной мысли, еще не безвреден.

Христос умер *для нас*, и хотя он, на наш взгляд, далеко менее прекрасный бог, чем эллинский Аполлон, но тем не менее мы можем находить в известных его отражениях большую эстетическую ценность.

Но можем ли мы из эстетических соображений, сами будучи свободными от злых чар этого образа, забыть, что он является *еще вполне живым* для миллионов окружающих? Отношение к христианскому искусству как к естественному элементу художественной сокровищницы человечества, не является ли вместе с тем попустительством в смысле самозащиты раненой религии и борьбы ее за дальнейшее свое существование, очевиднейшим образом зловредное и контрреволюционное?

Все эти мысли неизбежно возникают, когда читаешь полемику, возбужденную по поводу постановки оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова в наших театрах[[499]](#endnote-450).

Некоторая часть товарищей, партийных критиков, высказывала сожаление по поводу этой постановки и доказывала, что эта опера является сильной формой религиозно-христианской пропаганды и агитации. Отрицать, что на верующих эта опера должна действовать как нечто родное, укрепляющее, отрицать, что эта опера может вызвать лишние колебания в неправильную сторону в сердцах колеблющихся, — нельзя. Когда профессор Фатов в своей статье в «Красной газете» утверждает, что коммунисты от этой оперы так же мало сделаются верующими, как монархист не сделается революционером от каких бы то ни было художественных произведений революционного порядка, то он, конечно, прав[[500]](#endnote-451), но ведь общество, в котором мы живем, не состоит только из коммунистов и убежденных монархистов, не состоит только из крепких, как скала, материалистов и насквозь пронизанных религией и неисправимых богопоклонников. Мы должны иметь в виду и колеблющиеся элементы.

Почти вся страна — мещанская, крестьянская; она приведена нами в колоссальнейшее колебательное состояние. Мы ведем борьбу с темными силами за колеблющихся. Искусство здесь должно быть нашим постоянным помощником. Искусство есть мощная форма пропаганды и агитации, и, конечно, действуют при его помощи как слева, так и справа. И поэтому вопрос о религиозном искусстве не так прост, как предполагает проф. Фатов, и далеко не так прост, как предполагают тт. Февральский, Блюм, Браудо и другие. Этих последних мы спросим: ну, а храм Василия Блаженного — не снести ли его? Он ведь является также религиозным памятником, и самое наличие его на Красной площади есть, несомненно, одна из форм религиозной {317} заразы. Можно ли показывать картину Иванова «Явление Христа народу»[[501]](#endnote-452)? Ведь в ней заложена огромная религиозная энергия, которая, можно сказать, излучается со всей ее поверхности на зрителя. Не следует ли объявить под запретом всю католическую, протестантскую музыку, которая представляет собою одно из величайших достижений человеческого гения? Правы ли мы, что мы строим музеи, в которых сохраняем древние кресты, паникадила, великолепные парчовые ризы и тому подобные предметы церковного ритуала и церковной утвари? Не контрреволюционеры ли мы, когда мы поддерживаем существование великих мечетей Тамерлана в Самарканде и т. д.? Словом, не должны ли мы быть иконокластами[[502]](#endnote-453), наподобие пуритан?

Пуритане сами были религиозны, но они ненавидели церковное искусство, считали его опорой католицизма и аристократии, они замазывали фрески, они запрещали тонкую музыку, заменяя ее своими грубыми гимнами, они не останавливались перед уничтожениями величайших произведений искусства. Но эта волна иконоборства, которую подняли сподвижники Кромвеля, была не до конца разрушительной, она была сравнительно кратковременной. Можно вообразить себе такую же политику, доведенную до логического предела: так как религия особенно обаятельна именно тогда, когда она одета самым нарядным, трогательным и гениальным художеством, то надо повсюду истребить это художество или же, в самом лучшем случае, собрав его в музей, запереть на ключ, показывая (как порнографическое искусство в некоторых музеях) только изредка специалистам, особо избранной публике.

Если бы мы, раз став на такую точку зрения, дошли до такого логического конца в нашей антирелигиозной пропаганде, то мы были бы, конечно, последовательны. Но вряд ли такая политика нашла бы одобрение у руководящих кругов и масс пролетарского движения как у нас в Союзе, так и вне его.

Действительно ли наша борьба с религией должна происходить в таких формах? Если мы должны были допустить даже богослужение в церквах, если мы, отделив церковь от государства, предоставили церкви широчайшие возможности религиозной пропаганды с амвона, то не значит ли это, что мы сами понимаем всю тщетность надежд убить религию путем насильственного нажима на нее и, так сказать, затыкания ей рта? Разве мы, марксисты, не знаем, что борьба с религией должна вестись, во-первых, умелой, научной антирелигиозной пропагандой, а во-вторых, — и это главное — самым изменением быта и прежде всего быта массового крестьянства, в устоях которого крепче всего заложены цепкие корни религии?

Религиозный человек может молиться не на картину Иванова, а у иверской божьей матери, которую мы не сняли и не уничтожили; он может слушать религиозную музыку в любой действующей церкви, там же слушать красноречивую пропаганду, {318} укрепляющую его предрассудки, и каждый колеблющийся может воспользоваться всеми теми многочисленными очагами религиозной отравы, которые мы *принуждены* были оставить. Мы сделали правильно, оставив их. Какая бы то ни было «радикальная» перестановка этой проблемы являлась бы грубым уклонением от тонкой политики Ленина в религиозном вопросе.

Вот при таких условиях можно ли думать, что восстановление какого-нибудь изумительного храма XII века, вроде Спаса-Нередицы[[503]](#endnote-454) или музея, наполненного иконами, или исполнение духовных концертов, скажем, обедни Рахманинова или Чайковского[[504]](#endnote-455), или исполнение «Китежа» в Большом театре что-нибудь существенное прибавляют к этой обстановке? Нет, они ничего существенного к этим обстоятельствам не прибавляют.

Раз мы имеем свободную, хотя и отделенную от государства церковь внутри страны, то уже смешны разговоры по поводу того, что в Большом театре мы допускаем спектакли, проникнутые религиозностью, или (что совершенно то же самое) что у нас в музеях висят предметы культа.

Церковь всегда, между прочим, ненавидела театр, церковь воспрещала выводить на сцену священников, выносить кресты, придавать спектаклю религиозный характер. Когда Константин Романов, глубоко верующий родственник царя, написал религиозную пьесу «Царь Иудейский», то она была запрещена[[505]](#endnote-456). Почему? Потому что одной из форм смерти религии является перенесение ее идей, чувств, церемоний в сферу явно художественную, в сферу *развлечения*, в сферу *светского* зрелища. Икона, перед которой висит лампада в функционирующей церкви, в десять тысяч раз опаснее, чем икона в собрании Остроухова[[506]](#endnote-457). Церковное песнопение во время богослужения, принимаемое всерьез, есть отрава бесконечно более сильная, чем представление «Китежа» в Большом театре.

Взвешивая все это, мы придем к выводу, что разрушать высокие художественные произведения религиозного искусства или держать их под спудом вследствие их вредного влияния нерасчетливо. Мы этим самым отказались бы от приобщения масс к огромной по своему охвату части культуры — и все из страха перед влиянием, которое оказывается прямо-таки мнимой величиной при условии свободы церкви и всех форм ее пропаганды в нашем Союзе.

И нечего возражать, что одно дело сохранять храм Софии в Новгороде или Успенский собор в Москве, одно дело собирать в музеях предметы церковного искусства, а другое дело — живой спектакль. Нет, это совершенно одно и то же. Шедевр Римского-Корсакова написан именно для того, чтобы быть представленным на сцене. Если вы оставите его написанным на нотной бумаге или дадите его в концертах в искалеченном виде, то вы на самом деле окажетесь цербером, который не дает к этому произведению искусства доступа широкой публике.

{319} Не надо быть трусами. Если бы мы были трусами в религиозной области, то мы должны были бы именно из этого страха *ударить* по церкви, воспретить церковный церемониал. А раз мы церкви *не боимся*, то уже совсем смешно бояться «Хованщины»[[507]](#endnote-458) и «Китежа». Один очень авторитетный, занимающий чрезвычайно высокое руководящее место товарищ в разговоре со мною относительно воспрещений этих опер, бегло указав на те же обстоятельства, которые я здесь шире развиваю, весьма резко закончил свое суждение. Он попросту назвал «глупостью» подобные тенденции. Конечно, слова этого товарища не есть закон, и, как бы ни был высок его авторитет, его суждение не разрешает вопроса. Но оно показывает, насколько для некоторых стопроцентных коммунистов кажется смешной суета по поводу «религиозной отравы», льющейся со сцен Ленинградской и Московской оперы. Культурные достижения, которые мы имеем благодаря нашему свободному отношению к этому вопросу, по своей ценности значительно перевешивают тот микроскопический дополнительный вред, который получается вдобавок к многосторонней работе церковной пропаганды, с которой мы боремся, но которую мы не пресекаем.

Либретто «Града Китежа», а в некоторых случаях и его музыка вызывают эмоции, неприемлемые для нас. Они дают вместе с тем великолепную мишень для нашей критики. И не лучше ли было бы, если в газетах и журналах появился бы действительно продуманный социологический разбор того и другого, если бы были проанализированы их общественные корни и тенденции, — словом, дана была бы горячая, материалистически освещающая их критика вместо криков «запретить», «снять», «задушить»?

При обсуждении подобных же вопросов в комиссии партийного характера, в которую входили крупнейшие авторитеты по вопросам культуры, высказано было положение, что даже контрреволюционные и мистические произведения в тех случаях, когда они *высокохудожественны и культурно крайне характерны*, не должны быть запрещаемы. Но, конечно, вся наша среда должна воспринимать такие произведения с достаточно организованной критикой, чтобы превращать знакомство масс с ними не в отраву, но в победу над этими сильнейшими формами отравы. Вот те соображения, которыми руководствовался Наркомпрос, не воспретив обоим большим оперным театрам РСФСР поставить «Град Китеж».

## **{****320}** Перспективы будущего сезона[[508]](#endnote-459)

Наступающий сезон обещает быть чрезвычайно интересным. Большой шум, вызванный уже первыми новинками сезона («Евграф, искатель приключений»[[509]](#endnote-460) и «Дни Турбиных») в Москве, в Первом и Втором МХАТе, показывает с ясностью, что театр начинает становиться тем, чем он должен быть, то есть одним из подлинных центров не только художественной, но также общественной и политической жизни страны. Приближение к нашей действительности, к жгучим проблемам, которые в ней возникают, к тем передвижкам отдельных общественных слоев, которые в ней происходят, — вот что явится, конечно, в предстоящем сезоне главной характерной чертой театра, определяемой и соответственным уклоном нашей молодой драматургии и стремлением самих театров поближе подойти к быту, независимо от того, воспроизводится ли он в тонах старого бытового театра или через посредство стилизации этого быта с любой степенью остроты. Рядом с этим известное место будут занимать, конечно, и отдельные работы по изысканию наиболее убедительных форм театральности.

Находятся люди, которые оплакивают ослабление острых противоречий нашего театра и резкого очерчения физиономии отдельных театров. Но ни то, ни другое отнюдь не является регрессом с точки зрения объективного подхода к судьбам нашего театра.

Несомненно, театр старого реалистического уклада старается воспринять отдельные элементы гиперболы, гротеска, карикатуры, ритмизации, которые достигнуты были театрами Мейерхольда, Таирова, Театром Революции и т. д. В этом направлении уже сделал некоторые попытки Малый театр, они продолжаются и ныне, — например, премьера Малого театра «Доходное место» Островского[[510]](#endnote-461).

{321} Судьба некоторых возобновлений старых классических пьес (хотя бы «Горячее сердце» в Первом МХАТе) показывает ясно, что они далеко еще не умерли. Я часто слышал от очень компетентных товарищей замечание, что Щедрин в настоящее время как нельзя более живой писатель и что очень многие явления нашей, как отмечал Ленин, изуродованной бюрократизмом, хотя и здоровой внутренне, государственной и общественной жизни оказываются мишенью, в которую до сих пор еще попадают острые стрелы великого сатирика, пущенные его рукою в 70 – 80‑х годах[[511]](#endnote-462). Отказываться от классиков нам незачем, и мы в полной мере можем принять как спектакли традиционного характера, так и спектакли, ищущие придать новый обостренный, революционизированный блеск произведениям сатириков, живших в такое время, когда многие их намерения приглушались, многие острия их оружия надламывались. В общем, нельзя не отнестись с полным сочувствием к стремлениям старых академических театров внести в свой арсенал более или менее бесспорные приобретения театров, живо экспериментировавших в послереволюционное время.

С другой стороны, эти театры, часто носящие название левых, почуяли теперь, что формальные трюки и даже серьезные формальные новшества сами по себе отнюдь не могут удовлетворить нашу публику, а приобретают значение лишь в том случае, когда являются хорошими проводниками большого идейного содержания. Но когда театры (Мейерхольда, Камерный, Театр Революции) приступили к этой задаче, выяснилась необходимость серьезного сдвига в сторону, быть может, художественно преломленного, но в то же время непременно и *художественно правдивого* отображения типов и окружающей их типичной же обстановки.

Таким образом, некоторое сближение полюсов нашей театральности представляется совершенно естественным и в предстоящем сезоне отметится, по-видимому, еще резче, чем это было в предыдущем.

По всей вероятности, 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 нами театральных элементов; к ней будут прибавляться еще и новые достижения. Даже в области оперы и балета, где на путь осторожного, но достаточно яркого новаторства уже вступили ленинградские театры, мы будем в этом году, несмотря на все трудности, сопряженные с этим делом, иметь значительный сдвиг вперед.

В репертуарах всех театров находятся еще, разумеется, пьесы, которые идут только вследствие их доходности или {322} вследствие невозможности заменить их свежим материалом; словом, в репертуарах имеется еще некоторый балласт. Но нет ни одного театра, который не представил бы в своем репертуаре значительный процент совершенно нового и близко подходящего к запросам жизни материала.

Принимая во внимание огромное богатство развившихся в последнее время театральных форм, замечательных артистических сил и творческой свежести нашей режиссуры, мы можем ждать от предстоящего сезона новых шагов вперед и новых подтверждений той исключительной роли, которую русский театр начинает играть — и не только в масштабе нашего Союза.

## **{****323}** Первые новинки сезона[[512]](#endnote-463)

Две первые новинки сезона, как я уже отмечал в предыдущей статье, показывают, что театр определенно начинает вступать на дорогу постановок, могущих сосредоточить на себе общественное внимание и помочь процессу нашего революционного самопознания.

«Евграф, искатель приключений» драматурга Файко — пьеса заметная и заставляющая задуматься. Посмотрев ее первый акт, я хотя и почувствовал в ней скорее экспрессионистскую фактуру, вроде «Косматой обезьяны» О’Нейля, то есть нанизывание на большую монодраму центральной фигуры всяких сцен, встреч, изображений различной среды и т. д., но все же настолько было обрадовался, что собирался поздравить всех друзей нашего театра с большим драматургическим достижением.

Последние картины меня сильно разочаровали.

Сгущенная мелодрама сцены убийства вначале имеет еще в себе оттенок юмора и достаточно сочного бытописания, но с переходом в трагедию ломает настроение пьесы, создает впечатление ненужного скачка, вряд ли психологически оправданного всем типом Евграфа. Последняя же картина томительно скучна. Автор, по-видимому не зная, как ему разделаться с пьесой, роняет ее эффект самым компрометирующим для всего спектакля образом.

Дело, однако, не в этом, а в той общественной мысли, которую драматург старался вложить в свою пьесу.

Несомненно, что Евграф является типом, параллельным эрдмановскому Гулячкину. И Евграф и Гулячкин как-то задеты коммунизмом. Оба они мелкие мещане, обыватели. Однако Гулячкин попросту глуп и пошл, а у Евграфа есть мечтательность, есть порыв. К тому же Гулячкина коммунизм задел в его {324} обывательском, домкомском мирке, а Евграф проливал рядом с коммунистами кровь на войне. Гулячкин взят исключительно сквозь смех, изображен как отталкивающий тип. Евграф взят всерьез, и я отнюдь не могу согласиться с некоторыми рецензентами, высказавшимися в том смысле, что Евграфа брать всерьез никак нельзя.

Раз мы ведем борьбу за мелкую буржуазию, мы никоим образом не можем проходить мимо тех ее элементов, которые разбужены революцией, которые полюбили революцию, хотя и не понимают всей сложности ее путей и не умеют войти в нее как живые активные элементы.

Я полагаю, что Файко неплохо изобразил положительные, трогающие именно своей неуклюжестью, черты Евграфа — не столько искателя приключений, сколько мечтателя о правой и выпрямленной жизни.

Но несравненно слабее изображение тех моментов, которые мешают Евграфу выйти на верный путь. В самом деле, почему у него, так энергично отмежевывающегося от своей мещанской среды, не было друзей, не было поддержки со стороны тех, кто вместе с ним делил ужасы гражданской войны и ее славу? Файко прекрасно чувствует этот пробел и выдвигает красноармейца-комсомольца, при этом же еще и земляка Евграфа. И что же оказывается той стеной, которая не дает возможности Ев графу принять протянутую комсомольцем руку? Какое-то своеобразное чванство Евграфа, нежелание его, чтобы им руководил молокосос. Каждый раз в критический момент Евграфа отталкивает стремление комсомольца «командовать» им.

Автор попытался изобразить комсомольца симпатичным, но вследствие такой трактовки получается как бы такой вывод: в мелкомещанской среде имеется немало золотых сердец, немало «евграфов», на деле доказавших свою способность отдаваться революции, но энергия у них уходит сперва в мечту, в бузу, а потом в пьянство, в хулиганство и даже в преступление с чуть-чуть социальным оттенком (убийство нэпмана), потому что в комсомоле и у стоящей за ним партии слишком мало чуткости, слишком сухой, слишком командующий тон.

Это ли хотел сказать Файко? Если он хотел сказать это, то, конечно, им поставлена сравнительно серьезная проблема. Только тогда надо было договорить до конца: мысль эта дана только намеком. Между тем трудно сказать, не имеется ли, действительно, в пропагандистской работе комсомола по отношению к евграфоподобным элементам известной сухости подхода. Об этом, во всяком случае, немало говорили. Но автор так скользнул по этой проблеме, что мне кажется более вероятной непроизвольность вышеуказанного вывода. И тогда, конечно, надо признать, что вся основная мотивировка гибели Евграфа повисает в воздухе. Либо виной этой гибели является сухость {325} комсомольца и всех тех, кто в нем изображен, либо она остается немотивированной.

Все проблемы, связанные с разными формами упадочничества, хулиганства и возрастающей на этой почве преступности, сейчас тревожны и остры. К ним надо подходить определенно и решительно. Этого нет в пьесе Файко. Тем не менее мимо пьесы нельзя пройти (даже учитывая ее недостатки), когда говоришь именно об этой тяжелой проблеме упадочных настроений в молодом поколении. Уже одно то, что Файко еще до нынешней кампании против хулиганства как раз ухватил тему, весьма к этому близкую, свидетельствует о его чуткости. А типы богатого нэпмана и типичного мещанина-предпринимателя Никанора — превосходны.

Театр показал себя, по обыкновению, на огромной высоте. Почти все роли были выполнены с большой выпуклостью и убедительностью. Декорации представляли очень занимательную комбинацию реализма и конструкции. Если бы не вялый конец, можно было бы ручаться за большой успех этого спектакля.

Пьеса Булгакова «Дни Турбиных» говорит не о настоящем, а о прошлом, но зацепляет мысли нынешней нашей публики, пожалуй, еще крепче, чем пьеса Файко. «Дни Турбиных» представляют собою такое своеобразное скопление немалых достоинств, очевидных и крупных недостатков, вытекающих из самого замысла автора, произвольных, а с другой стороны, недостатков непроизвольных, но тем не менее характерных, — что комплекс этот нуждается в распутывании и заслуживает его.

Какова основная политическая тенденция этой несомненно политической пьесы? (Как раз политичность этой пьесы — ее главное достоинство.)

Автор говорит нам: я согласен с вами, что гетманщина была позорной и жалкой комедией, я согласен с вами, что петлюровское движение было беспринципным и легко вырождалось в простой непереносимый бандитизм, я согласен с вами, что генералитет, штабные офицеры белогвардейского движения были эгоистичны, легкомысленны, часто подлы, что они преступным образом спекулировали, жуировали, в то время как «серая скотинка» страдала. Правда, обо всем этом я только рассказываю вам устами симпатичных мне героев, но не показываю вам всего этого. Но разве вам недостаточно устного осуждения честным белым офицерством его бесчестных верхушек? Мало всего этого, я согласен с вами, что русская интеллигенция, из которой состояло низовое и среднее белое офицерство, была заведена в тупик, что для нее не оказалось никакого выхода. Лучшие ее элементы должны были волей-неволей перейти к большевикам, которые оказались для данного исторического момента всеподавляющей силой, так сказать, «всех вас давишем»; если же кто был настолько стоек в своих убеждениях, {326} что переродиться для службы большевикам не мог, то ему оставалось только погибнуть. Но вместе с тем я утверждаю, что все эти юнкера, студенты, массовое кадровое офицерство, которые шли против вас в гражданской войне, были жертвами, а не скопищем преступников, что среди них преобладали люди, верующие в Россию, искренне полагавшие, что они ее спасут, и желавшие положить за нее живот свой. Да, ты победил, коммунистический галилеянин[[513]](#endnote-464), но ты не имеешь права презирать побежденных. Вместе с тобой я буду презирать гетманщину, петлюровщину, генеральщину. Но помиримся на том, что примкнувшая к белогвардейскому движению русская интеллигенция, что все эти бесчисленные Турбины были хорошими людьми.

Такова основная тенденция пьесы. Передовая московская революционная публика не без удовольствия примет признание, а отчасти и очень яркое изображение всей контрреволюционной гнили. Сцена во дворце гетмана в этом отношении совершенно удовлетворительна и доставляет весьма яркое удовольствие не только с чисто художественной, но и с политической точки зрения.

Но этой полу апологии белогвардейщины Булгакова, — а вместе с ним и Художественного театра, — мы принять не можем.

Громадная беда Булгакова заключается в том, что он берет проблему крайне мелко, именно по-мелкоинтеллигентски. Ему кажется очень важным, что Алексей и Николай Турбины и их антураж? — люди храбрые, прямые, порядочные. Он вкладывает в их уста речи презрения и возмущения против изменника Тальберга и ему подобных. Но какова их *классовая природа*, что заставило их взяться за винтовку и идти против большевиков — все это легкомысленнейшим образом обойдено автором. Правда, кое-где есть намеки на какую-то политическую мысль. Частью это монархизм, мечтающий о том, чтобы Вильгельм под полой своего императорского халата сохранил для России живым Николая; частью это какие-то «россказни о России», — то есть национализм, прикрытый, как всегда это бывает, декорациями патриотического воодушевления; есть злоба против «народа-богоносца», который избивал своих императоров и который вообще представляет собою какую-то темную толпу, прерывающую свое рабское бытие неожиданными неприятными сюрпризами.

Но все это нисколько не разработано. Это скорее можно вычитать между строк, чем в строках. Это теряется в общем букете порядочности, обывательского благодушия и рыцарской храбрости.

А между тем лично, может быть, и порядочный Алексей шел за презираемыми им генералами вовсе не по какой-то роковой ошибке.

{327} Я допускаю, что для некоторых офицеров идеологические декорации (патриотизм, спасение цивилизации) кое-как — скорее худо, чем хорошо, — скрывали их подлинную классовую подоплеку. Но для нас-то эта классовая подоплека ясна. Мы знаем, что буржуазная интеллигенция заключила союз с крупными помещиками, с крупной буржуазией на предмет продления эксплуатации фабричных и полевых «богоносцев». Этот союз отразился с полной яркостью в коалиционных министерствах. Мы знаем, что интеллигенция откатилась к Керенскому весьма охотно, была готова катиться до коалиции с Милюковыми, с монархистами, иностранцами, с самим чертом и его бабушкой, лишь бы только не допустить власти рабочих масс. Какими бы цветами они ни прикрывали этот факт для других и для себя самих, он торчит и его нельзя замолчать.

Для Булгакова и его героев (на сцене) большевики только какая-то неясная огромная сила. В то озлобление, с каким Булгаков рисует петлюровцев, внесена, несомненно, частица ненависти к вооруженному и разошедшемуся «хаму», — ненависти, которую Алексеи Турбины на деле питали к большевикам в большей мере, чем к петлюровцам. Белая армия, представлявшая собою чудовище жестокости и разнузданности, рисовала, себе Красную Армию — это порождение огромного энтузиазма и доблести рабочего класса и крестьянства — как какую-то попирающую всякую культуру орду. Только в таком случае признание *индивидуальной* порядочности отдельных лиц среди белого офицерства явилось бы пристойным, если бы порядочность эта выделялась на правильно изображенном *социальном фоне*. Но этого нет.

Четвертая картина, самая яркая и оканчивающаяся крушением белой интеллигенции, вся насквозь имеет одну тенденцию — показать эту прекрасную студенческую молодежь в ее молодеческой готовности проливать кровь за идеал. За идеал? Если вы хотите быть правдивыми, вы должны показать ее как вооружение сынков папаш и мамаш из приличных квартир для избиения рабочих, осмеливающихся пытаться строить новое общество по своему росту и согласно своим интересам. А если принять во внимание фактическое совпадение интересов пролетариата и всего угнетенного человечества, *то тонет всякая личная порядочность в море классовой неправды*.

Говорят, не дело художника вникать в классовую сущность явлений и т. п. Во-первых, мы это решительнейшим образом отвергаем и считаем всякое произведение искусства, претендующее на политическое значение, неприлично поверхностным, если автор игнорирует эту классовую подоплеку. Такое игнорирование приводит к искажению фактов. Посмотрите, какие погромщики петлюровцы! Еще хорошо, что театр имел такт выбросить из пьесы Булгакова сначала дававшийся на сцене омерзительный эпизод с издевательством и истязанием еврея {328} петлюровцами. Ну, а белогвардейцы разве евреев не истязали, над ними не издевались? Белогвардейцы сплошных погромов трудового населения не устраивали? Самые ужасные формы террора белогвардейцами не применялись? И будто в этом отношении совершенно чистыми остались руки Алексеев, Николок и других «честнейших» русских офицеров?

В пьесе мы видим их исключительно в идиллической обстановке, за кремовыми гардинами, за мирными разговорами вокруг елочки и водочки, через героический пафос, хотя бы и поражения, но поражения, преисполненного благородства. Разве это только и было? Разве это вся правда, разве это вообще сколько-нибудь правда перед лицом всего колоссального погрома России, который под руководством таких Турбиных был устроен генералами, ненависть к которым со стороны офицеров была ничтожна по сравнению с ненавистью их к «возмутившемуся рабу»? И вот почему во всем том, в чем автор и театр сделали вольные или полувынужденные уступки *нашей* оценке вещей, они оказались на известной высоте художественности (особенно по отношению к гетману, в значительной мере по отношению к петлюровцам и полностью по отношению к не показанному на самой сцене руководящему офицерству — ведь одна фигура изменника и подлеца Тальберга, конечно, недостаточная иллюстрация к словам, и только к словам Турбиных об их начальстве).

Зато там, где Булгаковы не уступают, там, где они хотят настоять на своем, там, где они хотят, так сказать, реабилитировать память средней и низшей интеллигенции в рядах белогвардейцев, там они впадают в ложь, там они перестают быть историками и политиками, там они заменяют эту точку зрения жалкой обывательской точкой зрения и срываются в нехудожественность. И здесь начинаются невольные промахи автора, а за ними отчасти и театра, которые еще более типичны, ибо здесь речь идет уже не о работе мысли, не о поступках, не о компромиссах, а о художественных промахах, так сказать, бессознательных путях творчества.

Единственные действительно общественные черты «симпатичнейших» господ офицеров — это их профессиональная храбрость и известная честная последовательность, по крайней мере крупнейшего из них — Алексея. Но гражданину Булгакову вовсе не кажется, что этим ограничиваются их достоинства. Ему в них нравится еще многое другое; ему нравится, что они живут в уютных чеховских квартирах, что они любят выпить, закусить, попеть хором, ему также нравятся разные сцены по пьяной лавочке: «А помнишь ли, мол, ха‑ха‑ха, как икс поехал в ригу, а игрека пришлось в ванну посадить, до того напился?» Ему нравятся сомнительные, заезженные остроты, которыми обмениваются собутыльники, атмосфера собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля; {329} ему нравится способность этой среды приходить в себя, как ни в чем не бывало становиться на четыре лапы, украшать спокойно елочку, устраивать вторую или третью женитьбу после самых потрясающих катастроф и во время их.

И часть публики умиляется и будет умиляться этим. Ведь она ничего другого не просит, она — совершенно как студент Илларионушка, — готова мурлыкать котом и жмурить глаза от удовольствия перед елочками, водочками, закусочками и романчиками. Ведь она и против революции поднялась, она и сейчас против нее ворчит потому, что ей мешают жить-быть, вытягивают ее из этой пошлости, из-за кремовых гардин и елочки, из ее кельи под елью. Узнавая себя в этих добродушных, придурковатых студентиках, в этих хулиганах и пьяницах с золотым сердцем, в этих дамочках, создающих уют, она прямо-таки смакует (как смакует и автор, а может быть, отчасти и театр) эти сцены у домашнего очага. Между тем противопоставление их общественной трагедии наповал убивает интеллигенцию. В изображении Булгакова политические разговоры их почти идиотически скудны, а остальные разговоры — серия банальнейших острот, скучнейшие, канительнейшие диалоги без малейшего подъема мысли, без малейшего движения действительно живого, острого чувства. Илларионушка влюблен в женщину, она выходит замуж за другого; ну что же, чокнемся и споем «Как ныне сбирается вещий Олег». И все так же, в сущности — на все наплевать, только бы достать где-нибудь водочки и селедочки.

Первый муж сестры героического Алексея — сплошной негодяй; а второй? Врун, отчасти вор (эпизод с золотым портсигаром), персонаж насквозь легкомысленный и двусмысленный. Но свадьба героини (по крайней мере, единственной женщины в пьесе), которая должна, по мысли автора, так сказать, по-хорошему кончить пьесу (публика любит, когда кончается свадьбой), ни на одну минуту не берется сквозь омерзение. А что, кроме омерзения, рядом со всем этим гигантским катаклизмом, который нашел отражение в исторических актах пьесы, может возбудить это стремительное желание вернуться к пошленькому уютному быту: «большевики — так большевики, — дайте нам только семейственно кутить и устраивать свадьбы».

Театр, и при этом именно молодая его труппа, внес в спектакль много таланта. Спектакль сыгран первоклассно. Хмелев дал необыкновенно законченную, до деталей выдержанную фигуру умственно ограниченного, но честного и храброго полковника, между прочим, барича с головы до ног. Как, например, в этом отношении превосходны и его глотающая последние буквы господская речь, и его изящная жестикуляция, и этот элегантный тулупчик, и эта рука, затянутая в перчатку в момент катастрофы.

{330} Почти все остальные исполнители стоят на приближающейся к Хмелеву высоте. Они живут на сцене, они убедительны, красочны. Петлюровцы до уморительности правдивы; до факсимиле точны — немцы. Но, конечно, там, где пьеса входит в ничтожные рамки, там почти уничтожается художественность игры, несмотря на то что она остается такой же добротной. Вся завязка в доме Турбиных мелка и вяла. Возвращение туда после трех центральных картин делает действие сразу тусклым.

Последний акт сыгран со всяческим нажимом педалей. Мы, конечно, понимаем сестринское горе — по человечеству; но социально-то как глупо звучат все эти с придыханием повторяющиеся слова: «они убили его… они убили его».

Да кто такой Алексей Турбин? Полковник, то есть профессиональный убийца, человек, не расстававшийся с оружием, человек, на руках которого и на совести лежат десятки, может быть, сотни и тысячи жизней.

Что же удивительного, если профессиональный военный убит? В какой военной семье не ясно, чем пахнет военное ремесло и война вообще? Конечно, когда близкий человек убит, то бывают надгробные рыдания. Но какой, повторяю, социальный смысл в изображении, с нажимом педалей, личной скорби в доме Турбиных? Может быть, нам хотят показать, какие жертвы понесла белая гвардия? Но жертв и у нас не занимать стать. Или это нужно понимать в смысле пацифизма? Тогда он звучит здесь невыразимо пошло. Люди будут убивать друг друга, пока господа Турбины, на службе у осуждаемого ими же капитала, будут продолжать заниматься этим делом. Люди будут убивать друг друга, пока они не убьют повсюду капитализм. А тут от нас требуют пролития нескольких слез по поводу того, что офицер, собиравшийся убивать массами других, сам погиб в борьбе.

И что означают все эти педали и вся эта сестринская скорбь, когда героиня еще и башмаков не износила, а уже украшает елочку, флиртует с Илларионушкой и выходит замуж за баритона в последнем акте[[514]](#endnote-465), представляющем предел драматургической неловкости.

Если у драматурга Булгакова был какой-нибудь художественный расчет, то самый примитивный. Он исходил, очевидно, из тех соображений, что публике надо после трагедии отдохнуть на чем-нибудь спокойном и приятном. Так вот же вам елочка, примирение и свадьба. Если бы все это было только художественной ошибкой, то мы сказали бы: ну что же, как и всем нам, Булгакову надо учиться драматургии. Ему удалось написать хорошую сцену во дворце у гетмана, ему удалось создать в следующих двух сценах недурной материал для великолепного искусства труппы, в остальном он сорвался; эка невидаль — следующие пьесы будут лучше. Но нет, {331} *недостатки булгаковской пьесы вытекают из глубокого мещанства их автора*, отсюда идут и политические ошибки. Он сам является политическим недотепой, по примеру своих героев. Отсюда и эти серые остроты, и эти заезженные положения, и этот сотни тысяч раз использованный тип Илларионушки — «22 несчастья», и эта свадьба, и, наконец, это пересыпание действия дешевым пением — не только потому, что пение такое типично для среды, а потому, что, как чует Булгаков, его приятно послушать будет мещанину, родному брату самого Булгакова.

Постановку таких пьес надо приветствовать. Заключающиеся в них ошибки, так сказать, яд чужих мнений, — очень мало действительный яд. Но пьесы такие рисуют известную передвижку социальных слоев, они показывают нам, на каких пределах сдают позиции — правда, самые правые — сменовеховцы-обыватели, а где они еще укрепляются; такие пьесы дают возможность воочию показать, что дать какую-то ценность эта прослойка интеллигенции может только в том, *в чем она сдалась*. А в чем она крепится и сопротивляется, она *обманывает* себя и других, становится немощной до такой степени, что главным комическим персонажем в этих случаях становится автор пьесы.

## **{****332}** Достижения театра к девятой годовщине Октября[[515]](#endnote-466)

Театр является тем более мощной культурной силой, чем больше удовлетворяет он двум условиям. Во-первых, чтобы соки данной социальной эпохи возможно жизненнее и гуще циркулировали в нем, и, во-вторых, чтобы они были переработаны в нем художественно, то есть превращены в зрелище наиболее впечатляющей силы.

Театр может уклониться от этого типа в две стороны. Можно представить себе театр блестящий, веселый, увлекательный, но совершенно безразличный в отношении социальном, не дающий никаких таких отражений, которые были бы поучительны для общества, и не вплетающий в жизнь никаких новых сильных линий. Если такой театр доминирует в обществе, то это означает, что господствующий в нем класс лишен всякой идейной силы, изжил себя сам, жаждет только удовольствия и классовую свою линию проводит путем отвлечения недовольных подвластных масс от серьезных вопросов забавными пустяками. Из этого, конечно, не следует, чтобы в здоровой и могучей общественности не мог иметь место забавляющий театр; только в такой общественности он играет всегда третьестепенную роль.

Можно себе представить, однако, и другое отступление. Именно социально насыщенный театр может оказаться скучноватым, мутным, недостаточно выразительным. Это бывает в тех случаях, когда общество, в особенности руководящий класс, дает определенный могучий социальный заказ, когда, может быть, имеются и писатели, желающие искренне на него ответить, но когда не приобретено еще мастерство — идет ли речь вообще о мастерстве сцены или о каком-нибудь особенном его виде, отвечающем новому содержанию, которое принес с собою новый класс.

{333} Наш театр с самого начала революции и до наших дней, естественно, страдает в известной степени обеими этими крайностями. У нас есть, так сказать, советские благонамеренные спектакли; есть у нас, в особенности по клубам, спектакли, не преследующие никакой другой цели, кроме агитации. Но поскольку те или другие являются художественно крайне слабыми, они не привлекают к себе внимания публики, и поэтому общественное значение их весьма ничтожно. Есть у нас, конечно, и театры развлекающего типа. Они стоят на разной высоте художественности. Но на какой бы высоте они ни стояли, социальное влияние их опять-таки весьма невелико. О настоящих достижениях, поскольку мы берем театр во всей его целостности, можно говорить только там, где есть слияние социального содержания и театральной формы.

Нет никакого сомнения, что в этом, самом существенном для нас, строителей нового мира, моменте мы сделали несомненные завоевания. Благодаря тому, что в последнее время у нас появилась идейно насыщенная и более или менее художественная драматургия, театр начинает играть известную общественную роль. Публика ходит не только «провести вечер», она волнуется пьесами, спорит о них. Пресса обсуждает и темы и их театральную разработку. Чем дальше, тем больше это будет разрастаться. Само собою разумеется, что и внутрикоммунистические направления не могут не отражаться в нашей драматургии, — возьмем, например, хотя бы споры вокруг еще не видавших рампы коммунистических пьес («Штиль»[[516]](#endnote-467), «Сквозняк»[[517]](#endnote-468)), равным образом очевидно, что в эту идейную драматургию будут проникать и тенденции, более или менее чуждые нам, поскольку такие элементы есть еще в нашей общественности, причем частью они будут проникать в виде сознательных целей, которые ставят себе выразители взглядов недружественных нам групп, частью же в произведениях наших собственных драматургов в виде известных ошибок и уклонений, потому что чрезвычайно трудно, особенно при соблюдении условий широкой и красочной художественности, окристаллизовать с совершенной отчетливостью социальные проблемы в театральной форме. Все-таки не только не следует бояться, но следует в известной мере идти навстречу возможности таких недостатков и ошибок. Если контрреволюционные пьесы, явно религиозные или проповедующие идеализм, пьесы с тенденциями явно развращающего характера — никоим образом не могут допускаться на сцену, то из этого не нужно делать вывод, что нельзя пускать туда вообще драматургов инакомыслящих. В известных пределах и дозе это может быть только полезно для роста сознания нашей публики и для роста нашей драматургии и театра. В особенности же нужно быть снисходительным к нашему собственному драматургическому творчеству, ибо только на ошибках и только {334} переходя от менее трудного к более трудному может расти молодая революционная драматургия.

В общем, мы уже, несомненно, имеем известный основной центр коммунистического театра. Общественно передовая, созвучная нашей эпохе драматургия отражается не только в таких созданных революцией театрах, как Театр им. Мейерхольда, как Театр Революции, как Театр МГСПС и целый ряд районных театров, а также в соответственного типа театрах Ленинграда и других городов, но и в старом театре она занимает довольно видное место (Малый театр) и все более начинает проникать во Второй МХАТ, отражается зачастую в Театре комедии, в небольших театрах, выросших из студий, И т. д. Эта здоровая передовая драматургия охотно подхватывается и очень многими провинциальными театрами.

Но театр (даже имея в виду только драматический театр) не сводится к драматургии, театр есть великолепный инструмент или, вернее, целый оркестр. Исполнение имеет по меньшей мере такое же значение в создании окончательного продукта театрального искусства — спектакля, как и текст пьесы, В этом отношении дело обстоит у нас значительно лучше, чем даже в отношении драматургическом.

Революция в основном нашла три театральных уклона в смысле театральной техники в области драматического театра.

Прежде всего еще далеко не изжил свои силы старый глубокий театральный реализм, воспитавший лучших наших драматургов от Грибоедова до Островского. Конечно, *этот* театр (особенно ярко представленный Малым театром и бывш. Александринским) в последнее время засорился довольно большим количеством негодных пьес, которые писали эпигоны, пьес, которые часто рассчитаны просто на развлечение; но эти театры несли и старую драматургию, выражавшую искренние, глубокие и великие порывания лучших людей русской оппозиционной и отчасти революционной интеллигенции, проявлявшиеся в разные эпохи борьбы общества с самодержавием. Поскольку эти театры, вопреки воле правительственных чиновников, становятся рупором взволнованной общественности, они приобретают из поколения в поколение умение необыкновенно четко и эффектно передавать социальное содержание. Театры служили тому, чтобы создавать яркие сконцентрированные типы, чтобы рисовать необыкновенно выразительные общественные положения, и при этом так, чтобы соблюдалась максимальная правда, чтобы сцена казалась как бы непосредственной частью живой жизни и чтобы вместе с тем она не тускнела бы во имя приближения к действительности как она есть, а, наоборот, расцвечивала бы эту действительность яркими огнями для того, чтобы правда эта не мешала сценической эффектности.

{335} Те тенденции, которые проводились в этом театре, редко были достаточно остры, могучи, победны, потому что театр был сжат реакционной цензурой. Но тем не менее иногда прорывались, хотя в несколько прикрытом виде, лозунги, разумеется, не коммунистические, но все же устремленные к свободе, равенству и тому подобным расплывчатым, но близким нам идеалам.

Актер не мог выработать в себе силу чисто художественного проповедничества. Я хочу сказать, выработать из себя тип артиста-трибуна. Даже знаменитый монолог Чацкого[[518]](#endnote-469) (не говоря уже о каких-нибудь Жадовых[[519]](#endnote-470) или действующих лицах типа Любима Торцова)[[520]](#endnote-471) не давал для этого достаточного материала. Скорее нечто подобное артисты лучших сцен могли найти в европейской драматургии, в благородной декламации Шиллера, в инвективах Бомарше и т. д. Но европейский театр был тоже тускловат в этом отношении. Для создания этого великого искусства — не только отражать жизнь, но и бросать в нее могучие формирующие лозунги — нужна была и другая; эпоха. И эта сторона социально-реалистического театра развертывается именно в наше время. Но известный зародыш художественной агитации все же и в старом реалистическом театре нашем был.

Вот почему можно сказать, что эта первая и старейшая ветвь нашего театра, несмотря на свою дореволюционность, отнюдь не была контрреволюционной, наоборот, как я отмечал с самого начала, она могла быть во многом утилизирована как в смысле приспособления к нашим целям самих этих театров, так и в смысле включения наиболее подходящей для нас традиции в практику театров, создаваемых самой революцией.

Второй ветвью наших театральных направлений была та специфическая художественность, которая сплетается с судьбами Художественного театра и его многочисленных детей. Художественный театр, несомненно, отразил собою торжество буржуазии в конце прошлого века. После появления превосходной книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве» это стало еще более ясным[[521]](#endnote-472).

Не только значительная часть передовой интеллигенции пошла на службу сытому обществу, желавшему тонких развлечений и европейских наслаждений, но и часть самого купечества и мошной и душой вошла в это строительство своей культуры. Очень достопримечательно, что это искусство и, в частности, этот театр крупной буржуазии и крупной интеллигенции были также любимы и мелкобуржуазной интеллигенцией. Художественный театр вообще отнюдь не отличался какими-нибудь грубыми купеческими чертами, а, наоборот, оказался самым европейским из всех театров Европы; он казался внутренне одухотворенным, изящным, преисполненным своеобразной религией искусства.

{336} Это вовсе не должно удивлять нас. В этих прекрасных результатах сказались, в сущности, слабость нашей буржуазии и слабость нашей интеллигенции. Да, как это ни странно, но это так. Большая культурная сила художественного расцвета 90‑х и 900‑х годов покоилась на слабости этих двух групп. Если бы буржуазия была сильна, она, может быть, была бы в состоянии создать свою собственную культуру, ярко выражающую ее собственные идеалы и тенденции. Но никаких идеалов у нее не было. Выдавать свои классовые тенденции за идеальные она частью не умела, а частью, поскольку дело идет о культурнейших купцах (об Алексееве, Мамонтове, Морозове и т. д.), стыдилась. Этой богатой буржуазии хотелось и в своих и в чужих глазах как бы искупить себя, показать себя культурной и благодетельной силой. И в то же время как одна ее рука безжалостно грабила рабочий класс, поскольку это входит в самую сущность буржуазии, другая рука благотворительствовала и меценатствовала. Как в прежнее время купец замаливал «свои студные грехи, коими окаях» в жарких молитвах перед золотыми иконостасами, так сын его очищал эту самую свою загрязненную душу в волнах чистого искусства или тонкой культурной благотворительности. И здесь, конечно, отдельные индивидуальности нашли себя. Артист перетянул купца, и подобные люди «ушли в интеллигенцию».

Слабость родила силу, но какую силу? Огромный порыв к искусству, как к какой-то высокой игре, при полном непонимании социального значения театра.

А почему я говорю о слабости интеллигенции? Потому что интеллигенция, которая до сих пор в лучшем своем отряде была ярко оппозиционна, была преисполнена общественных политических страстей, к этому времени оказалась в этом смысле выхолощенной. Я говорю не о всей интеллигенции, конечно, а о той ее части, которая льнула к буржуазной чистой художественности. Она нашла, что сделка для нее крайне выгодна; она получила от купечества средства на создание искусства, и при этом искусства изящного и даже — если это угодно было — философски насыщенного, ценою одного только отказа от общественной определенности. Между тем значительная часть интеллигенции считала себя к началу 90‑х годов окончательно разбитой и после ночных 80‑х годов восторженно уцепилась за спасательный круг, который был ей брошен рукою выросшего культурного купечества.

Будучи аполитичными, бестенденциозными, будучи «чистыми артистами», артисты Художественного театра играли все, что было вообще изящно и эффектно. Они отражали и натурализм, стремящийся к точной копировке предметов и явлений, и импрессионизм, схватывающий тончайший аромат их, и символизм, сочетаемый со всякой любовью к фантастике. Порою давали они и общественно заряженные спектакли. Но если это {337} случалось, то попутно, между прочим, именно в силу многогранности, в силу пестроты, которые, как я отмечал еще в давней моей статье в книге «Кризис театра», — если не ошибаюсь в 1907 – 1908 году[[522]](#endnote-473), — составляют и досадную черту этого слишком многоликого театра и его привлекательность; ведь они дали ему возможность создать подходы к самым разнообразным формам театра, которые могут быть утилизованы и позднее.

Художественный театр, сойдя с основного пути нашей реалистической театральности, разработал немало других путей. Правда, искал он их чисто по-эстетски, но при этом находил иногда много полезного.

Правда, общественное устремление старого Художественного театра и его многочисленных отпрысков в высокой степени противоречит нашему миру, который требует точной целевой установки, которые ставит театру в жгучей форме как раз социальную задачу, внутренне неприятную эстетствующей буржуазии и поэтому систематически ею отвергавшуюся. Но это не кладет непроходимой пропасти между нашей эпохой и этого типа театрами. Эпоха может перетянуть их. Народный артист Станиславский, правда, говорит, что актер, играющий на сцене роль общественного человека, совсем не должен думать о внутренней значимости той общественности, которую изображаемое лицо несет с собою. «Нужна только интуиция и искренность — тогда сам собою получится и общественный эффект», — говорит Станиславский. Он базируется при этом на своем опыте с фигурой доктора Штокмана[[523]](#endnote-474). Но не трудно вычитать у самого Станиславского, что фигура доктора Штокмана была ему глубоко симпатична. Конечно, если вы симпатизируете лицу, которое вы изображаете, то вы можете играть на искренности; но если вы должны изобразить лицо, политические тенденции которого вам отвратительны, то, очевидно, вы должны играть на объективном лицедействе. Если это отвратительное вам лицо дается и в самой пьесе как отрицательное (старик Аблеухов в «Петербурге»), то дело это для хорошего актера легкое. Но если пьеса требует изображения героя, насыщенного определенными идеями, которых вы не разделяете, то перед вами возникнет труднейшая, почти невозможная задача.

Отсюда я делаю вывод, что точка зрения Станиславского далеко не вполне верна. При изображении общественных пьес спектакль зажигает и воспламеняет сердца зрителей тогда только, когда определенные положения, провозглашаемые на сцене, дороги и близки и драматургу и исполнителю.

Нечего и говорить, что пока между Художественным театром, ставшим на довольно бледные сменовеховские позиции, и основным идейным и эмоциональным содержанием нашей эпохи имеются значительные «неувязки». Мы видели, что максимум искренности и стремление дать положительную краску театр проявил в той части «Дней Турбиных», где производится {338} попытка реабилитации боровшейся против революции интеллигенции. Это не попытка проповедовать их идеологию, это, конечно, только попытка защитить их морально, с признанием вместе с тем их политической неудачи, их политических ошибок. Но степень интуиции и искренности, внесенная артистами в мнимоположительные фигуры этой пьесы, свидетельствует о большой обывательски-интеллигентской закваске, сохранившейся в театре.

И все же даже пьеса «Дни Турбиных» является огромным шагом вперед для Художественного театра.

Разве он не нашел в себе силы с великолепной сатирической яркостью изобразить фальшивую гетманщину, разве при всей, может быть, двусмысленности сатиры, брошенной в лицо петлюровщине, в соответственных сценах не было показано умение театра давать яркую физиономию вчерашнего, почти сегодняшнего дня?

Дело нашей общественности не отталкивать этот театр, а привлечь его к себе постепенно. Наши идеалы так велики, наше строительство так могуче, страсть, которая пламенеет в передовых отрядах нашей страны, так огромна и прекрасна, что мы имеем все основания надеяться завоевать этот театр и сделать из него великолепный рупор, в значительной мере *наш* рупор. Художественность же манеры театра, его гибкость, находчивость, возможность дальнейших плодотворных исканий не подлежат никакому сомнению. Театр далеко не умер и не засох в своей традиции. Не может быть, чтобы дальнейшее его развитие не испытало на себе влияния раскаленной атмосферы революции.

Наконец, третье направление было «ультрамодерное», то, которое выражало последний излом в Европе. В чисто эстетском виде оно выступило у Таирова. Ко времени создания театра Таирова начал уже укрепляться в передовых кругах буржуазии чисто формалистический уклон. В нем сказалось одновременно дальнейшее опустошение буржуазии и буржуазной интеллигенции, дальнейшее угасание в их сознании чувства общественности и вместе с тем известное возрождение крепости, жесткости, самоуверенности господствующих групп. Все это кристаллизовалось вокруг мировой войны, а стало быть, и вокруг империализма.

Империализму присущи величайшая безыдейность и даже бесстыдство в отношении идеала, но вместе с тем вера в силу. Общество, голо провозглашающее право сильного, конечно, отбрасывает, как гнилую романтику, всякий идеализм. Как никогда, буржуазия стала практична и своим холодным ветром развеяла всякие туманы, обнажая вещи, как они есть. Что же осталось от искусства, когда туманы иногда действительно гниловатой, а иногда юношески горячей романтики были развеяны? {339} От искусства осталось развлечение и спорт, с одной стороны, ремесленно-инженерные формы — с другой.

Курьезно, что и некоторые идеологи пролетариата решили, что именно такое отношение к культуре единственно правильно, поверили буржуазии, будто романтика всегда есть такой гниловатый туман; а под романтикой разумели и психологию, и литературу, эстетику, идейность и все прочее. Таиров стоял на этой точке зрения (хотя и не в качестве идеолога пролетариата), но он еще не дошел до ограбления вкуса, к которому такая формалистическая точка зрения ведет неминуемо. Камерный театр задержался на переходной стадии (родственной искусству Пикассо), когда произведения искусства ценятся как чисто формальные достижения, но все же не в отношении побочных служебных целей, а именно за, так сказать, художественную остроту, за приятные в своей бесполезности конструкции.

Жадный искатель Мейерхольд, переходивший от одного этапа к другому, оставивший блестящий след на всех этих этапах, отзывчиво откликнулся и на формализм, которым в высшей мере заражен был его театр в первые годы. Мейерхольд, став под знамя революции, наполнял свои причудливые формы, интересовавшие его как артиста прежде всего именно своей курьезностью и новизной, более или менее агитационным содержанием («Зори», «Мистерия-Буфф» и т. д.).

Наша великая страна, столь многолюдная и многоталантливая, давала на европейское аукание отклики более громкие и прекрасные, чем сам источник. Как Художественный театр был самым высоким театром эстетствующей буржуазии, так театр Таирова был самым любопытным театром конструктирующей буржуазии, буржуазной оголенной артистической техники. Театр Мейерхольда сумел на первой стадии своего развития своеобразно и ярко сочетать «по-лефовски», как мы теперь скажем, глубоко буржуазный формализм с глубоко революционным порывом.

Между тем созревшая наша общественность требовала такого театра, который выражал бы большие мысли и чувства. Огонь общественности, окончательно угасший на алтаре буржуазии, пылал на нашем очаге. Его искры должны были зажечь что-то и в творческом сознании Таирова и Мейерхольда.

Таиров понял, что достигнутое им должно быть как-то применено к новому социальному заданию. Прежнее пренебрежение к драматургу оставило его. Он объявил подготовительной школой прежние пути своего театра и решил перейти к насыщенному мыслью и чувством спектаклю. При этом ему казалось, что особые театральные эффекты, достигнутые им в прошлом, могут дать возможность необыкновенно упростить спектакли, отбросить реалистические ненужности, сосредоточиться на чрезвычайно немногих вещах, умело и целесообразно скомпонованных. Он думал, что и артисты смогут уйти от реальности {340} дальше, чем это делал театр типа Малого и Художественного, и вместе с тем приблизиться к ней, давая, так сказать, художественные схемы, художественные сгустки каждого положения.

Это — интересные пути, это — вполне возможные пути, и мы видим, как Камерный театр героически борется за то, чтобы открыть их перед собою. Две сцены из несколько путаной «Косматой обезьяны» О’Нейля по праву можно причислить к лучшим достижениям нового, революционного театра. Мы не можем не сочувствовать глубоко нынешним тенденциям камерников и от души желаем им успеха.

До очевидности определенны пути Мейерхольда. Он с самого начала революции явился глашатаем общественности в театре. После увлечения пустым, формальным, разве только как подготовка приемлемым биомеханизмом он пришел к задаче суммарно-карикатурно-гиперболического воссоздания различных основных типов окружающей нас жизни и свойственных им типичных социальных ситуаций. В этом отношении ярким переломным моментом от формализма, механически нахлобученного на митинговщину, к новым задачам явились «Лес» и в особенности «Учитель Бубус», а затем во многом поистине победоносный «Мандат». Спектакль «Рычи, Китай» дал, пожалуй, лучший образчик художественной агитки, какой мы имели до сих пор. Перед театром Мейерхольда расстилается очень широкий путь.

Таким образом, по существу, все то наследие, которое осталось нам, было сохранено не зря. Сколько голосов заявляло, что Малый театр — рухлядь, что Художественный театр чуть ли не контрреволюционен, что Таиров дает спектакли для эстетствующих бар, которых больше нет среди нас, что Мейерхольд — талантливый кривляка и обманщик, сколько раз раздавались требования: «закрой, разрушь, это не то, что нам нужно», но все яснее и яснее становится, что это то, что нам нужно. И даже процесс взаимопроникновения приемов отдельных этих школ, который мы сейчас наблюдаем, является отрадным доказательством элементов общесинтетической правды, имеющихся в каждом из них.

Гораздо хуже обстоит дело с музыкальными театрами — с оперой и балетом.

И здесь, конечно, раздавались голоса о нежизненности, академичности наших оперных театров, о мертвенности искусства нашего балета, о печати эстетствующего барства его прежней публики, — печати, ярко лежащей на его челе, и т. д.

Чем руководилась Советская власть, когда она сохраняла театры типа Большого и бывш. Мариинского? Во-первых, тем, что нельзя отрицать их самоценности (в особенности тех музыкальных произведений и достижений, вместилищем которых были эти театры) и значительности их традиций. Ведь вопрос {341} ставится так: отказываемся ли мы вообще от музыкального театра, сходим ли мы полностью на драму? Если нет, то надо было сохранить оперно-балетные театры для того, чтобы воспользоваться их традициями, когда мы окажемся в состоянии приступить к созданию собственных форм музыкального театра. Но этого мало. Мы ждали и сейчас ждем, и не так уже напрасно ждем, что в эти театры вольется новая жизнь.

Сами по себе спектакли этих театров имеют и сейчас известную ценность, но, конечно, отражают собою сохранение ценного старого, а не создание нового. А именно создание нового представляет собою уже в настоящее время душу живу нашего драматического театра.

Оперные театры представляют собою как бы дом с раскрытыми дверями и накрытым столом — только долгожданный гость, великий драматург-композитор, не пожаловал туда. И не только нет там великого, но не появляются и те подготовительные труженики, те предтечи, те подмастерья, которыми уже полон театр драматический. Между тем совершенно ясно, что столь могучая культура, как та, которая создается на почве Октябрьской революции, нуждается и будет нуждаться в огромных торжественных спектаклях, носящих характер яркого праздника, где в мире возвышенных образов отразятся и бурные наши борения, наши страдания и победы, наша любовь и ненависть, именно голосом музыки не только инструментальной, но и вокальной, именно возвышенным, выделенным из обыденности жестом фантазии. Именно движениями великолепно обученных и дисциплинированных театральных масс можно в ослепительной форме передать глубинную сущность нашей героической эпохи.

Драма будет большей частью анализировать наши переживания и, в лучшем случае, доходить до некоторых частичных синтезов. Опера, или, вернее, музыкальная драма, драматизированная оратория, торжественная, праздничная феерия являются теми естественными формами, в которых можно отразить общественность в подытоживающих символических формах. Именно в этом, на мой взгляд, будущее оперно-балетной сцены. Но почти ничего намекающего на это будущее мы еще в наших оперных театрах не имеем. Только все больше и больше испытывается тоска по созвучным нам опере и балету, все больше мы видим (правда, пока недостаточно сильное) устремление в эту сторону, все ярче сознается необходимость создавать это искусство. Тут мы только находимся на пороге новых достижений. Будем надеяться, однако, что именно на пороге и что ближайшие годы увидят, как мы переступим этот порог.

## **{****342}** Кратко о «Ревизоре»[[524]](#endnote-475)

Я считаю последний спектакль Мейерхольда чрезвычайно интересным, подлежащим внимательному разбору[[525]](#endnote-476). Поэтому я в скором времени выступлю перед публикой с довольно обширной статьей на эту тему[[526]](#endnote-477). Я считаю себя тем более обязанным сделать это, что критика в большинстве до сих пор высказалась резко отрицательно об этом знаменательном достижении нашего театрального искусства[[527]](#endnote-478). Пока высказываю только самое общее суждение.

«Ревизор» Гоголя — Мейерхольда — спектакль чрезвычайно интересный как с точки зрения сценического оформления, где, пожалуй, впервые в театре достигнута такая необыкновенная, я бы сказал графическая (что не мешает динамике), четкость всего сценического целого в каждый данный момент спектакля, так и с точки зрения раскрытия за гоголевской сатирой ее основных, чрезвычайно широких в пределах буржуазного мира, так сказать, общечеловеческих и вечных мишеней.

Конечно, среди изумительного богатства сценических эффектов, найденных неисчерпаемым творческим воображением Мейерхольда, попадаются и неудачные, не только не доходящие до публики (почти все, что относится к городничему), но даже и прямо отрицательные (эпизод с унтер-офицершей). Замечается также некоторая эстетская перегрузка. Увлекшись красотой игры самих вещей (дорогая мебель, фрукты, гастрономическая «жратва», роскошные платья и т. д.), Мейерхольд сделал спектакль и в финансовом отношении дорогим и чрезвычайно нарядным, причем нарядность эта, — сама по себе, конечно, приятная в театре, — не оправдывается всем художественным замыслом. Но эти небольшие, сравнительно, неудачи, в которых чувствуются живой темперамент и непосредственная радость театра, чем смягчается их отрицательная сторона, никак не могут перевесить громадных достоинств спектакля.

{343} Замечательная свежесть, с которой создан совершенно новый, в смысле постановки, «Ревизор», радостное мастерство, которое брызжет, например, из таких сцен, как офицеры, фантастически витающие в чувственном воображении Анны Андреевны, или изумительная по движению сцена Хлестакова на улице со всем чиновным антуражем, пронзительная глубина сатиры, которая дана, например, в эпизоде «Лобзай меня», который поистине можно назвать «комедией любви» — с большим правом, чем знаменитую пьесу Ибсена того же имени[[528]](#endnote-479), разительное разрешение финала, который можно назвать философским в лучшем смысле слова, и бесконечно много другого, чего никак нельзя перечислить в короткой статье, — все это делает спектакль совершенно из ряда вон выходящим.

Какое было бы счастье, если бы Н. В. Гоголь, таким, каким он был, когда писал «Ревизора», мог бы сидеть в зрительном зале и видеть этот спектакль! Я полон абсолютной убежденности, что этот великан художества с недоумением и пренебрежительно отнесся бы к своим «защитникам» и дружески поблагодарил бы своего сотрудника на столетнем расстоянии — Мейерхольда, как дружески поблагодарил бы Мусоргского за его «Бориса Годунова» великий Пушкин.

## **{****344}** «Любовь Яровая»[[529]](#endnote-480)

Счастливо начавшийся сезон продолжается в том же превосходном духе. На нем лежит печать социальности больше, чем на любом из прежних сезонов.

«Евграф, искатель приключений», с его попыткой поставить вопрос об источниках упадочных настроений среди части молодежи; «Дни Турбиных», внесшие столько волнений сменовеховским стремлением частью приблизиться к революционному комплексу идей и чувств, частью оправдать перед нами «лучших» из контрреволюционеров прошлого; «Любовь под вязами»[[530]](#endnote-481), с ее метко намеченным ударом по собственнику в человеке, ударом, далеко не являющимся излишним и для нашей страны с копошащимися в ней нэпманами и кулаками; превосходный «Ревизор» Мейерхольда, вскрывающий за обычными для нас сатирическими обликами Гоголя глубинную и, можно сказать, социалистическую сатиру на плотоядную жадность, на приобретательство, на вкусножитие зверино-буржуазного мира. Наконец, последний спектакль — «Любовь Яровая»[[531]](#endnote-482).

Пьеса стремится показать нам жизнь тыла в Крыму во время титанической борьбы за обладание им. Пьеса подходит с известным омерзением, смягченным добродушной усмешкой, к контрреволюционному сброду, образовавшемуся тогда за слабеющей линией белогвардейских штыков. Она относится с глубокой симпатией к героям этого тыла, подготовлявшим там победу красного знамени. В отличие от «Турбиных», это не сменовеховская пьеса, а пьеса глубоко попутническая. Ее можно было бы принять за коммунистическую пьесу, если бы не некоторые черты, напоминающие нам прежнего Тренева, с его нежностью к толстовским персонажам, боящимся крови, осуждающим внутренне обе стороны, желающим послужить «любви {345} вообще». Порою некоторая неуверенность в обрисовке революционных типов, проистекающая, видимо, оттого, что автор и полпуда соли с ними не съел, ласковость, проступающая всюду, где дело идет о беспомощных, но прекраснодушных интеллигентах, и т. п., — эти штрихи в пьесе, конечно, есть, но они не мешают ей по крайней мере быть непосредственно попутнической.

Недостатками пьесы являются некоторая смутность основной сюжетной канвы и в особенности огромное количество разбросанных вокруг нее эпизодов.

Профессор Сакулин в беседе со мною высказался о пьесе чрезвычайно метко. Он извинит меня, если я опубликую это меткое суждение его: «Здесь показана эпоха, словно в зеркале, разбитом на много маленьких осколков». Особенно это сказывается в большом третьем действии, где вращающаяся сцена показывает нам эпизод за эпизодом, словно какой-нибудь сборник анекдотов. Зато четвертое действие во всех своих картинах сделано гораздо крепче. Здесь фабула становится органической, действие нарастает, зрительный зал захватывается, и последний победный финал оказывается настолько оправданным, что эта картина победы вызвала взрыв аплодисментов в обыкновенно равнодушном зале премьеры Малого театра.

Мне кажется, что честным критикам из лагеря тех, которые проявляют свою революционность нападками на академические театры, приходится теперь постепенно прекращать свои атаки. Особенно приятно писать это мне, ибо я, с самого начала сохраняя академические театры, заявил, что они двинутся навстречу нам, что они не могут не переродиться в нашей атмосфере и что их замечательные традиции расцветут тогда в новом блеске.

Я и сейчас утверждаю, что «Дни Турбиных» являются для Художественного театра большим шагом вперед в сторону освещения общественных вопросов. «Любовь Яровая» является в некоторой степени как бы ответом на «Турбиных». Эта пьеса идет гораздо дальше в своих симпатиях по отношению к революции, в своей критике противоборствующих ей сил. И там и здесь, однако, особенно бросается в глаза высокая художественность игры. С каким сдержанным достоинством, с какой героической простотой дает Кошкина П. М. Садовский! Фигура матросика Шванди сделана несколько карикатурно, не без шаржа, но шарж этот преисполнен симпатией. Так это у автора, так это особенно у С. Кузнецова. В четвертом действии он просто незабываем в своей сцене с телефоном. Превосходно сделала свою старушку-мать Рыжова. Забавен и трогателен, и чем дальше, тем больше, Костромской (в профессоре). Часто самые маленькие роли, например конвойный (Никольский), выполнены с поражающей правдой, талантом и проникновением в наши чисто русские, народные типичные черты. Актерам в высокой {346} степени помог автор сочностью своего языка и большим количеством собранных им и превращенных в искры юмора наблюдений.

Пьеса глубоко реалистическая, есть где разгуляться мастерам реалистического Малого театра. Почти ни одна роль не сыграна слабо. Очень трудные капитальные роли Яровых, мужа и жены, также нашли себе горячих исполнителей в Пашенной и Ольховском. Спектакль увенчался большим успехом. Значительная часть публики на премьере, когда я видел пьесу, без конца требовала вновь и вновь поднятия занавеса.

Малый театр можно поздравить с этой постановкой. Давно начав включать в свой репертуар революционные пьесы, он в первый раз имеет успех, теневые стороны которого совершенно тонут в достижениях. Ибо все-таки нельзя отрицать, что «Иван Козырь»[[532]](#endnote-483), впервые показавший новые симпатии театра, является пьесой литературно слабой, а «Лево руля» при всех своих несомненных достоинствах является скорее сценическим эпизодом или серией таких сценических эпизодов, чем драмой.

«Любовь Яровая» — это настоящая победа левого театра[[533]](#endnote-484). О развернутых в спектакле типах, суждениях об эпохе, несмотря на ту некоторую разрывность тканей, о которой я писал выше, будет еще немало толков. Самое лучшее в нынешнем сезоне то, что театр заставляет говорить о себе не только как определенное искусство, не только как талантливое, видное, интересное зрелище, а как общественный фактор, как зеркало, отражающее по-своему всех волнующие образы.

## **{****347}** К юбилею М. С. Нарокова[[534]](#endnote-485)

Московские актеры и публика, битком набившие громадный зал Экспериментального театра, очень тепло чествовали Михаила Семеновича Нарокова[[535]](#endnote-486). Несомненно, мы имеем в нем большое и своеобразное дарование. Я видел Нарокова два раза в роли Петра (Мережковского и Шаповаленко)[[536]](#endnote-487), в ролях Несчастливцева[[537]](#endnote-488), Борлейфа Гаммера («Железная стена»)[[538]](#endnote-489), наместника ассирийского царя («Загмук») и в моем «Кромвеле». Все эти образы сами по себе мрачны, не исключая даже пропущенного сквозь призму юмора Несчастливцева, мрачными выходят они и у Нарокова. Глубокий, веский голос, какое-то темное облако на лбу, жгучий и угрюмый взгляд, тяжелая поступь, умеренные, решительные движения — таковы внешние данные Нарокова, которые выливаются в разнообразные фигуры, всем им придавая некоторую общую родственность. Но, обладая гаммой самых темных красок, Нароков умеет употреблять их, необыкновенно разнообразя свою актерскую фактуру, давать множество нюансов, не выходя за пределы все той же величавой угрюмости фигуры, словно вылитой из чугуна и тем не менее полной интенсивной жизнью. Предпочитая игру сдержанную и как бы зловещую, когда внутреннему клокотанию страстей внешне придается ледяное спокойствие, Нароков умеет разразиться таким взрывом, который сразу показывает в момент разрушительного действия звериную страсть, таящуюся в этих больших, хищных людях.

Мне довелось на моем веку видеть огромное множество театральных фигур, исполненных великолепнейшими мастерами сцены, но многие из них мною совершенно забыты, и я с трудом могу вызвать только какие-то бледные силуэты ролей и большей частью только чисто интеллектуальное суждение о них. А вот нароковские фигуры не могут выпасть из моей {348} памяти, каждая из них мгновенно воскресает передо мной в целом ряде характернейших выражений лиц, взглядов, поз, жестов и т. д. Эта живучесть их в памяти показывает силу их непосредственной впечатляемости и внутреннюю целостность их композиции. Несчастливцев, которого Нароков превосходно играет, произносит у Островского фразу, — смешную, но с известным изменением применимую к самому Нарокову. Помните, с каким презрением говорит Геннадий Иванович[[539]](#endnote-490) о теноришках, которые заполнили всю сцену: «герой — тенор, любовник — тенор… а фундамента-то в пьесе и нет»[[540]](#endnote-491)? Без всякой иронии и без всякой насмешки можно сказать, что в спокойном и мощном искусстве Нарокова есть нечто фундаментальное, и больше всего поражает именно то, что с такими чрезвычайно массивными ресурсами Нароков может достигать такой разнообразной выразительности. Когда-то талантливый Кусевицкий доказал, что можно быть первоклассным виртуозом на контрабасе. Когда я слушаю черно-бархатный голос Нарокова и вижу его медлительную, сдержанную, уверенную игру, мне всегда кажется, что замечательный виртуоз играет на контрабасе с легкостью, певучестью и душевностью превосходного скрипача.

## **{****349}** «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда[[541]](#endnote-492)

### I Два слова о прошлом

Видно, мне на роду написано особенно часто расходиться с большинством наших театральных критиков по вопросу о Мейерхольде. Сколько было всяких похвал и восторгов по адресу «Великодушного рогоносца»; мне же этот спектакль показался крайне грубым, его оформление — художественно неоправданным. Я остаюсь на той точке зрения, что «Рогоносец» имел, быть может, значение для внутреннего развития Мейерхольда и в этом отношении был необходимым моментом, но представляет собою и для него нечто безусловно превзойденное. Хотя в третьей «Афише ТИМа»[[542]](#endnote-493) и утверждается, что этот спектакль все еще живой и боевой, но я думаю, что он сейчас может интересовать разве только с «академической» точки зрения.

Начиная с «Леса» я почувствовал благотворный перелом в творчестве Мейерхольда. Этот чуткий человек начал понимать, что новшества и трюки, талантливое, но озорное ломание во что бы то ни стало старого театра — все это, может быть, и хорошо, но далеко не то, что как хлеб нужно нашей публике. В «Лесе» уже был сделан подход к постановке по-новому старой задачи — выделения социальных типов, типичных положений. Спектакль, при всем богатстве находок, был, однако, как-то неубедителен, не чувствовалось внутреннего единого стержня. Мейерхольд стоял на перепутье между тем, чтобы «дерзить» старому театру, и действительным созданием нового реализма.

{350} «Бубус» был дальнейшим шагом в этом направлении. Критика его не поняла и разругала. В нем были остроумные выдумки, на которые так плодовит Мейерхольд: бамбук, предыгра и т. п. И если осмеяние, которому хотел подвергнуть Мейерхольд Листа и Шопена, не удалось, то подведение под весь спектакль музыкальной основы придало ему неожиданную ритмическую четкость[[543]](#endnote-494).

Я должен сказать, что давно уже мечтал, да и говорил (например, моя большая речь «О музыкальной драме»)[[544]](#footnote-52) о подчинении драмы, с ее, так сказать, обывательской рыхлостью, стройным ритмам, какие царствовали в опере и особенно в балете. Если эти два искусства необходимо драматизировать, то есть сделать более реалистически сочными их приемы, то драму, казалось мне, в какой-то осторожной мере необходимо ритмизировать. Ритм движения, определяемый музыкой, вместе с тем сейчас же должен был отразиться и на ритмичности в пространстве, так сказать, на большей графической четкости всей сцены во всякий момент действия. Здесь известное место мог, по моему тогдашнему мнению, занять и конструктивизм.

Продвижение ко всему этому было в «Бубусе» чрезвычайно заметно. И в то же время эта ритмическая композиция во времени и пространстве не убавила внутренней правдивости, то есть социальной карикатуры, которая преследовалась спектаклем. Не удивительно, что на большом диспуте после «Бубуса» я не мог не отметить огромное продвижение Мейерхольда к тому театру, который нам нужен. В свою очередь, Мейерхольд откликнулся на мое тогдашнее заявление и подчеркнул, что он действительно сознательно идет в сторону «социомеханики», как мы тогда с ним выражались.

Параллельно «Бубусу», как во многом весьма совершенная агитка, построенная на тех же началах, сверкнул «Рычи, Китай», все еще чуточку переобремененный, в данном случае — этнографической «китайщиной».

Самым замечательным в «Мандате» было, рядом с замечательным текстом Эрдмана (*прекрасный текст*, заметьте, комедия же средняя), талантливое соединение в постановке правдивого реализма, одновременно синтезирующего и конкретно живого, с вольной фантазией. Как великий график, беря живые явления действительности, каждое из них доводит до его сущности, не разрывая при этом связи с полнокровной действительностью, и потом, быть может, комбинирует эти вещи и фигуры самым причудливым образом, так и Мейерхольд, разрывая условности сцены и условности действительности, делал гигантский шаг в сторону совершенно свободной театральности. Он жонглировал своими великолепными Гулячкиными и всем их антуражем, он фантасмагорировал, забавлялся ими, но {351} ни разу, особенно же в финале, эта забава не была неоправданна. Самые неожиданные трюки, в том числе и невероятное оформление финала, превосходно подчеркивали обрисовываемую сущность.

Художник-реалист не смеет быть рабом действительности. Это правило столь же важное, как и правило держать тесную связь с этой действительностью, не разрывать с языком привычных для публики явлений.

Конечно, великий реалистический театр прошлого всегда шел по этому пути. Но *идти* по какому-нибудь пути означает *идти вперед*.

«Горе от ума», «Ревизор», «Женитьба» предполагают не одну только правду, но и гротеск, карикатуру и вне атмосферы такого гротеска не могут не поблекнуть. Но почему с этими старыми, а также и с новыми произведениями не позволить себе опыта пропустить их через гораздо более толстый слой многоразлично изогнутого рефрактора гротеска? «Ревизор» есть новое завоевание по этому пути.

«Ревизор» — это самый убедительный спектакль Мейерхольда. Здесь он имеет дело с текстом, разумеется, еще более высокого качества, чем текст «Мандата»; здесь он имеет дело с прекрасно развертывающимся действием; здесь он имеет дело с типами, по всей справедливости претендующими на то, чтобы, оставаясь возможно более крепко в лоне своей живописной эпохи, вырастать до общечеловеческих масок — по крайней мере в пределах внимания досоциалистического общества.

### II Гоголя обидели

Имел ли Мейерхольд право изменять Гоголя, совершенно вольно трактовать его? Конечно, он имел на это право.

Полноте разглагольствовать об этой форме пиетета перед классиками! Кто же не знает, что классиков из классиков, Эсхила и Аристофана, во всех нынешних театрах мира дают так, что не остается и самомалейшего сходства с первоначальным спектаклем, как они его сами видели и, может быть, сами ставили. Кто же не знает, что шекспировские пьесы подвергаются всевозможным переделкам, сокращениям, искажениям и что отдельные постановки какого-нибудь «Гамлета» отличаются друг от друга и от первоначальной постановки театра «Глобус», как совершенно разные пьесы?

Почему никто не возмущается, когда Леконт де Лиль переделывает «Эринний», а Гофмансталь — «Электру»[[545]](#endnote-495)? Почему «Федру» совершенно по-новому писали, только слегка сверяя с шедевром Еврипида, и Сенека, и Расин, и д’Аннунцио[[546]](#endnote-496)? {352} Почему никто из нас не сомневается, что Пушкин мог бы быть только обрадован «Борисом Годуновым» Мусоргского, хотя Мусоргский прибавил целый ряд сцен, убавил другие, и у него на сцене люди не говорят, а поют под музыку, что, конечно, ни капельки не входило в соображения Пушкина?

Другое дело, что нам необходимо хранить не только самые точные тексты пьес, но и воспроизводить в наших академических театрах в возможно более точном виде старые постановки. Вот с этим я согласен. И я бы задал вопрос, например, Малому театру: уверен ли он, что у него все обстоит благополучно по части действительно талантливого и достаточно точного воспроизведения постановок шедевров русского классического театра в том виде, в каком они были более или менее одобрены их непосредственными творцами? Но ведь смешно же в самом деле на театр Мейерхольда возлагать почтеннейшую обязанность музейного консерватора! Ведь если даже Малый театр, на который эти обязанности возлагаются совершенно законно, рядом со спектаклями старого стиля ставит спектакли нового стиля, то уже совсем безобразно запрещать самые смелые полеты фантазии театру, который целиком является лабораторным, экспериментальным, ищущим.

Пушкин сказал: «Мне не смешно, когда маляр презренный мне пачкает Мадонну Рафаэля»[[547]](#endnote-497), но если бы кто-нибудь на этом основании заявил, что, оставляя Мадонну Рафаэля в Дрезденской галерее, он желает написать версию, вариант, может быть, даже карикатуру на Мадонну, то, разумеется, не Пушкин стал бы ему запрещать это. Иначе можно было бы сказать: как вы смели, Александр Сергеевич, после Евангелия изобразить по-своему благовещение в вашей пошлой «Гавриилиаде»?

Я бы еще понял, если бы новшествами возмущались консервативные элементы нашего общества, но когда я слышу коммунистов, которые заявляют: но позвольте, это же скандал, это не настоящий Гоголь, — то приходится действительно пожать плечами и признать, что в одном и том же мозгу могут уживаться революционнейшая политика и эстетское мещанство. Хотите «настоящего» Гоголя, так идите в театр, который имеет своим назначением его давать, а к Мейерхольду ходите за современным Гоголем, за Гоголем, отраженным в сложнейшей поверхности зеркала нашего сознания.

Второй вопрос: имел ли право Мейерхольд пользоваться вариантами, которые Гоголь отбросил?

Нам говорят: Гоголь знал, почему лучше отбросить тот или другой вариант, зачем же возобновлять их? Ну, Гоголь даже совсем сжег второй том «Мертвых душ», и мы знаем, что сжег он его под давлением враждебной среды. Кто может поручиться, что тот или другой вариант не были выброшены Гоголем, чтобы не слишком шокировать чопорную публику петербургских чиновников? Кто может поручиться, что соображения о цензуре {353} не висели над ним? Вот мы скоро будем видеть «Бориса Годунова», как его задумал Мусоргский. Мы знаем, что этот гениальный музыкант согласился пропустить его через оформление искусного и светского Римского-Корсакова; но еще огромный вопрос, не потерял ли в этом оформлении первоначальный «Борис» трех четвертей своей титанической мощи[[548]](#endnote-498)?

Оговорюсь. Те варианты, которые дал Мейерхольд, не представляют собою новых открытий, и я вполне представляю, что тому или другому зрителю окончательный текст «Ревизора» может нравиться больше мейерхольдовского; но тем не менее все новые фразы, которые я слышал со сцены, — свежие и забавные, чисто гоголевские фразы, и слышать их было приятно и радостно.

### III Внешний стиль спектакля

Самое замечательное во внешнем стиле спектакля — это его поразительная художественная законченность. Часто, глядя даже на самые лучшие спектакли в самых лучших театрах, я все-таки чувствовал, как не заполнена, как не закончена вся сцена как картина. Часто вы имеете перед собою большую сцену, в углу которой происходит какой-нибудь диалог. И если вы сосредоточиваете на этом углу ваше внимание, то все остальное просто пропадает, тревожа вас, так сказать, своим присутствием в подсознании и в неясном поле зрения. Если ваш взгляд начинает блуждать по всему целому, которое ведь все-таки есть какое-то художественное произведение, то вы рассеиваетесь по отношению к действию. Я уже не говорю о том, что актеры почти всегда (с этим боролся конструктивистский театр) ползают по полу огромной сцены, так что пять шестых ее остаются совершенно незаполненным пространством. Мало того, чрезвычайно редко режиссура достигает такого совершенства, чтобы решительно каждая фигура, молчащая в данное время, и каждое положение головы, ноги, руки находящегося на сцене были включены в общую композицию. Только тогда картина или, еще вернее, цветная гравюра хороша, если все линии красок соединены в неразрывное целое. Художник ни одной точки не ставит без расчета на всю композицию, как ни одного звука не допускает композитор вне того же тончайшего художественного математического расчета.

Вот это-то и достигнуто Мейерхольдом в его «Ревизоре», по-моему, в совершенно неслыханных размерах. Большая сцена остается в большинстве случаев незаполненной (хотя она и утилизируется в некоторых сценах, но не претендует на интерес). Это большой полукруг из полированного дерева с дверями. Действие же преподносится зрителям как бы в корзине. Выдвигается {354} определенная площадка, где вещи и люди действуют уже закономерно, исходя из данной художественной воли. Эта площадка заливается соответственным светом (с большим искусством) и после этого представляет собою как бы движущийся букет, как бы упорядоченнейший калейдоскоп. Люди и вещи — как бы беспрерывно, в сплошной динамике следующие друг за другом цветные гравюры.

Я утверждаю, что абсолютно любой момент всего этого большого спектакля, заснятый цветной фотографией, представлял бы собою законченную художественную картину, — подчеркиваю, законченную до самой малейшей мелочи.

Второй оригинальной чертой стиля этой постановки было не только отсутствие декораций, — не в этом дело, и уже, конечно, не в изощрении конструкций в их первоначальных архитектурно-механических формах, а в чрезвычайно удавшейся попытке заставить играть реальные вещи.

Изгнаны не только декорации, но и бутафория на сцене. Это подлинная мебель, подлинные фрукты, гастрономические продукты, как и подлинные люди в подлинных платьях, комбинация людей и вещей, непосредственно взятых у действительности. Тут никакого художественного претворения, по мнению Мейерхольда, не нужно. Тут он в полном смысле слова натуралист. Но эти подлинные вещи поднимаются тем не менее до высокой живописной значимости благодаря композиции и освещению.

Здесь я не могу не сделать некоторого упрека Мейерхольду. Исходя из этого задания и стремления сделать свой спектакль нарядным и радостным, Мейерхольд преувеличил роскошь мебели и роскошь костюмов, в особенности у Анны Андреевны.

Конечно, те прекрасные вещи из красного дерева и карельской березы, которые так удачно отыскал Мейерхольд, превосходны и высокохудожественны; конечно, туалеты Анны Андреевны напоминают прелестные вещи Кустодиева в области купеческого изобилия и сдобности, но тем не менее для среды небольшого провинциального города и небольшого калибра чиновника они художественно не оправданы. Было бы еще интереснее видеть то же усилие Мейерхольда без этого большого количества эстетского сахара. Правда, это превосходнейший рафинад, он, несомненно, доставляет удовольствие зрителю, но мало ли чего! Увлекаться чисто чувственным удовольствием глаза ни в каком случае не следует. Анну Андреевну благодаря этим платьям и преувеличенной обрамленности ее всякими эффектами режиссер выдвинул чересчур на первый план и нарушил в некоторой степени внутреннюю стройность спектакля. Это — критическое замечание, которому я не придаю чрезмерного значения, и повторяю, что сама идея игры вещами, а не бутафорией, прекрасна и очень хорошо использована Мейерхольдом.

### **{****355}** IV Все наоборот

Критику и публику очень шокировало то, что Мейерхольд сломал все те традиции, в которых обыкновенно дается «Ревизор», и сломал круто. Некоторым показалось даже, что все сделано просто наоборот: например, говорят, Осип должен быть старым, а его делают молодым. По этой логике Хлестакова нужно было бы сделать старым, однако Мейерхольд не сделал этого.

Дело, конечно, не в том, чтобы сделать все шиворот-навыворот, а в том, чтобы постараться сломать традицию и дать совершенно новую, свежую, неиспользованную версию. Это, конечно, право всякого большого художника.

Почему наша музыкальная критика с большим основанием требует, чтобы классики, включая самого Бетховена, находили у наших исполнителей фортепианной, камерной или симфонической музыки новое, соответствующее нашему времени толкование, и почему такое же требование нельзя поставить театральному новатору?

Многие из этих новшеств Мейерхольда вполне оправдываются, — например, хотя бы Осип. Правда, вообще фигура Осипа в старых «Ревизорах» богаче, многое из его роли Мейерхольд просто устранил, она стала менее заметной. Но тем не менее фигура продувного деревенского парня, прошедшего через Питер, сама по себе чрезвычайно любопытна. Избегая, как всюду, монолога, Мейерхольд создал премилую сценку интимного дуэта этого парнишки Осипа с какой-то трактирной служанкой, оправдал полностью несколько нелепо звучащие в устах старого Осипа слова о том, как можно шмыгнуть с извозчика в подворотню, придал известную пикантность милостивым ухаживаниям городничихи за молодым и разбитным слугой гостя, заставил несколько раз фыркнуть в очень подходящих местах этого единственного представителя народного здоровья во всей пьесе — вообще дал чрезвычайно любопытный и интересный вариант, за который можно сказать ему спасибо, хотя я не знаю, пойдут ли многие театры по этому пути и отстранят ли приличного, доброго старого Осипа, освященного традицией и, конечно, превосходного.

Возмущаются также переделкой Добчинского и Бобчинского.

Мне она показалась вариантом также великолепным. Никакой особенной мрачности, каких-то злодейских тонов, которые некоторые критики усматривали в этих двух провинциалах, я в этих фигурах не видел. Комизм, на котором играет Мейерхольд, заключается в следующем: вместо торопливости и суетливости, не совсем понятных на фоне тягучей и медленной жизни вечно сонного провинциального городка, он дает чрезвычайную замедленность в жестикуляции и речи. Это — люди, {356} привыкшие рассказывать все обстоятельно. И для такой обстоятельности, такому начинанию от Адама, данным Гоголем совершенно выразительно, я не знаю, что больше соответствует — торопливая ли и захлебывающаяся речь или такое исполненное крайней обстоятельности и неторопливости желание помучить своих слушателей, которым снабжает Мейерхольд свои фигурки. Я радикально не согласен с теми, кто говорит, что Добчинский и Бобчинский вышли неправдивыми. Добчинский и Бобчинский даются в пьесе, как две почти клоунские фигуры. Нигде почти у Гоголя нет столько шаржа, как в этих двух фигурах, и как раз впервые у Мейерхольда я увидел на их месте реальных живых людей.

Нельзя перечислить всех тех «наоборот», которые удачно произвел Мейерхольд, давая живую, свежую версию. Но, конечно, есть и неудачные моменты. Так, например, неудачен городничий.

Артист Старковский играет, в общем, очень недурно и достигает в заключительной сцене довольно большой силы. Но весь тип задуман как-то неубедительно. Всегда несколько не доверяя речи, всегда несколько заслоняя ее действием, Мейерхольд доклад городничего в первой картине сопровождает всякими лечениями, манипуляциями доктора, которые отвлекают от главного действия; и вообще стремление изобразить городничего истерио-неврастеником, во-первых, в дальнейшем забывается, а во-вторых, вряд ли подходит к этому толстокожему типу. Вообще трудно сказать, что это, собственно, за городничий, из каких он, каково его прошлое. На мой взгляд, городничий, в этом смысле, не доделан, а поискать и здесь сочную фигуру, которая в то же время отходила бы от традиционного бурбона, очень интересно.

Словом, поискать-то следовало бы, а вот найти пока не удалось.

### V Логика спектакля

В спектакле Мейерхольда нашли мистицизм[[549]](#endnote-499). Вот уж истинно, обжегшись на молоке, дуют на воду. Нашли даже двойников! Прочитав несколько рецензий, я так и пошел с недоумевающим любопытством посмотреть, как же это В. Э. Мейерхольд, заклятый враг всякой мистики (недавно он даже психологию отрицал), будет показывать двойников, разводить гофманщину, достоевскую белую питерщину и т. д. Конечно, ничего подобного не оказалось.

Да простится мне это замечание, но ведь в этих самых поисках мистицизма и в испуге перед двойниками сказывается, что не только значительная часть нашей публики, но и {357} значительная часть нашей критики попросту не умеет смотреть на сцену.

Я не беседовал с Мейерхольдом о внутренней логике его спектакля и о причинах, которые побудили его вводить дополнительные лица без слов и т. д., но я совершенно убежден, что то, что я скажу здесь, совпадает с его намерением, потому что все это материалистически ясно, никакими туманами не заслонено.

Мейерхольд исходил из того положения, что монологи не должны быть допускаемы. Можно соглашаться или не соглашаться с этим, но длинный разговор с самим собою показался Мейерхольду вещью неуклюжей и устаревшей. Так как у Гоголя есть сведения о каком-то офицере-попутчике, большом картежнике и выпивохе, с которым по пути встретился Хлестаков, то Мейерхольд и воспользовался этой фигурой. Он заставляет этого самого игрока и пропойцу сопровождать Хлестакова как тень. Из него Мейерхольд сделал настоящий шедевр. Это сине-бледное лицо, эта изломанная бровь, эта провинциальная «роковитость», это беспрестанное непробудное пьянство, молодцеватые танцы под хмельком, эта циничная издевательская усмешка, сменяющаяся трупным выражением до полусмерти напившегося человека, — все это до такой степени превосходно, все это так в стиле эпохи, что, создав партнера, который оживляет игру Хлестакова и дает возможность обогатить мизансцены, Мейерхольд шагнул к личному творчеству, театральному и в то же время не драматургическому. У офицера нет слов, он никак не влияет на ход событий, он поэтому находится вне литературной драмы. Это есть оживленная человеческая мебель, аксессуар. И вместе с тем это незабываемый тип.

С совершенно исключительной талантливостью воспользовался этим офицером Мейерхольд для одного поразительного, глубоко психологически оправданного трюка. Хлестаков заметил, что его приняли за другого. В нем уже смутно, полусознательно зарождается идея использовать положение, раздувшись индюком, поэксплуатировать недоразумение провинциальных пентюхов. Поэтому у своего спутника он занимает шинель и кивер, оставляя ему старую военную шапку и поношенный плащ, и с этой минуты выступает уже действительно как какая-то важная птица. Сама психология его меняется в этот момент. На наших глазах испуганный фертик, чиновник из самых нечиновных, превращается в фантасмагорическую фигуру самозванца. Только это вполне оправдывает все дальнейшее. Малюсенький чиновник, у которого нет никакого гардероба, не может быть, почти невероятен в дальнейшем как Хлестаков. Между тем эта шинель с меховым воротником, этот высокий кивер не могут не ошеломить сразу уездную мелкоту.

{358} Спектакль, разбитый на пятнадцать картин, — прием, который любит Мейерхольд и который заимствован им у кино, — развертывается в таком порядке: первые две сцены с разными вариациями идут без больших сюрпризов; третья картина — «Единорог» — уже вводит то, что часть критиков приняла за мистику. Когда Анна Андреевна остается одна, вокруг нее начинают появляться офицеры — два, четыре, шесть, восемь. Они поют ей комическую серенаду. Из какого-то ящика в конце концов выскакивает еще один, который стреляется из пистолета.

Что это за абракадабра? Правда, офицеры эти — чудесные типы, вполне в стиле эпохи. Правда, серенада эта полна превосходного брио, и вся сцена с шумным одобрением воспринимается публикой. Но все же где это происходит? Реальность это, гофманщина, галлюцинация?

Это ни то, ни другое, ни третье. Это такой же трюк, какой хороший иллюстратор может позволить себе, сделав виньетку. Если, например, автор кончает главу такими словами: «голова ее вечно была полна офицерами в сверкающих мундирах, рассыпающимися перед нею в комплиментах и ежеминутно готовыми застрелиться ради ее глаз», то это самое выражение может быть иллюстратором превращено в виньетку, хотя бы даже столь фантастического характера, что вышеупомянутые офицеры были бы размещены непосредственно в черепе Анны Андреевны. Вот это самое делает и Мейерхольд. Он претендует на то же право, каким пользуется кино, — мечты и всякие другие характерные внутренние переживания инсценировать как фантастическую реальность. Я не знаю, пользовался ли этим кто-нибудь раньше в театре. Я знаю, что в кино это уже теперь постоянный азбучный прием. И Мейерхольд разрешил его на сцене с необыкновенной грацией и убедительностью.

Четвертая и пятая картины не возбуждают особых затруднений. В шестой («Шествие») нельзя не отметить совершенно изумительные мизансцены. Движения самого Хлестакова и всей массы и превосходная игра Гарина образуют исключительное по выразительности зрелище. Нельзя не отметить здесь и прекрасный момент, когда Гарин — Хлестаков поет о цели жизни, которая заключается в срыве цветов наслаждения, и в то же время противно и рвотно плюет. Здесь уже есть одна из тех черт сценически подчеркнутой философии жизни, осужденной Гоголем в «Ревизоре», которая вот этим простым жестом подымается на огромную высоту обобщения. Этот смачный, противный, сопровождающийся отрыжкой плевок при легкомысленно веселом, полупьяном, до глубины души убежденном лозунге о срывании цветов наслаждения с какой-то пронзающей силой заставляет вас почувствовать, что такое мещанский гедонизм.

Седьмая картина «За бутылкой толстобрюшки» сделана необыкновенно тонко. В ней Хлестаков пьян, пьян настолько, что {359} действительность представляется ему почти сказочной. — Он не только врет, он упивается своей ложью, малейшие его желания кажутся ему исполняющимися моментально. Звучит волшебная музыка, когда это ему нужно. Появляются перед ним те деликатесы, о которых он размечтался, и т. д. Таким образом, картину эту надо принимать не как чистую действительность, а как действительность, окутанную дымкой пьяного полусознания.

Мистика ли это? Да с каких же пор, черт возьми, это мистика? Почему же романист имеет право рассказать, каким представляется мир пьяному человеку, а театр этого показать не может? Правда, до сих пор мы всегда требовали от театра, чтобы нам было показано только то, что видит публика. Исключение делалось для мистических привидений или для псевдонаучных галлюцинаций. А Мейерхольд пошел гораздо дальше: не привидения и не галлюцинации, а действительность, искаженная алкоголическим возбуждением.

Еще больше поражает и возмущает непривычных зрителей и критиков, не умеющих разобраться в совершенно логичных, но новых для театра приемах, картина восьмая — «Взятки».

Но надо же помнить, что предыдущая картина «Слон повален с ног» показывает Хлестакова спящим мертвым, пьяным сном. В течение дня ему уже удалось обобрать чиновников. Во сне носятся перед ним в странном смешении все эти морды. Проходят перед ним вереницей кокетничающие женщины, ему кажется, что к нему так и тянутся дрожащие руки с подношениями, что на него валятся тучи конвертов со взятками.

Оправданна и мысль о сценическом изображении через главное действующее лицо, о том, чтобы показывать нам действительность через глаза Хлестакова.

Мейерхольд использовал это, сначала заставив нас посмотреть на сцену десерта в доме городничего через опьянение, а затем на пережитое Хлестаковым в курьезной стилизации пьяного сна.

Разве это не смело? Разве это не расширяет техники сцены? Разве это не отводит нас от превосходной, но слегка надоевшей и — будем до конца правдивыми! — немножко монотонной сцены с реальным появлением перед Хлестаковым одного чиновника за другим с подношениями? Пусть остается и та версия, но нельзя не приветствовать этой новой, в которой столько фантазии, хотя и нет никакой нездоровой фантастичности, ибо сон есть часть действительности. Сновидения некоторых типов могут лучше характеризовать их, чем их поступки в бодрствующем состоянии.

На такой же поразительной высоте находится небольшая сцена «Лобзай меня». Я уже сказал, что это настоящая комедия любви. Любовь, во всяком случае мещанская любовь, взята здесь в такой крутой критический переплет, прожжена такой азотной кислотой, что невольно волнение охватывает внимательного {360} зрителя. Тут есть все — сладостная музыка, танцы, влюбленность и ревность, непостоянство мужской любви, женское кокетство — те элементы, из которых соткана постоянно возобновляющаяся ткань любовной игры. И посмотрите, каким ужасом веет от всего этого! Этот посоловелый, пьяный «капитан», бренчащий на штанинах, это сентиментальное пение, этот угар, эта фривольность, где скот так близок. Мейерхольд не побоялся даже увести свою очаровательную Анну Андреевну за нуждой и заставить ее так испуганно побледнеть под напористым вопросом Хлестакова: «Куда вы уходили?» Это было бы непристойно, если бы это не было так метко. Это нужно именно для того, чтобы показать, какой ничтожной перегородкой отделено все это мнимое и пошлое «веселье» обывательской эротики от клозета.

Смотря эту сцену, я с некоторой жутью думал: не замахивается ли здесь Мейерхольд вообще на любовь, вообще на всякую эротику?

Но нет, это не надоевшая уже тоже христианская сказка о порочности всякой любви, поскольку она физиологична, и не рассуждение о мнимой декоративности и лживости всей надстройки над физиологией. Не по этой ложной линии идет Мейерхольд, он идет именно по пути размашистого гнева, расшибающего вдребезги издевательством бальную поэзию самцов и самок, прикрывающих свою грубую и грязную похоть шелковыми платьями, контрдансами и слащавыми звуками.

Дальше на некоторое время есть срыв: картина «Господин Финансов» мне не нравится. Она неубедительна. Может быть, следовало бы пойти дальше и изобразить настоящую сцену трагикомического народного горя. Но до этого Мейерхольд не дошел. Сцена с унтер-офицершей очень груба. По-моему, ее следовало бы изменить. Все остальное, повторяю, недостаточно оригинально. Нет в этой, по существу очень сильно задуманной сцене, которая никогда не была в театре показана с подлинно гоголевской силой, настоящего захвата.

Гораздо лучше «Благословение» и превосходна «Мечта о Петербурге». Это одна из лучших картин. Мейерхольд завалил сцену всякой гастрономической жратвой с иордансовской щедростью[[550]](#endnote-500): пухлые, сытые, самодовольно тающие супруги-городничие, окруженные всем, что можно придумать на потребу брюха, брюхом грезят о своем будущем. С невероятной выпуклостью, которой я никогда не ощущал при чтении «Ревизора» Гоголя и на спектаклях, сделалось для меня ясным, что Гоголь сквозь сатиру на мелкое чиновничество — конечно, с известными «повестками» всей самодержавно-бюрократической «невестке» — бил глубже, в основное плотоядно-чревоугодное миросозерцание этой «толстозадой» Руси.

Что лежит в основе той непривлекательной редакции буржуазного мира, которую представляла собою эта «кондовая {361} Русь»? Откровенное и даже не украшенное никакими фиоритурами чревоугодие, жратва. Вот слова, которые сложились Успенским и Щедриным как постоянный фонд печальной российской симфонии: жрать, тискать женские тела, угарно измываться над ближним своим, топтать его ногами, самому самозабвенно угодничать перед вышестоящими, для того чтобы иметь право еще жирнее жрать, еще круче топтать, — вот крепкий каркас миросозерцания и чиновников снизу доверху, и купцов снизу доверху, и, с маленькими исключениями, абсолютно всего общества.

Мейерхольд, со своей стороны, доводит эту сцену до чего-то фламандского по округлости, по изобилию, по каким-то ручейкам топленого масла, которые омывают остров блаженных, где городничий с супругой, сидя между фруктами, окороками и битой птицей, летают на крыльях самой возвышенной плотоядной фантазии. И музыка способствует этому возвышению торжествующей свиной жизнерадостности. Но, с другой стороны, каркас-то этой тупой звериности сквозит здесь, словно вся сцена просвечена лучами Рентгена.

Превосходен и финал. Не говоря уже о великолепной подготовке падения четы городничих с высоты в глубину бездны и о разнообразии типов, о прекрасно сорганизованной суете и толкотне в до отказа переполненной гостиной, не останавливаясь на последних аккордах, — взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ним мира. В то время как группа безобразных кукол навек замирает, испуг этих уродов перед какой-то нависшей над ними громовой ревизией, движение, которое их раньше одушевляло, проявляется в механизированном тупом танце, в судорогах которого мечется через зрительную залу гирлянда всей этой человеческой нечисти. Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертвенно.

Со спектакля уходишь взволнованный радостью перед достижениями русского театра и с жутким чувством многообъемлющей сатиры Гоголя на человечество, каким он его знал.

### Послесловие

Говорят о провале «Ревизора». Какие пустяки! Провала здесь быть не может. Это труд, в который крупный художник внес массу старания, таланта, в котором он вступил на новый плодотворный путь.

История отметит этот спектакль. Она справедлива и не позволит отбросить его вследствие неподготовленности части современников. {362} Но есть опасность в другом — есть опасность перелета.

Можно ли ждать, что публика встряхнется, что публика поймет, что ей не хотят дать тридцать первый вариант «Ревизора», чуть-чуть уклоняющийся направо или налево, что ее не хотят попросту позабавить, а что ей предлагают познакомиться с серьезнейшим художественным достижением?

Что бы вы сказали о человеке, который, прочитав первые пять страниц из «Капитала» Маркса или из «Фауста» Гете, сказал бы «галиматья!» и захлопнул бы книгу? Что вы сказали бы, если бы он, в оправдание этому поведению, привел доказательство: да ведь я не понимаю?

Если ты не понимаешь и если ты хочешь вместе с тем культурно развиваться, то помни, что, когда имеешь дело с крупным добросовестным художником, твоей априорной мыслью должно быть, что он гораздо больше тебя знает и умеет. Предположи о зрителе и критике, что скорей ошибаются они, чем творец. Вспомни, что говорили тебе им подобные о самом произведении Гоголя. Признай раз навсегда, что даже тогда, когда ты досмотрел спектакль до конца, даже тогда, когда ты думал о нем несколько дней, поговорил, почитал о нем, — даже тогда, признав, что ты все-таки ничего не понял, тебе скорее следует прийти в отчаяние от своей непонятливости, чем начать поплевывать на художника.

Пусть мое последнее положение слишком смело. Осуждай, бросай камнем в художника, если после внимательного и любовного рассмотрения его достижений и ошибок ты найдешь, что в общем он не преуспел. Я знаю, что иначе ты будешь жаловаться на то, что тебе не оставляют свободу критики. Но если ты уходишь в первый антракт, как сделали некоторые и притом не последние из нашей публики, и уже чувствуешь себя вправе говорить о «провале» Мейерхольда и об убийстве им гоголевского смеха, то позволь мне сказать, что этим ты выдаешь только свою малую культурность, только свой мещанский консерватизм, только свое чванство перед художником.

Вероятно, споры о «Ревизоре» еще продолжатся. Что же — поспорим!

## **{****363}** Рост социального театра[[551]](#endnote-501)

Вновь и вновь я должен отметить особенный характер текущего театрального сезона. Я только потому не могу назвать его переломным, что подход к социальной выразительности театра замечался на нашей сцене уже давно и наша новая драматургия, так сказать, с самого своего появления устремлялась к социальной значительности. Но если этот сезон не переломный, то он, во всяком случае, показательный, ибо и раньше поднимавшаяся линия социального театра сделала здесь большой скачок вверх.

Вчера и позавчера я присутствовал на спектаклях Театра Революции. Должен покаяться: я видел далеко не все спектакли этого театра, и мне было бы чрезвычайно трудно нарисовать его эволюцию. Поэтому обе пьесы, о которых я говорю, — «Купите револьвер» Бела Иллеша[[552]](#endnote-502) и «Рост» Глебова[[553]](#endnote-503) — я беру не по линии работы Театра Революции, а с точки зрения места, которое эти спектакли занимают во всей театральной жизни Москвы.

Начну с пьесы, которую многие уже видели и о которой имеются отзывы, и часто (статья Мануильского[[554]](#endnote-504), отзыв в газете «Труд»[[555]](#endnote-505)) высокохвалебные. Да, эту пьесу многие видели и многие еще смотрят, ибо, придя на пятнадцатый — шестнадцатый спектакль, я увидел залу абсолютно полной. Думается, что успех этот еще далек от своего исчерпания. Пьеса производит волнующее впечатление, и как в своем литературно-социальном содержании, так и в своем сценическом оформлении представляет собою один из самых острых спектаклей нынешнего сезона и вообще последней театральной эпохи.

Отмечу здесь, что, написанная иностранцем, пьеса вся запечатлена не нашим стилем; она относится целиком по своей {364} фактуре к театральному экспрессионизму, с наибольшей силой развернувшемуся в послевоенной Германии.

Правда, экспрессионистские полукоммунистические пьесы мы уже видели у себя на сцене; Театр Революции и другие театры осуществляли драмы Толлера и драмы Кайзера[[556]](#endnote-506), которые также включали в себя элементы известной революционности или по крайней мере остроты в постановке социального вопроса. Но эти пьесы всегда казались какими-то далекими, словно рассказанными на чужом языке, так что до зрителя доходила только часть предлагаемого содержания. Чужими казались чрезмерные хитросплетения их сюжетного развития. Какая-то нарочитость, сбивчивость мысли производили впечатление, словно художник боится, что ясность мысли примут за недопустимую простоту и т. д. И театр наш находил достаточно пикантные формы для этих эффектничающих пьес, оказывался более или менее на высоте, но только более или менее, и я далеко не убежден, что пьесы эти не находили более точного и более громкого выражения на сценах немецких экспрессионистских театров.

На этот раз, при общем экспрессионистском стиле пьесы., она, безусловно, близка нам. Эта пьеса — глубоко коммунистическая и именно потому больше, чем любая другая экспрессионистская драма, пропитана жизнью, взятой при этом со сторон и нам коротко известных. Этим, вероятно, и объясняется то, что театр так блестяще справился со своей задачей. Зная силы европейского (и в особенности наиболее сильного в Европе — немецкого театра), я с уверенностью говорю, что там создать спектакль такой правдивости и глубины, с такими резкими переходами от жуткой трагедии к безудержному фарсу не удалось бы.

Я вовсе не хочу сказать этим, что нашим драматургам рекомендуются те приемы письма, которые естественно вытекают из всех литературных привычек нашего товарища Бела Иллеша. Все хорошо на своем месте. Можно было бы отметить даже как недостаток пьесы именно то, что в ней наиболее экспрессионистично, — некоторая разорванность действия, беспрестанное перенесение внимания зрителя от одних групп на сцене к другим, какая-то чрезмерная полнота событий, словно автор, имея в своем распоряжении известное количество фигур и сюжетов, жадно хватается за всех их и во что бы то ни стало втискивает их в рамки своей пьесы, как бы боясь что-то забыть, чем-то не воспользоваться. К таким недостаткам может быть отнесена также экспрессионистская страстишка — драматический эффект доводить до патологической высоты, а эффектам комическим позволять переходить почти в клоунаду.

Но, перечисляя все эти черты, я сам отнюдь не присоединяюсь к тем, кто принял бы их за недостатки данной пьесы. Автор сумел, при всем чрезмерном богатстве своего сюжета {365} или, вернее, своих сюжетов, связать их. Его пьеса — чрезвычайно многоголосая, сложно контрапунктически построенная, и даже шелковые чулки, четыре раза переходящие из одного кармана в другой, — какая-то веселая, гривуазная, ироническая мелодия, которая сопровождает грохочущий мотив презрительного смеха, взрывов преступных страстей и глубоко человеческой жалости к раздавленным людям.

Одним из источников пьесы Иллеша явился его рассказ, носящий именно такое название — «Раздавленные люди»[[557]](#endnote-507). В сущности, так можно было бы назвать и всю пьесу. Война — страшная мясорубка, нашинковала всяких людей. Огромное количество калек, какая-то куча отбросов накопилась в австрийских лагерях для беженцев разных стран. И вот сюда-то, на дно этой мусорной ямы, спускается автор, ведя за собой зрителя. На социальном дне часто черпали жуткие повести великие мастера реализма, но никогда это дно не было таким ужасным, как после войны. Стремительно опустились сюда существования, недавно, быть может, блестящие, невероятно увеличилось разнообразие типов, настроений и горя, кишащего здесь. Иллеш зачерпнул на этом дне очень глубоко и дал подлинно жуткий, не только в своих страданиях, но и в смешном, образчик заброшенных существований, разбитых войной. Конечно, тут, на этом дне, легче всего найти наемного убийцу, агента, готового выполнить самое грязное поручение. Здесь и ищут его политические интриганы. Но сами-то они, все эти украинские Крыловичи и Поповичи и прочие, ведь и они представляют собой разбитые существования. Какая там родина, какие там народы, какая там политика! — алчная погоня за десятками долларов, сплошное, дикое надувательство, внешне прикрытое никого не обманывающими рацеями о принципах.

Этот второй этаж военных калек, носящих цилиндры и глаженые манишки, в миллион раз гаже представителей подвального этажа; и он дан Иллешем опять-таки с великолепным мастерством. Можно поздравить автора с тем, что основную интригу — покушение на убийство полпреда — он сумел изложить с необыкновенной ясностью, придать ей характер сатанинской хитрости, талантливого расчета и в то же время чего-то безнадежно гнилого, старчески бессильного и зловонно подлого. От Ларина, стоящего во главе румынского посольства, до бандита Поповича — все тут одним миром мазаны, все — люди, потерявшие всякую совесть и всякую серьезность, персонажи опереточные, можно было бы сказать, если бы акт изображаемой ими оперетки не обливался слезами и кровью.

Что касается постановки, то замечу прежде всего, что я — ее большой друг прожекторов. От них сцена как-то беднеет, на ней слишком много темноты. И, попадая в прожекторный театр, каюсь, я всегда жалею о рампе и софитах. Думается мне, что, потоптавшись еще некоторое время на конструкциях, {366} мы благополучно поймем вновь огромную роль, которую в закрытом театре должна играть театрально-декоративная живопись. Но нельзя не отметить, что конструктивный театр в этой пьесе во многом приобрел очаровательную гибкость манипуляций. Рядами расположенные квартиры, которые то выдвигаются, то убираются, каморки, перед которыми вырастают стены с окнами, отделяющие их от улицы, убедительны и не шокируют публику. Кабинеты господ министров разных национальностей устанавливаются чрезвычайно легко путем простого намека на заднюю стену, письменный стол — очень просто и хорошо. Интересно сделано кафе; и мерцающий дробный свет, который заливает финальную сцену фокстрота, ужасен и носит в себе что-то пьяное, зловещее и придает всей этой картине достаточно пронзительную остроту. Только декорация последнего акта показалась мне данью чистому конструктивизму, но она не играет большой роли во всем построении пьесы.

Мизансцены полны жизни и находчивости. Типы построены экспрессионистски, с нажимом, но с очень твердым вкусом, который не позволяет ни мелодраме, ни фарсу выпасть из поставленных для себя режиссером Королевым рамок.

Актерское исполнение, вообще очень хорошее, в некоторых случаях достигает первоклассного мастерства.

Правдиво, с глубоким внутренним пониманием роли играет упавшего в грязь австрийского офицера, лейтенанта Вессели, талантливый Канцель. С удивительной законченностью переплетает он реалистические черты этого развинченного субъекта с аристофановским гротеском последнего действия, со сценой обучения Красной Армии. И тем не менее вся фигура абсолютно целостна и социально поучительна. На такой же высоте стоит Зубов, исполняющий роль украинского министра Крыловича. Это исполнение сделало бы честь любому московскому театру без всякого исключения.

Исключительной силы преисполнено также и исполнение роли жалкого эпилептика, загубленного интриганами, молодым артистом Иловайским. Мрачный, невыносимо приниженный, болезненный образ своими корнями питается, с одной стороны, трагическим шаржем Достоевского, с другой стороны — мучительным патологизмом немецких экспрессионистов. Эпилепсия, ужас перед жизнью, глубокая, самоотверженная нежность, смешные манеры и ухватки — все сливается в одно, заплетая жалость и отвращение в какой-то парадоксальный эмоциональный арабеск. Я не перечисляю других исполнителей, многие из которых с замечательной силой справились с задачей, поставленной перед ними пьесой.

Бела Иллеш, Залка (директор театра), Королев (режиссер), художник спектакля и артисты внесли ценнейший вклад в наш революционный театр. Это есть действительный шаг вперед, действительное завоевание по фронту социального театра.

{367} И хотя публика и сейчас уже валом валит на представление пьесы Бела Иллеша, мы еще раз энергично рекомендуем тем, кто не видел этого превосходного художественно-театрального достижения, поторопиться с ним познакомиться.

«Рост социального театра» назвал я эту заметку, и словом «Рост» назвал свою социальную пьесу уже известный публике по «Загмуку» молодой коммунистический драматург Глебов.

Мне удалось познакомиться с пьесой в одной из ее редакций (их было несколько) еще до того, как я увидал ее на сцене. Пьеса очень понравилась мне.

Прежде всего я одобрил автора за то, что он не побоялся поставить острую проблему.

Довольно театру заниматься реляциями о благополучии, довольно ему скользить по поверхности, осмеивать социально и художественно беззащитных обывателей московских и российских захолустий, довольно ему изображать абстрактные фигуры, обливать желчью своей критики заграничных врагов.

Как в свое время обрадовались все «Воздушному пирогу» Ромашова! Казалось, что театр начинает подбираться к злобе дня. Но, конечно, пьеса Ромашова была сама по себе насквозь, абстрактной, при всей талантливости автора; действие ее, с очень немногими изменениями, можно было бы перенести в Вену или Берлин. Специфически русского, специфически современного в ней было крайне мало.

Глебов берет на первый взгляд пугающую тему — драматический конфликт между коммунистами и беспартийной рабочей массой. Он берет как сюжет тяжелое столкновение, приводящее к стачке на советской фабрике. Это, конечно, должно подтолкнуть на выявление тех более или менее типичных, более или менее часто встречающихся (иначе и пьесу не стоило бы писать) пороков и ошибок, которые мы констатируем на нашем хозяйственном фронте, а с другой стороны, тех особенностей, тех глубоких изъянов, которые не изжил еще рабочий класс.

Глебов не боится произвести драматический анализ этих отрицательных черт обеих сил.

К недостаткам коммунистов он причисляет неумение ввести революционный размах, пробудивший в них всю богатырскую ширь вольности, в тонкие и точные формы хозяйственно-регулирующей работы. Скучая и томясь по ярким подвигам, по яростной ломке врага, такая богатырская натура типичного ком-вояки разрушительно бродит и в рамках семейной жизни, и в отношениях со спецами, и в хозяйственной работе, и в связях с массами. Не хочется брать в руки лупу, не хочется переходить от одной терпеливой, кропотливой работы к другой. Хочется командовать, хочется нажать плечом, хочется показать всю неограниченную власть, которой когда-то диктатура пролетариата снабжала людей, несших ее меч. Тоскующий, неудовлетворенный, мечущийся, такой человек при самых лучших {368} намерениях не годится для повседневной, сложной работы. Нельзя палашом чинить замки, можно только ломать их. Таков Юганцев, возмущающий временами своей грубостью и деспотизмом, заливающий все более и более противоречия своей судьбы спиртом, но в то же время полный искренности большого человека, умеющий сознать свои ошибки и горько каяться, человек, в конце концов, хотя и косматого, но великодушного сердца, на своем месте — бесценный, золотой человек, который всегда сумеет сложить свою буйную голову за дело, ставшее ему безмерно дороже жизни.

Тут же, на стороне коммунистов, постарался отметить тов. Глебов мертвящий бюрократизм, наличие которого столько раз было отмечено высшими партийными органами. По тексту пьесы секретарь ячейки изображен близоруким бюрократом, превосходно справляющимся со своим ячейковым делопроизводством, но лишенным широты взглядов, принимающим за партийную дисциплину подчинение интересам вышестоящих товарищей. Его попустительством в значительной степени объясняется возможность юганцевских роковых промахов.

Со стороны масс отмечает Глебов сумятицу, отсутствие традиции, вплавление крестьян в основное ядро прошедшего длинную историю пролетариата. Это переполнение сознательных, политически квалифицированных кадров пришлыми элементами, еще не переработанными, еще не ассимилированными, является у Глебова основной причиной возможности недоразумений. Вместо широкого классового интереса проявляются шкурные интересы данного момента, и этим-то ослаблением основных кадров сознательно пользуются элементы, представляющие собой анархию в самом отвратительном значении этого слова. Неуемная российская энергия, та, которая рядом с обломовщиной создавала ушкуйников и разбойников, своеобразно воскресла, с одной стороны, в Юганцеве, склонявшемся перед красным знаменем для службы ему, превратившись в его неукротимый боевой пыл, и, с другой стороны, в мерзком Степане-хулигане, которому некуда деть свою силу и который, злобно завидуя всему на свете, мечется как угорелый, чтобы вредить, попирать, разрушать. Очень верно рядом с этой зловещей звериной фигурой поставил Глебов и жаждущую сладкой жизни молодую работницу Ольгу, и шута Горохова, скомороха-прибаутчика Бондарчука, вместе со Степаном составляющего своеобразную пару хулиганских Несчастливцева и Счастливцева. При всяком отсутствии дисциплины, какой бы то ни было творческой мысли, сколько-нибудь организованной энергии хулиганская группа в замутившейся рабочей среде, при наличии крупнейших промахов Юганцева, превращается — правда, мимолетно — в центр беспорядка, водоворота шкурного индивидуализма, временно разбивающего внутреннюю массовую спайку фабрики. Но заметьте хорошо: это горькое столкновение только {369} мимолетно. Ибо Глебов нисколько не пессимист, не каркающий зловеще наблюдатель черных сторон жизни; он — человек, полный твердой уверенности в победоносность, в коренную мощь, чистоту и правоту как партии, так и беспартийных рабочих масс.

Он легко находит выход. Рядом с отрицательными сторонами Глебов показывает целую серию превосходных положительных типов. Тут и могучая фигура специалиста — директора треста Родных, с какой-то грубоватой грацией, проистекающей именно от внутренней четкости его, умеющего преодолеть всякие трудности, тут и смелый, дельный, энергичный секретарь фабзавкома, тут и пламенно преданная своему делу работница Пылаева и симпатичные золотые ребята-комсомольцы. Тут и жена Юганцева — коммунистка-интеллигентка, с глубоко врывшимися в нее чертами интеллигенции, умеющая, однако, преодолеть их и стать близкой и родной пролетарским массам. А со стороны масс мы видим прекрасную фигуру беспартийного рабкора, воплощающего в себе исконный пролетарский дух, результат многолетней фабрично-заводской тренировки; тут и великолепная старуха-работница, до дна гордая своим рабочим сознанием и необыкновенно легко находящая верную нить, если она даже временно выпала из рук.

Все это богатство глебовского анализа и верные выводы о коренном созвучии партии и масс заставили меня отозваться с большой похвалой о пьесе молодого драматурга. К сожалению, я должен сказать, что на этот раз спектакль (может быть, он будет еще несколько видоизменен) не стоял на высоте авторского замысла. С удивлением смотрел я сцену, изображающую попойку хулиганов в пивной, которая обратилась в какой-то хулиганский кафешантан. Длинной вереницей проходят хулиганские выходки и остроты, мелодекламация, пение, танцы. Все это тянется без конца, все это достаточно пестро, но, в сущности, лишено глубины, описано несколько во вкусе условно-хулиганской цыганщины и трафаретно-хулиганского балагурства, а главное, заслоняет этими самыми хулиганами почти весь фасад пьесы и немилосердно задерживает сценическое действие.

Оговорюсь, я убежден, что автор и театр поймут бросающуюся в глаза необходимость всемерного сокращения этой картины. Уже и в других картинах благодаря яркой игре Терешковича (Степан) и, особенно, зажигательной веселости Орлова (Бондарчук) хулиганы выдвинулись слишком на первый план, и, при наличии восьмой картины, можно подумать, что весь конфликт на фабрике является только прологом для сценически эффектного изображения героя нашего времени, «любимца публики» — хулигана, в трагическом и комическом разрезе.

Но и в остальном спектакль несколько огорчил меня. К чему, например, в постановку его включен кабинет, который катается {370} по-мейерхольдовски, с переднего плана на задний? Решительно ни к чему. Для действия это не нужно, а публика, не бывавшая на заводе, чего доброго, подумает, что действительно там имеются такие передвижные вагоны-кабинеты.

Режиссер с каким-то особенным вкусом изобразил всякие сцены чисто физического характера. Танцы, драки, по-видимому, чрезвычайно забавляют тов. Люце, между тем на более серьезные вещи не обращено достаточного внимания. Толпа жидка, по внешнему своему облику напоминает группу прохожих, а не собрание рабочих. Между тем героем пьесы является толпа. В центральной фигуре Юганцева, изображаемого хорошим актером Лишиным, нет настоящего директора фабрики, слишком он сделан фельдфебелем или, в лучшем случае, подмастерьем. Секретарь ячейки, допустимый в тексте Глебова, превратился в совершеннейшего расслабленного идиота; и становится совершенно непонятным, как же в дельной ячейке секретарем мог оказаться такой дурак? Комсомольские типы совершенно побледнели. Если у Глебова, быть может, недостаточно сильно противопоставлена их молодая удаль молодечеству разложившихся хулиганов, то на сцене, кроме бессильных попыток начать кулачный бой, немедленно подавляемых более тяжелыми кулаками хулиганов, ничего не осталось.

Весь темп пьесы лишен необходимого напряжения. Может быть, это еще придет, но таково впечатление от первого спектакля, на котором я присутствовал.

Резюмирую: пьеса Глебова менее разнообразна, менее ярка, менее художественно насыщена, чем пьеса Иллеша, но все же представляет собою серьезную и во многом удачную попытку подлинно современной социальной драмы, отвечающей на реальные проблемы жизни. Но в то время как исполнение пьесы «Купите револьвер» в отношении режиссерском, декоративном и актерском выше похвалы, с пьесой Глебова театр не справился, увлекся до безвкусицы романтикой и юмором хулиганов и забыл сосредоточить все свои силы на живом воспроизведении фабрики, то есть прежде всего массы как в ее разнородных типах, так и в ее стихийных, но глубоко характерных коллективных движениях.

## **{****371}** Несколько впечатлений[[558]](#endnote-508)

В первый раз увидел я Степана Леонидовича Кузнецова на сцене в роли Юсова. Это было в Театре МГСПС[[559]](#endnote-509).

Я был совершенно ослеплен невероятной сочностью исполнения, какой я давно не видел. Во-первых, Кузнецов совершенно преобразился в смысле наружности, в смысле говора, походки, манеры и т. д. Он вылепил из себя, с помощью всяких технических приемов, абсолютно нового человека, в котором ни до чего кузнецовского невозможно докопаться.

Есть актеры разных направлений, можно даже сказать, есть две противоположные школы, между которыми расстилаются промежуточные целой радугой оттенков. Так, Моисеи заявил мне, что, в сущности, ему нужно быть самим собою для того, чтобы играть как следует, что в последнее время он пришел к игре собственным лицом, слегка только подрисованным для чисто зрительного усиления, что он избегает костюмов, а играет в слегка измененных формах какой-то рабочей тужурки, в которой он создает и Освальда[[560]](#endnote-510), и Гамлета. А рядом с этим есть совершенно другие лицедеи, для которых великая радость — утопить совершенно свою личность в художественно создаваемой фигуре. К ним принадлежит и Кузнецов.

Но в Юсове — Кузнецове бросилась мне в глаза не только эта удивительная способность перевоплощения, но и замечательная наблюдательность. Можно создать свой собственный гротескный и в то же время убедительный образ, но создать его, так сказать, как акт творчества: изнутри замыслить характерную фигуру и отлить ее из собственного тела, из собственной психофизической динамики. У Кузнецова есть такие образы, когда ему приходится творить людей чужой эпохи, чужого народа. Но в Юсове, где он непосредственно соприкасается с обывательской бюрократической действительностью собственной {372} страны, он поражает глубокой меткостью своих наблюдений. Вся эта походочка, манера кланяться, круглая эластичность и низменность, это дряблое хихиканье, от которого качается столообразный живот, это втягивание воздуха в себя при речи, этот презрительно сморщенный нос и сотни других язвительных черточек радуют зрителя точностью наблюдений, лежащих в их основе. И, однако, Степан Кузнецов вовсе не только реалист, наоборот, его сильно тянет к гротеску. Некоторые считают его игру шаржем, впадающим в карикатуру. В этом есть доля правды, но в этом огромная прелесть кузнецовского подхода к театральным задачам.

Очень благородная вещь — чрезвычайно точный реализм, реализм, заставляющий забыть о театре; но, несмотря на его благородство, вряд ли такой реализм действительно театрален. К нему склонялся в эпоху перехода к натурализму и импрессионизму молодых годов МХАТ.

Старый же наш традиционный театр не гнался за подобным исчерпывающим портретированием жизни. Он всегда сгущал краски, он всегда давал некоторую гиперболу, некоторую художественную стилизацию, и все, очевидно, заключалось в том, чтобы не только не оторваться от действительности, но, глубже в нее вникнув, в то же время творчески переработать ее для иной раз парадоксального выявления заключенных в ней уродств или положительных черт.

Театр должен давать не портреты и карикатуры, а верно стилизованные этюды того, что перед ним находится. Такие этюды родственны карикатуре именно тем, что не связываются точным сходством, но основываются на умении сохранить его при полной деформации, подчеркивающей внутренние черты изображаемого объекта. Смешное, отражаемое сатирически, должно переходить в карикатуру, и здесь имеются все градации — до самого острого и фантастического шаржа.

С положительным дело труднее. Но и здесь имеется гамма переходов, вплоть до преображения в идеальные образы.

Трудно определить, конечно, словами то место в этой градации, которое занимает Кузнецов. Оно очень близко к отражению непосредственной жизненной правды и все-таки сдвинуто в сторону сочной художественной стилизации.

Потом я видел Юсова уже в своеобразной, по-своему очень блестящей постановке Малого театра[[561]](#endnote-511), где роль расцвела еще больше, сделавшись одной из любимых фигур современной Москвы, — и не потому, чтобы Юсов так уже много говорил нам своей социальной сущностью, а именно в силу изумительно виртуозного исполнения Кузнецова.

В тот же вечер, как я увидел Кузнецова — Юсова в Театре МГСПС, я сказал ему, что удивляюсь отсутствию его в Малом театре. Я сказал ему, что его дарование как по своим размерам, так и по своему характеру для всякого стороннего наблюдателя {373} сразу указывает именно это место для него. Степан Леонидович ответил мне, что сам разделяет эту мою мысль. Когда же я переговорил с главенствующими работниками Малого театра, то получил от них несколько неожиданный ответ: да, — говорили мне, — Степан Кузнецов актер замечательного дарования, конечно, подходящий для Малого театра, но это… неуживчивый человек. Могу только порадоваться, что дальнейшие годы устранили вышеуказанное препятствие. Не то Степан Леонидович стал уживчивее, не то Малый театр стал гибче, но, во всяком случае, сейчас этот превосходный актер с театром сжился и не мало повлиял на ту восходящую линию все более горячей любви к Малому театру всероссийской публики, какую мы сейчас отмечаем.

Огромное впечатление произвел на меня Кузнецов также исполнением роли папы в моей пьесе «Герцог»[[562]](#endnote-512). Всякий автор не может не чувствовать горячей благодарности, когда он встречает артиста, чрезвычайно точно воспроизводящего его замысел и в то же время дающего фигуру, преисполненную объективной жизнью. Бывает так, что артист великолепно исполняет роль, но так далеко уходит от первоначального замысла автора, что, даже хваля его и восхищаясь им, автор испытывает какую-то внутреннюю грусть. В данном случае этого не было. Мне не удалось ни разу прочесть свою пьесу Кузнецову, но все, кто слышал мое чтение, а потом исполнение Кузнецова, не могли не отметить поразительного совпадения основного тона и главных интонаций в роли, с той разницей, что все эти черты, только намеченные в авторском чтении, расцвели великолепным цветом на плодородной почве громадного дарования Кузнецова. Приходилось мне жалеть только о том, что папа у меня — роль эпизодическая и доминирует только над одним действием. Откуда почерпнул Кузнецов всю эту кружевную тонкость изящного и слабовольного старца гиперкультурной эпохи позднего Ренессанса, я не знаю. Все эти трогательно нежные ласки маленькому телу кремонской скрипки, вся эта музыкальность обдуманных и выливающихся в законченной форме фраз, этот исполненный почти женственной грации жест и рядом с этим детски капризный, плаксивый тон во время волнения, дряхлость, разлитая во всей фигуре, — все это было так изумительно, что я, не обинуясь, должен отнести папу Урбана в исполнении Кузнецова к числу самых завершенных и самых утонченных театральных образов, какие я, когда-либо видел.

По общему признанию, жуткой четкостью и мощной впечатляемостью обладает образ Людовика XI, созданный Кузнецовым в «Соборе Парижской богоматери»[[563]](#endnote-513) и ставший чуть ли не главным центром внимания публики во всем спектакле. Когда Кузнецов выступает в пустяках — вроде, например, «Тетки Чарлея»[[564]](#endnote-514), перестаешь сердиться на публику, которая помирает со смеху и покачивается на своих стульях, ибо пустячки {374} водевильно-опереточного характера, претендующие только на одно — трясти грудобрюшную преграду, содействуя таким образом некоторому омовению сознания от скорбей жизни, великим художником могут быть превращены в настоящее художество.

Я понимаю, почему Щепкин и Живокини завоевали самую горячую благодарность публики, выступая в пустейших фарсах, когда я смотрю на Кузнецова в таких же легкомысленных и поверхностных комедиях. Высота актерского искусства, дающая самый парадоксальный результат, вроде курьезнейшего оттенка женского очарования в переодетом в женское платье мужчине, дополняется здесь внутренним смехом актера, передающимся публике ощущением задора, молодой игры юмора в крови самого лицедея.

Этой внутренней веселостью, внутренним озорством, искрящимся смехом полон Степан Леонидович, и он служит залогом его молодости, которая, в свою очередь, обещает нам, что еще немало художественного наслаждения мы получим от него впереди.

Мой очерк отнюдь не претендует ни на какую характеристику многогранного таланта и многообразных творческих результатов, достигнутых этим талантом, я только набросал здесь несколько театральных впечатлений и несколько мыслей, неразрывно связанных для меня с этим превосходным мастером сцены.

## **{****375}** «Барсуки»[[565]](#endnote-515)

Роман «Барсуки» принадлежит к числу украшений нашей молодой послереволюционной литературы. Его большое достоинство было отмечено и нашей литературной критикой и, между прочим, внимательным, чутким и любовным наблюдателем жизни всей нашей культуры — Горьким[[566]](#endnote-516).

Правда, роман этот был не без больших недостатков. Все те части, в которых идет описание Зарядья, поражали часто необыкновенно густым, почти доскональным сходством с манерой Горького.

Гораздо более самостоятелен Леонов во второй и, по-моему, более интересной части «Барсуков», там, где действие переносится в деревню, там, где Семен является уже развернувшимся вождем деревенской безрассудной, непутевой стихии. Огромное знание жизни крестьян, общественной и личной, их облик, их манера мыслить, чувствовать и выражаться — здесь поистине поразительны, когда примешь во внимание, с одной стороны, молодость Леонова, а с другой — проявленное им большое знание городской жизни, которым дышит первая часть романа.

Однако здесь, по мере того как вырисовывается основной замысел автора, нельзя не отметить, конечно, значительного уклона от той линии, которую мы можем считать единственно правильной. Роман разрастается в громадную социальную трагедию[[567]](#endnote-517).

Когда Ленин своим зорким прищуренным глазом наблюдал страшное качание белых и красных армий по всему югу и центру России, он говорил: вот та тяжелая цена, которою в конце концов крестьянин научается знать, где его подлинный враг и где его подлинный друг[[568]](#endnote-518).

Зеленое движение, не белое и не красное, было одной из роковых ошибок крестьянства.

{376} И вот Леонов относится к этой ошибке двойственно. С одной стороны, он видит, что это объективная ошибка, что из всех барсучьих движений и протестов, стремлений и планов ничего путного выйти не может, но, с другой стороны, в нем сидит какой-то интеллигентский анархист, у которого нет настоящей внутренней, теплой любви (не было, по крайней мере) к пролетарскому государству, к железной диктатуре рабочего, которая является единственным мостом к грядущему безгосударственному обществу.

И, заставив Семена разбиться об эту железную силу, Леонов, с одной стороны, снимает перед ней шляпу, как перед силой, поистине физически великой и несущей в себе какие-то моральные уклады, но он склоняется в то же время с огромным сочувствием над разбившимся крестьянским мощным соколом, над новым изданием какого-то вольного ушкуйника, бесформенные мечты которого в глубине глубин сознания Леонова являются для него более близкими, чем, может быть, почти только умом понятый ленинский план устроения дальнейших судеб страны Советской и мира.

Однако, признавая эти недостатки точки зрения Леонова, я вместе с тем считаю чрезвычайно интересным и для нас плодотворным подход Леонова. Не знаю, насколько будем мы правы, если от наших собственных пролетарских писателей будем требовать «стопроцентной идеологии». Когда дело идет о художественной идеологии, тогда ее стопроцентная выдержанность делает ее похожей на дистиллированную воду. Эта вода — предпочтённая вещь в химической лаборатории, но на вкус она слишком пресна. Хочется привкусов. Хочется каких-то едва уловимых запахов, которые, не делая воду противной, придают ей ее собственный букет. А уж тогда, когда мы имеем дело с попутчиками, то есть фактически социальными выразителями кое в чем родственных, а кое в чем чуждых нам элементов, то требование, чтобы они совершенно изменили свою натуру и легли на нашу кровать, не оказавшись ни длиннее, ни короче, ни толще, ни уже, — это значит лишать их почти всех их достоинств. Они должны быть дороги нам, как талантливые свидетели других несколько, а иногда даже очень отличных систем опыта, других моралей, других подходов, других выводов[[569]](#endnote-519).

Пьеса несколько выиграла идеологически по сравнению с романом. Там очень уж холодно и далеко рисуется большевизм с его носителем Павлом по сравнению с чрезвычайно интимной и подробной картиной барсучьей жизни. Здесь соотношение несколько уравнивается. Логика большевизма больше чувствуется, и в особенности прекрасно почти благоговейное уважение, с которым отнеслись авторы пьесы к большевистской ячейке в селе «Воры».

Пьеса оделась всеми чарами талантливого спектакля, талантливого актерского исполнения[[570]](#endnote-520). От этого получился еще больший {377} выигрыш. Я считаю спектакль превосходным, я считаю его первоклассным. Я полагаю, что по сравнению, например, с «Любовью Яровой» это есть шаг вперед. Спектакль увлекает своей правдивостью, героизмом, высоким и трагическим напряжением.

Опять-таки остановлюсь на ячейке. Она, как и все окружающее ее взбаламученное крестьянство, изображена с необыкновенной правдивостью. К счастью для меня, я могу об этом свидетельствовать. В самый разгар движения зеленых я был послан для борьбы с ними в Костромскую и затем Ярославскую губернии. Я посещал села, говорил со стариками, корил их за то, что они поддерживают связь с зелеными, совершенно так, как делают это большевики на сцене театра Вахтангова, и я был свидетелем ужасов зеленой расправы в Варнавине, где красноармейцев староверы сожгли живьем, я уговаривал седобородых контрреволюционеров села Саметь, в которое потом, вскоре после моего отъезда, пришлось бить из пушек. Ко мне приезжали гонцы вот из таких далеких деревень, где изнемогали в предчувствии неминучей гибели крестьяне-коммунисты, по пяти-семи человек на несколько тысяч врагов, и где они с героизмом невероятным ловили дезертиров, проводили продовольственные кампании и крепко держали курс власти. Уж очень надо быть холодным человеком (если ты большевик, конечно), чтобы при картинах заседания в запущенной школе этих безызвестных героев революции не почувствовать, как бьется твое сердце, не почувствовать, что ты видишь перед собою, как живых, своих истинных братьев и товарищей, самых скромных, почти еще темных и все же сделавших едва ли не большую часть того, что революцией сделано.

Но прекрасно и все остальное, прекрасна шершавая, кровавая, дикая лесная жизнь с ее взрывами бунта, с ее вождями, живущими в атмосфере укротителей зверья, с ее уныниями и пьянками, с этой сладкой молодой женщиной посредине, этим привлекательным барсуком, к которому тянутся все руки и все лапы, с удалью, со взлетами Семена к неясным далям, с колебаниями, с зыбучестью, с сыпучестью, настойчивой крестьянской массой и т. д. И в [не]большой степени не перечтешь всей той массы тончайших наблюдений, остро и правдиво переданных художниками сцены, которыми наслаждаешься, которые смакуешь в этой необычайно правдивой постановке. Она дорога тем, что здесь я в первый раз почувствовал, как настоящая советская революция начала проникать в сердце, в нервы, в кости актера. Актеры живут на сцене. Почти ни разу не уловишь хотя бы одной неверной интонации. Я не буду говорить о заслугах отдельных артистов. Они почти все одинаково превосходны. Трудно забыть тот бесконечно грустный взгляд, которым смотрит Гладков перед собою, когда его Семен, оставшись одиноким, понял всю тщету своих желаний и пришел {378} заплатить за свои ошибки. Нельзя не удивляться ажурнейшей, изящнейшей игре Толчанова в созданном им таком неуклюжем и ужасно симпатичном Савелии.

Кто-то из критиков посетовал на «Барсуков» за то, что они‑де являются возвращением к натурализму. Этот критик назвал даже спектакль шагом назад для театра имени Вахтангова[[571]](#endnote-521). Ну, что тут скажешь! Театр, конечно, ни на минуту не остался в плену у какого-нибудь старого натурализма. Другой критик правильно отметил, что здесь налицо многое множество приемов условностей и даже конструктивизма[[572]](#endnote-522). Но театр, конечно, понимает, что нельзя давать отчет стране о тех страшнейших муках и борениях, которые она переживала, не проникшись, прежде всего, желанием быть до величайшей точности правдивым. Если бы такую пьесу, как «Барсуки», отвести от самого сочного, копирующего действительность реализма, то от замысла не осталось бы ничего. Еще никак не могут переварить того, что в гигантской задаче, заданной нашему искусству, и, в частности, театру, способствовать самопознанию страны, реализм является основным путем и что этот реализм, когда он главной своей целью ставит изображение среды, должен скорее держаться натуралистического отражения элементов той действительности, которую он изображает, чем какого бы то ни было стилизаторского отступления. Самый замысел пьесы, самые чередования наиболее выпуклых событий, само актерское творчество оттолкнет спектакль от рабского натурализма и обезопасит его от неосмысленного копирования.

Критика, на мой взгляд, далеко недооценила спектакля. Не говоря уже о тех, которые подошли к нему с какими-то педантическими выкрутасами, какими-то вымученными придирками, но и те, которые похвалили спектакль, — все, кажется, без исключения похлопали с высоты своего критического величия Леонова, Захаву, Гладкова, Щукина и других по плечу.

Ну, сделайте опыт, читатель, — возьмите эти статьи о «Барсуках», прислушайтесь, каким тоном они написаны, — не правда ли, разве не ясно, что все граждане, писавшие эти статьи, как видно по самому тону каждой фразы, чувствуют себя гораздо лучшими художниками, чем перечисленные артисты, гораздо более мудрыми людьми, гораздо более политически зрелыми людьми? Так уж повелось. Художник — это подсудимый. Критика — это прокурор в парике, в мантии, облеченный властью. В лучшем случае, это снисходительный прокурор.

За будущее нашего театра я не боюсь. Он растет быстро, даже вопреки критике. Но я невольно думаю, когда же наш театр получит достойную его критику?

## **{****379}** «Бронепоезд» в МХАТе[[573]](#endnote-523)

Сам по себе Октябрьский юбилей далеко не *всякий* юбилей. Он может вдохновить на крупное художественное произведение в гораздо большей мере, чем какой угодно другой, во-вторых, театры наши совсем не заурядные и совсем не то, что о них обыкновенно думают; стоит только вспомнить, что даже на последнем театральном совещании, созванном партией, говорилось еще кое-кем об отсталости наших театров и о нежелании их решительно вступить на путь общественности, о недоверии к ним, по крайней мере к старым театрам, и т. д.[[574]](#endnote-524) Или припомните, например, опасение некоторых ведомств и учреждений, что театры хотя и обещают почтить Октябрь, но, в сущности, просаботируют его. И стоит вспомнить все это и *сравнить с тем изумительным букетом спектаклей и в Москве и в Ленинграде*, который, при тяжелых условиях и спешной работе, подарен театрами Октябрю, чтобы почувствовать, насколько были правы те, кто утверждали наличие огромной талантливости нашего театра, большого сдвига театров под влиянием революции и ускоряющийся темп их движения в этом направлении. Понятны и причины некоторого скептицизма. Конечно, говорили многие, Октябрь великая годовщина, но ведь в данном случае в театрах чествовать Октябрь будут не рабочие, а актеры, то есть часть интеллигенции, да еще довольно отсталая.

Вот тут-то и коренилась ошибка. Мы все еще в величайшей мере недооцениваем той смычки, которая образовалась между укоренившейся, окрепшей и расцветшей Советской властью и трудовой интеллигенцией вообще и актерами в частности. Ведь эта фраза — «пьеса возвышается над обычным уровнем юбилейных работ»[[575]](#endnote-525) — должна быть с полной безусловностью повторена относительно «Бронепоезда»[[576]](#endnote-526), относительно «Разлома»[[577]](#endnote-527), относительно «Мятежа», по мнению огромного большинства {380} ответственных товарищей, присутствовавших на этих спектаклях, относительно юбилейного торжества в Большом театре[[578]](#endnote-528), по мнению значительного большинства, относительно «17‑го года» в Малом театре и т. д. (К сожалению, лично я поздно вернулся из-за границы и сейчас опять уезжаю туда[[579]](#endnote-529). В промежутке я, разумеется, оказался заваленным делами и, к моему величайшему огорчению, смог видеть из всей этой серии пьес только одну — «Бронепоезд». Об остальных я слышал множество отзывов от людей, к которым я питаю полное доверие, и не сомневаюсь, что по возвращении моем из этой новой поездки я получу огромное удовольствие при личном ознакомлении с этими спектаклями.)

*«Бронепоезд» во многих отношениях триумфальный спектакль*. Я совершенно понимаю радость поэта Жарова, разразившегося стихотворной хвалой МХАТу за эту постановку[[580]](#endnote-530). Когда я смотрел «Бронепоезд», со мной в ложе сидели талантливые представители нашей пишущей коммунистической молодежи. Они прослезились во время кульминационного пункта спектакля, а по окончании его каждый из них разводил руками и говорил: «Кто мог думать, даже два года тому назад, что такой спектакль может поставить МХАТ Первый».

Конечно, мы все знали, что Художественный театр обладает огромными индивидуальными талантами и замечательным ансамблем, но многие проглядели, например, появление даровитой молодежи в рядах этого театра и замечательную внутреннюю силу, с какой театр вовлек эту молодежь в свои художественные приемы. Многие не заметили, что эта *молодежь принесла* вместе с тем *новый дух* и оказалась гораздо более близкой к режиму нашей эпохи, чем это можно было бы предположить. С недоверием относились и к утверждению талантливейших ветеранов сцены и ее руководителей, что они понимают величие революции и готовы отразить его, если только найдут для этого подходящий драматургический материал. А между тем заявления эти были совершенно искренни. Можно ли спорить о том, что без искреннего отношения партизанская драматическая эпопея «Бронепоезд» не могла быть создана?

*Сам по себе спектакль почти безукоризнен*. Конечно, большим ущербом его является некоторое ослабление к концу. Несмотря на патетическую смерть вождя, бой, победу, которые занимают последние акты, все же они не могут достигнуть тех высочайших вершин воздействия на публику, какие имеются в сценах на колокольне, у насыпи, в поезде. Но это отнюдь не вина театра. Я даже не думаю, чтобы это была вина автора. В конструкции драматического произведения как такового есть этот изъян. Перебирая пьесы великих драматургов, мы почти всегда найдем это ослабление к концу.

{381} Таково свойство действия в художественном представлении. Невозможно обрезать пьесу в кульминационном пункте, потому что и автор, и актеры, и сама публика требуют известного разрешения создавшейся острой ситуации, и разрешение ее почти всегда приводит к известному ослаблению впечатления.

Нельзя отрицать, что в «Бронепоезде» это снижение существует, но нельзя считать его помехой успеху всего спектакля. Зато центральный момент, в особенности «пропагандирование канадца»[[581]](#endnote-531), сделан с правдивостью совершенно изумительной и хватает вас за сердце. На спектакле, на котором я был, присутствовала довольно нарядная мещанская и интеллигентская публика. Она очень хорошо принимала спектакль, была им, несомненно, заинтересована и местами захвачена, но, конечно, чувствовалось большое расстояние между этой симпатией зрительного зала к спектаклю и тем потрясением, которое переживали десятки имевшихся в зале революционеров. Нет никакого сомнения, что по отношению к «Бронепоезду» должно повториться то же движение организованного рабочего населения Москвы, которое имело место по отношению к «Любови Яровой». Было бы преступлением не показать этот спектакль рабочему зрителю.

Мне не кажется необходимым останавливаться на игре отдельных актеров, ибо, в сущности, все были превосходны, игра была тем лучше, чем лучше была написана исполнявшаяся роль. Обаятельно правдиво, глубоко и просто играет Качалов, которого я прежде даже как-то не представлял себе в такой коренной крестьянской роли. Горячий, буйный, веселый образ создает Баталов. Очарователен Кедров в роли китайца и т. д. Нет ни одной фигуры, в которую не вложено было бы много любви, мысли, сценического искусства самого высокого качества.

Да, «Бронепоезд» оказался подарком МХАТа Первого Октябрю, который не только должен быть принят революцией радушно, но который свидетельствует о богатстве тех перспектив, которые теперь расстилаются перед нами, когда театры, один за другим, окончательно причаливают к нашему берегу и вступают в работу вместе со всеми строителями социализма.

## **{****382}** Несколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве[[582]](#endnote-532)

С особенным удовольствием пережил я тот момент, когда мне стало известно, что Ю. М. Юрьев удостоен Советом Народных Комиссаров звания народного артиста. Дело не только в том, что я считаю его заслужившим это звание своей артистической работой, не в том даже, что Юрий Михайлович сильно помог нам в деле достижения всем известных положительных результатов работы академических театров, как один из самых опытных, преданных, широко смотрящих товарищей директоров[[583]](#endnote-533). Нет, моя радость определяется еще тем, что человек этот за время нашей совместной работы с ним стал для меня чрезвычайно приятным и, можно даже сказать, близким. Я радуюсь отличию, выпавшему на его долю, как радуются радостью своих друзей.

Одна из первых моих встреч с Юрием Михайловичем, встреч наиболее знаменательных, относится приблизительно к ранней осени 1917 года. В то время я был еще петроградским городским головой. В Коммунистической партии я числился одним из людей, занимающихся вопросами культуры, и в городской управе работал как руководитель народного просвещения и художественной работы по городскому самоуправлению[[584]](#endnote-534).

И вот, как-то однажды встречает меня (если не ошибаюсь, в Смольном) Юрий Михайлович и обращается ко мне с такой речью: «Анатолий Васильевич, я вас искал. Мне хочется пригласить вас на небольшое собрание серьезнейших работников нашего театра, где будет и наш директор Батюшков и крупнейшие артисты. Мне хочется позвать туда и Набокова. Дело в том, что мы хотя и не политики, но ясно понимаем, что живем в переходное время: не сегодня-завтра должен прочно стать на ноги какой-то другой строй, либо у власти будет кадетская партия, либо власть перейдет в руки большевиков. {383} В первом случае мы окажемся под руководством Набокова, во втором случае — под вашим. Так поговорим, делясь нашими предположениями, — сказал Юрьев со своей немного застенчивой улыбкой, — я думаю, вы не откажетесь прийти к нам и сказать, что вы думаете о театре, какое место вы отведете ему в системе народного просвещения, когда вам придется работать в этой области, какова будет, по вашему мнению, судьба театральных традиций наших академических театров, наших лучших мастеров, как вы приблизите театр к общественности, к рабочему классу и т. д. Набоков тоже выскажется. Для нас будет очень поучительно знать ваши мысли, а для вас будет не бесполезно прислушаться к тому, что думают разные головы у нас, хотя думают они, конечно, по-разному».

Я не помню хорошенько, где состоялось собрание. Было ли это в одном из кабинетов Александринского театра или в квартире Юрьева, помню только, что это была уютная комната, с бархатными креслами, где собрались пить чай и разговаривать человек сорок. Если бы это было теперь, я, наверное, всех их знал бы, но тогда еще я был новичком в Петрограде, и многие из них были мне неизвестны по фамилиям.

Вечер начался вступлением Юрия Михайловича. Как это часто с ним бывает, он говорил как будто несколько сконфуженно, как будто неуверенный в правильности своей мысли, как будто заранее учитывая то удивление, которое его шаги должны вызвать среди его довольно крепко порабощенных традициями коллег.

Он заявил, что «актеры наиболее художественных театров должны же немножко заглядывать вперед и считаться с той бурей, которая несется над страной, и что в этом отношении является крайне полезным заслушать программы не партийные, а программы личного характера, которые могли бы нам изложить Набоков и Луначарский, два лица, наиболее вероятных как руководители театрального дела в ближайшем будущем».

А затем было предложено мне изложить мои воззрения.

Не место здесь говорить о том, какие мысли я тогда развивал, они приблизительно полностью применялись потом мною в жизни и несколько видоизменялись вместе с ходом этой жизни и находятся в настоящее время на пути к своему полному выражению.

Очень характерно, что, когда дело дошло до Набокова, он от изложения своей программы уклонился, а с вежливой и чуть-чуть иронической как будто улыбкой заявил: «Анатолий Васильевич развернул такие красивые перспективы, что я, со своей стороны, могу только пожелать им осуществления; ничего существенного, со своей стороны, я в настоящее время в качестве моей программы развернуть здесь не мог бы».

{384} И в дальнейшем Набоков не принимал никакого участия в обсуждении, хотя следил за дискуссией с чрезвычайным интересом и даже некоторым волнением.

В общем, однако, говорили мы мирно. Я старался никаких острых вопросов на первый план не выдвигать, примирительно держались и другие. И милому нашему председателю Юрьеву вовсе нетрудно было закончить нашу беседу тем, что люди, искренне любящие театр, могут быть уверены, что из предстоящих потрясений он ни в коем случае не выйдет ни разрушенным, ни умаленным, что ему придется взять на себя новые задачи и в немногом изменить свою физиономию, отнюдь не отрешаясь от того, что является ценным для каждого преданного ему художника.

Вот этим фактом, который, несомненно, относится в известном смысле и к истории нашего театра, оформились и дальнейшие наши отношения с Юрием Михайловичем.

Юрьев не очень еще разобрался во всех политических вопросах, он думал, что Советская власть есть сила и что эта сила хочет блага, хотя он не знает, сумеет ли она осуществить это благо. С каждым годом он все более и более убеждался в твердости пути этой власти, он чрезвычайно широко следил за событиями и внутренно понимал, какова та эпоха, которая так настойчиво требует от театра, чтобы он был ей созвучен.

Юрьев не только никогда не был противником такой созвучности, но он действительно искал путей и возможностей к ней. Нового репертуара было мало. Но все же бывш. Александринский театр стал довольно рано пользоваться новыми пьесами, которые казались ему мало-мальски подходящими. Чем дальше, тем больше расширял он количество своих новых постановок. В последнее время некоторые из них, как, например, «Конец Криворыльска»[[585]](#endnote-535), возбудили всеобщее признание даже среди врагов актеатров.

А врагов у актеатров, в частности и у самого Юрьева, оказалось очень много. Врагов не столько по недоразумению, сколько по тому примитивному нетерпению, которое является основной чертой детской болезни «левизны». И когда только мы от этого детства избавимся? До сих пор такая эпидемия весьма свирепствует, и среди некоторых театральных критиков — в первую очередь. Им все еще кажется, что актеатры — это сознательная цитадель старого мира, им все еще кажется, что государство по какому-то недоразумению объявило их государственными, что уважающий себя коммунист, а тем более «примкнувший», обязательно должен доказывать свою «стопроцентность», изрыгая «всяк зол глагол» на голову «аков».

Часто, конечно, Юрьеву, как и другим, приходилось очень круто. Когда понимаешь, что хочешь не хочешь, но приходится на девять десятых хранить старые традиции, знакомиться со старым искусством, потому что нового еще очень мало, когда {385} знаешь, что этому новому с любовью и готовностью открываешь двери как можно шире, и когда вместе с тем неудачные авторы, неизвестно откуда выросшие критики или люди, для которых театральные вопросы только одна десятая их внимания, но которые все-таки говорят с авторитетом эстетического протоиерея, — когда видишь, что все это обрушивается на тебя, хулит и насмехается, то, разумеется, у человека опускаются руки. Мы имеем тут сплошь самый настоящий пример беспардонного спецеедства, и только, может быть, в последнее время, и то преодолевая чрезвычайное сопротивление, начинается некоторый поворот к большей снисходительности к «акам».

И снисходительность эта объясняется тем, что за это время, независимо ни от «аков», ни от критиков, немножко выросла революционная драматургия и дала кое-какую возможность реально, на деле, а не путем налетов, осуществить полевение крупных театров.

Я всегда в таких случаях поддерживал Юрьева. Зная его достаточно близко, я прекрасно понимал, что он чувствует себя глубоко уязвленным и оскорбленным, незаслуженно отвергаемым и поносимым.

Теперь, когда Советская власть провозгласила его народным артистом, некоторые из хуливших его поймут, что критическая трескотня, которая раздавалась вокруг него, большого впечатления на государственную власть как таковую не произвела.

Во всяком случае, честь и слава Юрьеву, что он сумел сохранить за бывш. Александринским театром значение прекрасного по своим традициям и возможностям художественного инструмента, что он вместе с тем заботился и будет впредь заботиться о возможно большем проникновении в репертуар этого инструмента новых и свежих вещей, конечно, по своему художественному уровню подходящих для настоящего художественного театра.

Честь ему и слава, что он, несмотря на холодность и недоброжелательство, которые постоянно показывали ему слева, недоверие и порицание, на которые он порой натыкался справа, в среде более отставших товарищей, — непоколебимо, трудолюбиво, талантливо и добросовестно вел свою правильную линию.

Несколько слов о Юрьеве-артисте.

Я видел его во многих ролях и всегда удивлялся классической четкости и полной изысканности рисунка этих ролей. Но особенно поразил меня Юрьев в «Маскараде». В московские гастроли Юрьев дал «Маскарад»[[586]](#endnote-536) в несчетном количестве раз, вечер за вечером, часто даже по два раза в день. Роль колоссальная: сыграв ее один раз, можно чувствовать себя надорванным на несколько дней. Только благодаря огромной актерской выдержке, огромной технике осуществляется эта возможность нести такую крупнейшую роль вновь и вновь, всегда свежо и неутомимо.

{386} Но помимо того, что это был tour de force[[587]](#footnote-53) актерской выносливости, надо прибавить, что, немножко холодноватый в других ролях, Юрьев роль Арбенина играет с надрывом, не с тем некоторым классическим декламационным велеречием, которое слывет за сценический пафос, а с настоящей внутренней болью, даже с переходами от присущей «Маскараду» романтики куда-то в сторону гораздо более поздней «достоевщины».

Это был образ, вычеканенный с огромным мастерством. И я не знаю, найдется ли во всей нашей стране человек, который мог бы исполнить его с таким соединением внутренних чувств, подлинной человечности и необыкновенной сценической эффектности.

Юрию Михайловичу не так уже мало лет, но он необыкновенно сохранил свои силы. Это тоже большое искусство, для этого нужно настоящее мастерство — уметь так много давать и все-таки не грабить себя. Поэтому мы ждем от него еще очень много новых достижений.

Семья народных артистов нашей Республики пополнилась достойным сочленом.

## **{****387}** О крестьянском театре[[588]](#endnote-537)

Мне кажется, что всякому коммунисту и всякому вообще вдумчивому и передовому человеку при словах «*крестьянский театр*» непременно должен прийти в голову вопрос: а нужен ли вообще крестьянский театр? Этот же вопрос, конечно, приходит в голову и при словах «рабочий театр».

В самом деле, должен ли театр быть каким-то классовым или сословным? Может быть, этот путь приведет нас к тому, что у нас будет театр для советской буржуазии, театр для советских служащих, театр для рабочих квалифицированных и театр для рабочих неквалифицированных, крестьянский театр, а может быть, еще и батрацкий театр? Что же, может быть, рядом с этими театрами будет выситься еще какой-нибудь «общечеловеческий» театр? Не уродливо ли это?

Вполне соответствующий нашему времени театр не может не быть проникнут классовым духом, который вместе с тем, однако, является единственным общечеловеческим, а именно классовым духом пролетарским.

Как политика пролетариата вовсе не есть узкоклассовая политика, а политика спасения всего человечества, планомерного развития его сил, политика, включающая в себя борьбу с враждебными подлинным интересам человечества элементами и более или менее медленную переработку классов отсталых по сравнению с пролетариатом, так же, конечно, и пролетарская культура — культура общечеловеческая.

Пролетарская культура беспощадно отметает все, что идет против превращения капиталистического мира в коммунистический. В основе ее оценки отдельных культурных явлений лежит именно это мерило — насколько данное произведение содействует росту коммунистической культуры. Но коммунистическая культура растет разно, разным темпом и разными {388} путями, в зависимости от того, на какую почву попадает ее зерно. В. И. Ленин много раз подчеркивал, что не один какой-нибудь путь ведет к коммунистической сознательности, что передовой рабочий приходит к ней иными путями, чем неграмотный чернорабочий; совсем другими путями идет середняк, батрак и интеллигент[[589]](#endnote-538). Но все они могут, и не только могут, но должны прийти к коммунистическому сознанию.

Таким образом, центром и целью нашей культуры является культура общечеловеческая. Пролетариат является водителем и воспитателем, и его пролетарская тропа — главная дорога к этой цели.

Но пролетариат может сам обращаться к другим слоям, к другим элементам общества с видоизмененными формами художественной проповеди и воздействия, совершенно так же, как делает это в области политики и экономики.

Этого мало. Эти другие, непролетарские элементы — крестьянство, трудовая интеллигенция, трудовое мещанство и т. д. — могут искать сами путей к коммунизму, так как это классы, так сказать, двуликие. Одно лицо их смотрит вперед в том же направлении, в каком указывает пролетариат, а другое — назад, к их индивидуалистическому прошлому (остающемуся ведь и их настоящим). Поэтому искания их могут быть двойственны. В них могут быть более или менее яркие проблески самостоятельного осознавания себя самими этими группами в коммунистическом духе, а также и заблуждения, может быть, даже муки, вытекающие из борьбы пролетарских и непролетарских элементов в сознании творцов таких культурных произведений.

Вот почему мы не можем допустить существования какого-то непролетарского «общечеловеческого» театра. *Общечеловеческий в наше время есть именно пролетарский театр*, хотя театр, изображающий рабочих и отвечающий на чисто фабрично-заводские проблемы, в нем может представлять лишь более или менее существенную часть его.

Театры же отдельных классов или сословий могут пониматься в двух смыслах. Если мы скажем, что крестьянский театр есть театр, творимый крестьянами и выражающий крестьянский дух, — это будет один смысл; если мы скажем, что крестьянский театр есть театр, устроенный для крестьян и направленный к тому, чтобы помочь им скорее разобраться в их действительности, — это будет другой смысл.

И оба смысла вместе и каждый порознь таят в себе некоторые опасности. Всякое понимание крестьянского театра таит в себе опасность постольку, поскольку отторгает этот театр от пролетарского, а поэтому и общечеловеческого театра. Всякая обуженность, всякая замкнутость, всякая сословность есть вред в культурном отношении, и сейчас мы заинтересованы в том, чтобы как можно скорее создать единую яркую коммунистическую {389} атмосферу, а вовсе не в том, чтобы расщеплять и разделять наше гражданство. Мы стремимся к тому, чтобы скорее уравнять во всех правах всех граждан Союза и рассматривать их как одинаково достойных и одинаково сознательных сотрудников трудового пролетариата.

Конечно, с другой стороны, отдельным элементам нашего Союза приходится к этой общей цели идти с совершенно разных уровней, исходя из совершенно оригинальных состояний. Уже одна разноплеменность наша и с нею связанная разнокультурность совершенно очевидно на это указывают.

Поэтому, отнюдь не отрицая необходимости для театра, как небольшой части общей культурной задачи, приспособлять свои формы к специальным средам, приходится поставить перед собою яркий, горячий лозунг: всегда помнить, *что специально сословный или групповой театр есть только ступень, есть только переход, который ведет к театру общему*.

Только в этом смысле приемлем мы нужность особого крестьянского театра.

Нужен ли теперь крестьянский театр в прямом смысле, указанном нами выше, то есть театр, творимый самими крестьянами?

Я думаю, что в этом не может быть никакого сомнения. Было бы, очевидно, чудовищным, если бы Советское правительство и советская культурная общественность зажали рот крестьянам-драматургам или крестьянам, любителям театрального искусства.

Взволнованное, видящее вокруг себя во многом обновленную жизнь, обогащенное элементами, побывавшими в городах и в армиях, крестьянство наше, особенно молодежь крестьянская, полно вопросов и ответов, полно творческих возможностей. На этой почве могут появиться массами и драматурги и актеры. Даже в самом начале революции деревенский самодеятельный театр развернулся почти с болезненной быстротой. Потом это явление несколько улеглось, даже как будто бы почти замерло. Но в последнее время оно вновь начинает развертываться, и этому можно только радоваться.

Конечно, при этом возможно «химическое выделение»[[590]](#endnote-539), как говорил В. И. Ленин, всяких сознательно и бессознательно кулацких, эсеровских и т. д. тенденций. Не нужно относиться к этому с паникой, не нужно относиться к этому с озлоблением. В редких случаях мы здесь будем иметь дело с попыткой пропаганды наших врагов. Мы никогда не отличались чрезмерной мягкостью в борьбе с врагами, но очень часто здесь будет дело идти об истинных заблуждениях и о метаниях двух душ, которые живут в крестьянине и о которых так красноречиво говорил Ильич, — души угнетенного труженика и души мелкого собственника и торговца[[591]](#endnote-540). В этих случаях, конечно, нужно мягкое руководство со стороны тех людей, которым будет {390} поручено общее наблюдение за ростом крестьянского театра и его путями. Таким образом, совершенно признавая необходимость крестьянского театра в смысле театра крестьян, я не могу не указать на это затруднение, которое не следует упускать из виду, то есть на возможность проявления в этом театре таких крестьянских тенденций, которые мешают продвижению крестьянства в подлинном осознании его места в коммунистическом строительстве.

Что касается второго понимания крестьянского театра, то есть театра для крестьян, театра, направленного как раз к воспитанию крестьянской молодежи в правильном советском духе, то здесь опасность бросается сама собой в глаза. Это опасность всякого дидактического театра вообще, то есть театра поучающего. Театр только тогда великолепно поучает, когда он об этом не думает или когда по крайней мере его помыслы учительского характера совершенно незаметны.

Сила пропагандистского воздействия театра заключается именно в том, что он увлекает, волнует, смешит, что он производит художественное впечатление и, рядом с этим, за этим, почти нечувствительно для зрителя, наталкивает его на определенные мысли и воспитывает определенные чувства. Как я убедился на многочисленных примерах, крестьянство необыкновенно чутко в этом отношении. Оно хочет учиться, но оно хочет, чтобы его учили прямо, открыто. Если учишь, то учи. В разных же воспитательных театрах или кинофильмах крестьянство чувствует какую-то фальшь; оно понимает, что в пестрой бумажке, сделанной наспех и не совсем забавной, ему преподносят какое-то слабительное, действие которого от него даже как будто скрывают. Эти подсахаренные лекарства кажутся крестьянину просто унизительными. Они ставят его в положение какого-то ребенка, они заставляют его думать о несерьезном отношении к себе. Отсюда постоянно раздающийся окрик наиболее развитых представителей крестьянства: давайте нам настоящий театр, давайте нам настоящее кино, а не «крестьянское», потому что вы для нас изготовляете что-то очень мало вкусное, с какими-то учительскими целями, которые при этом же не достигаются.

Отсюда ряд очень тонких задач для работников крестьянского театра.

Я иногда готов пожелать такому работнику поменьше думать о революционной пропаганде, о коммунистическом духе, а предварительно поставить перед собою такую задачу — найти для крестьянства увлекательный театр, театр, перед которым оживала бы крестьянская аудитория, театр, который показался бы крестьянину нужным как прекрасное развлечение, как праздник, а потом уже думать о том, как влить в этот праздник наши высокие и необходимые тенденции.

{391} Начиная с другого конца, мы можем скомпрометировать дело театра для крестьян и надолго испортить этот путь.

Волнует меня и еще одно соображение. Из бесед моих с молодыми крестьянами (впрочем, и с одним пожилым, умным и передовым крестьянином) я убедился, что крестьяне не только не интересуются исключительно деревней, но даже обижаются, когда им преподносят исключительно деревенскую среду. Они прямо заявляли мне, что деревня им достаточно надоела. «Ну, что за штука, — говорил мне один крестьянский комсомолец. — Смотришь и чувствуешь, что хотят быть похожими на нас. Так и стараются, чтобы мы сказали: вот верно, так у нас в деревне и живут. Ну, допустим, добьются. Скажем, что верно, а ведь вместе с тем скажем — и скучно тоже». Эта формула мне кажется очень тонкой. Ведь не нам привинчивать внимание крестьянства только к его деревенским целям! Разве крестьянин не должен знать города, не должен знать весь мир? Разве не надо стараться о том, чтобы вывести сознание крестьянства из узкого сельского круга? Я не хочу этим сказать, что крестьянство не может заинтересоваться пьесой или фильмой из крестьянской жизни. Вычеркивать такие элементы из крестьянского театра, разумеется, нельзя. *Но думать, что театр для крестьянства есть исключительно театр крестьянского быта, совершенно нелепо*.

*Напомню один эпизод из истории рабочего движения*. На Бреславльском партейтаге возникла полемика относительно руководства иллюстрированным литературным приложением к газете «Форвертс»[[592]](#endnote-541). Рабочие поголовно заявили, что натуралистический уклон этого журнала, все время дававшего описание нужд рабочих и ставящего всякие рабочие, чисто бытовые проблемы, набил им невероятную оскомину, что они готовы брать любого буржуазного романиста, лишь бы отвлечься от этих непроходимо темных сцен общественной жизни пролетариата. Разумная часть партии целиком стала на точку зрения рабочих и приветствовала заявления ораторов, вроде следующих: «Лучезарный Шиллер, с его романтикой сильных страстей и красотой положений, гораздо ближе нашему сердцу, чем необычно правдивые описания тех будней, которые и без того нас задавили».

И это чрезвычайно поучительно.

Таковы мои соображения — общего, конечно, характера — о крестьянском театре.

## **{****392}** И. Н. Певцов[[593]](#endnote-542)

Я давно знаю И. Н. Певцова, часто видел его и в жизни и в театре, однако я все же не знаю ни его биографии, ни большей части сторон его личности и его творчества. Поэтому я могу поделиться здесь только несколькими мыслями, которые вызывает во мне его художественный облик.

Наряду с признанием большой творческой силы Певцова, выразившейся и в создании шекспировских образов (Лир, Отелло)[[594]](#endnote-543), об этом артисте распространено и, можно сказать, даже утвердилось мнение как о таланте несколько больном. Совершенно не касаясь того, находится ли эта характеристика в соответствии с какими-нибудь личными, так сказать, физиологическими чертами Певцова как человека, — не приходится отрицать, что черты известной болезненности в его таланте, несомненно, имеются. Он как раз выбирает и особенно любит такие роли, в которых неврастения или, вернее, очень сложная истерия играет доминирующую роль. Из сценических фигур, сравнительно незначительных (например, в пьесе Андреева «Собачий вальс»)[[595]](#endnote-544), Певцов делает яркие и мучительные образы, особенно в тех случаях, когда необходимо подчеркнуть чрезвычайную раздвоенность, можно сказать, расщепленность личности.

Певцова не столько интересует создание монументального и внутренне единого облика, как именно отражение таких фигур, которые носят в себе как бы нескольких людей. Вот почему Павел — зверь, мистик, сентиментальный любовник, ежеминутно перемещающийся из одного психологического состояния в другое, — так излюблен Певцовым и находит в нем такого неслыханного исполнителя[[596]](#endnote-545).

Это и заставляет поставить тот общий вопрос, на который наталкивает нас вся творческая фигура Певцова: такого рода болезненность не является ли минусом для актера современности? Ведь мы как будто бы вступили в полосу, когда люди крепнут или, по крайней мере, должны крепнуть, когда они закаляются, когда их воля выпрямляется, когда сама жизнь «дробит стекло и кует булат»[[597]](#endnote-546). При этих условиях нам как будто {393} бы в первую очередь нужны актеры, умеющие изображать целеустремленные, массовые, внутренне целостные фигуры.

Такое суждение было бы до крайности поверхностно. Наше время есть время огромной внутренней перестройки человека. Почти во всем народе происходит сейчас перерождение сознания. Недаром Ленин говорил о присущей нам всем обломовщине[[598]](#endnote-547). Действительно, Обломов не только типичнейший барин, он типичен и для чиновника, и для купца, и даже для старого типа фабричного (так, как он описан Успенским в «Нравах Растеряевой улицы»)[[599]](#endnote-548), типичен для русского крестьянина, каким он изображен, например, в гениальном рассказе Короленко «Река играет»[[600]](#endnote-549). Между этой всеобщей обломовщиной и электро-металлическим строительством, которое нам сейчас предстоит, лежит гигантская пропасть. Между партикуляризмом, жизнью внутри себя, мечтательностью, самокопанием и широко открытой общественностью, к которой зовет действительность, — опять-таки разверзается бездна. Типичный русский большевик эту бездну перепрыгнет. Он, поскольку я говорю о типичных, абсолютно разрушит легенду об Обломове как о национальном типе (легенду, которую построил и на которой настаивал Овсянико-Куликовский[[601]](#endnote-550)). Обломовщина — не национальная черта, а черта культивированная, она соответствует деревенской полуфеодальной России, она уже расшаталась в значительной мере с ростом капитализма у нас, и она должна быть в корне и окончательно разбита ростом социализма. Но это происходит не без мук, и на первых порах самые требования революции для очень и очень многих являются новым источником раздвоения.

Нам нужно не только изображение терзаний, внутренних колебаний и множественности душевной (которая присуща в особенности нашему интеллигенту) в прошлом, но нам очень нужно изображение подобных душевных состояний и в настоящем. Не для того, чтобы ими любоваться, — об этом речи не может быть (а это было в русской литературе), — и не для того, чтобы над ними хныкать, а для того, чтобы такой душевный строй как можно скорее преодолеть. Отрицать же, что у нас имеются тысячи и тысячи разочарованных или неприспособленных, отрицать многосложность внутренних драм, совершающихся сейчас в сознании, быть может, многих миллионов людей, — значило бы закрывать глаза на действительность.

Вот почему огромный талант Певцова даже в самой своей болезненности, то есть в необычайно чутком умении раскрыть перед нами внутреннюю душевную борьбу и распад человеческого сознания, является драгоценнейшим инструментом для исполнения тех театральных общественно-трагических симфоний, в которых наше сознание должно будет *творчески* и *активно* отражать современность.

## **{****394}** Культурное общение К отъезду Театра им. Вахтангова в Париж[[602]](#endnote-551)

Советский театр представляет собою явление чрезвычайно интересное.

Общее его устремление, вполне заметное теперь за десять лет, по содержанию своему характеризуется постепенным подходом к театральному освещению основных явлений и основных проблем нашей послереволюционной действительности. Именно для того, чтобы с полной художественностью и с использованием всех ресурсов театральной традиции выполнить это дело, сохраняем мы с величайшей тщательностью наследие нашего театрального прошлого.

С другой стороны, театр искал формы, которые смогли бы в наибольшей мере, с наибольшей гибкостью вмещать в себе новое бурное содержание, порожденное революцией.

И сейчас мы имеем уже первые проявления превосходного синтеза, в котором основные ноты социального реализма богато сочетаются со всевозможными приемами стилизации, фантастики, гиперболы и т. д.

В исканиях нашего послереволюционного театра совершенно исключительную роль играл гений Вахтангова. Смерть рано унесла его и не дала ему закончить те глубочайшие линии, которые намечались в основных его постановках. Почти по всем возможным линиям глубоко артистического и в то же время популярного театра шло искание этого замечательного человека. Необыкновенно грациозная в своей абсолютной шаловливости «Принцесса Турандот», составленная из элементов фантастики, натурализма и гротеска, метерлинковский спектакль «Чудо св. Антония», мистико-поэтический и в то же время кошмарный «Гадибук» и ряд других менее значительных {395} спектаклей послужили одним из главных источников дальнейшего развития наших театральных новшеств.

Большим счастьем для нашего театра явилось то, что смерть Вахтангова не парализовала его усилий. Его молодые, талантливые ученики не рассеялись, как стадо после гибели пастыря. Они продолжали его дело с величайшим успехом и в целом ряде спектаклей отразили нашу современность, став в первый ряд социальных театров нашего времени. В то же время, однако, они не пренебрегали приемами самого решительного, подчас виртуозного и даже шаржирующего стилизаторства, не отказались от совершенно своеобразной трактовки театра прежних эпох, придавая ему современную остроту, и т. д. Молодой Театр имени Вахтангова имеет огромный диапазон и может поэтому в значительной мере являться характерным представителем нашего театра вообще. Тот спектакль, который театр везет с собою на Запад[[603]](#endnote-552) «Принцесса Турандот», как и любой другой спектакль, взятый в отдельности, конечно, не отражает в себе ни всех граней Театра Вахтангова, ни тем более всех оригинальных черт современного советского театра, но эта старая итальянская пьеса, сама по себе задуманная в стиле вольной шутки и радостного смеха, в руках Вахтангова и его труппы превратилась в необычайно блестящий образчик творчества свободы, ни перед чем не останавливающейся оригинальности своеобразного наслаждения театром как таковым, как гениальной игрушкой. Быть может, характерно показать эту великолепную шутку одного из серьезнейших мастеров нашего серьезного театра, чтобы доказать тем самым, насколько далеки мы от всякого педантизма и насколько мало сковывает нас тенденция., Мы думаем, что Европа в свое время сможет ознакомиться с гораздо более тяжелыми, гораздо труднее воспринимаемыми, иногда полными слез, пота и крови художественными отражениями нашей бесконечно серьезной и бесконечно славной эпохи.

## **{****396}** ТРАМ[[604]](#endnote-553)

Революция, еще до своей победы требовавшая огромных затрат человеческих сил на умелую и яркую агитацию, после своей победы, в тяжелые и славные дни гражданской войны, предъявила в этом отношении к пролетарскому политическому активу необъятные требования.

Оставляя в стороне все многочисленные методы агитации, нельзя не отметить необычайного развития в те времена агиттеатра.

Отчасти носителями агиттеатра являлись и бродячие труппы профессионалов, приклеивавшихся к заводам, к разным местным организациям, а больше всего к различным красноармейским частям.

Помните удивительные страницы из фурмановского повествования о подвигах и судьбе Чапаева и чапаевцев? Помните, как командный состав этой доблестной дружины в ответ на известия из Москвы, что ему, командному составу, значительно поднимают содержание, ответил: содержанием от красноармейцев нам отличаться не годится, а если центр хочет нас чем порадовать, то пусть пришлет парики, грим и хорошие пьесы для нашей труппы[[605]](#endnote-554).

И когда, несколькими страницами позднее, вы читаете, как загнанная в степи, наполовину потерявшая свой состав, голодная и вся собравшаяся, как комок нервов и мускулов, Чапаевская дивизия отдыхает между двумя боями на пьесе, которую ей играют усыновленные ею актеры, и как действие прерывается для того, чтобы зрители и артисты вместе пошли в бой, отбить внезапную вылазку врага, а потом возобновляется театр[[606]](#endnote-555), — когда вы читаете все это, вы проникаетесь неискоренимым уважением к убогому, во многом, как теперь говорят, «халтурному», но великому величием этих утренних дней революции агиттеатру.

{397} Театр после революции в нашей стране пошел различнейшими путями. Вначале профессиональный, академический и, в другой плоскости, рутинный провинциальный театр, каждый по-своему и на своей высоте, поддерживал более или менее старую традицию.

Рядом, однако, развивался театр, который хотел быть детищем революции и в котором, под руководством отдельных, пошедших навстречу революции театральных вождей, профессиональное актерство старалось нащупать требования нового зрителя и ответить на проблемы дня.

Эти театры невольно пропитывались агитприемами. Нет у меня времени останавливаться на них на всех, но упомяну хотя бы о первых страницах, которые вписал тогда в историю революционного театра В. Э. Мейерхольд.

Многие еще помнят первые спектакли его в бывшем театре Зона[[607]](#endnote-556), где подновленный, благородный, но сентиментальный текст верхарновских «Зорь» выкрикивался в ровной, но пламенной декламации актерами, наряженными в блузы в качестве сценической прозодежды, и куда отзывчивый на злобу дня режиссер старался вкрапить путем плаката, огненной надписи и вводных сцен отражение стучавшихся в двери театра всемирно-исторических событий.

Многие последующие спектакли Мейерхольда, как и многие спектакли Театра Революции, Театра имени МГСПС, Пролеткульта представляли собой варианты агитспектакля.

Но постепенно, когда митинг стал отцветать вместе с бурной эпохой революционных войн, когда пришла пора не менее героического, не менее напряженного, но требующего глубины и терпения строительства, — раздался лозунг: «Агиттеатр так же мало удовлетворяет нас своей нервной шумихой, как перестает нам быть нужен старый театр, до сих пор дававший нам своим добротным традиционным искусством отдых от слишком суровых, орошенных кровью железных дней».

С тех пор в профессиональном театре началось двухстороннее искание.

Революционные театры и впереди их театр Мейерхольда стали искать углубления и тем, и приемов воздействия на публику.

С другой стороны, академические театры потянулись к современному репертуару и захотели наполнить тонкий и изящный сосуд своего испытанного мастерства клокочущим содержанием нашей великой эпохи.

Мейерхольд, беря новые темы (несколько поверхностный «Мандат» или новая трактовка великих произведений наших классиков — «Лес», «Ревизор», «Горе уму»[[608]](#endnote-557)) сделал мощное и высокоталантливое усилие к созданию спектаклей, добирающихся до мозга костей старого мира и со злобным свистом высмеивающих, выжигающих основные пороки «привилегированного человека» и «человека-собственника», пороки и уродства, {398} пятнающие, само собой разумеется, еще и теперь лицо нашей общественности.

Малый театр «Любовью Яровой» и другие театры спектаклями к десятилетию Октября дали ответ запросам революционно чувствующей публики и отметили этим в истории мирового театра большой знаменательный рубеж.

Но непосредственно в самих массах в то же самое время копошился, самоопределялся, рос и креп самодеятельный театр.

Клубы и драматические кружки старались, отбрасывая постепенно вульгарную любительщину, дать возможно яркие и интересные формы отражающему злобу дня агиттеатру. Формы эстрадоподобные, живая газета, сатирическое обозрение, нечто вроде фельетона-водевиля — вот что начало играть господствующую роль на самодеятельных сценах, вот что искало постепенно своих масок, своих легких, подвижных и выразительных декораций, своих летучих, музыкальных и царапающих форм.

Однако общий поток прочь от агитки к более серьезной пьесе, которая по самой теме своей ставила бы серьезные этические вопросы, помогала бы росту новой личности, не лозунгово, а по-серьезному проникая в щели и поры во многом болезненно слагающегося нового мира, сказался и здесь. И рядом с требованиями тематическими возникли первые требования к актеру. Он должен стать правдивее, его игра должна быть реальнее.

Дело не в том, чтобы выдвинуть лозунг, дело не только в карикатуре на «буржуя», дело в том, чтобы сценическое зеркало отразило типы действительности и показало бы, как живет, мучается и борется новый человек, еще не во всем успевший стать новым и не без труда смывающий с себя грязь неразрушенного старого быта.

Так различные потоки нашего театра начали устремляться в одну и ту же сторону и как бы склоняться друг к другу.

Еще в то время, как агиттеатр в самодеятельной плоскости не испытывал этого перелома, в 1922 году при Ленинградском доме коммунистического воспитания им. Глерона возник комсомольский драматический кружок.

Как водится, этот театральный щенок или петушок был заносчив и самонадеян. Профессиональный театр казался ему греховным и буржуазным. Он считал необходимым искать своих собственных путей. Он гордо заявлял: «Наш театр — театр манифестаций и митингов».

Отличие этого театра от других было то, что в нем скопились талантливые ребята, остававшиеся в то же время у станка, и что во главе его стал даровитый и преданный режиссер тов. Михаил Соколовский. Театрик рос и вырос в театр. Как театр рабочей молодежи он открылся в 1925 году в несколько несуразной, как и его герой, суматошливой и веселой комедии «Сашка Чумовой»[[609]](#endnote-558).

{399} Театр рабочей молодежи хотел играть пьесы молодежи, силами молодежных актеров, для молодежной публики. Львов, Скоринко и др. совсем юные авторы создавали неплохой текст, который потом коллективно исправлялся[[610]](#endnote-559). Театр развертывался, подымался выше, занял прочное место, благодаря поддержке рабочей молодежи, в ряду ленинградских театров. Наконец, он получил театральное помещение, перевел самых талантливых сочленов своей труппы на «профессиональное» положение и спектаклем «Плавятся дни»[[611]](#endnote-560) дал первое подлинно художественное достижение, которое заставляет относиться к нему, этому юному и юношескому ТРАМ, уже не как к попытке, не как к любопытному типу самодеятельной сцены, а как к театру, вносящему свое, новое и ценное в изумительный и роскошный театральный мир, расцветший в нашей стране после революции.

В настоящей статье я не хочу разбирать ни пьес, ни их тенденций, а только сосредоточить внимание читателя, особенно видевшего этот достопримечательный спектакль («Плавятся дни»), на его технических и театрально-эстетических особенностях.

Общий стиль игры ТРАМ реалистический, с сугубым внедрением в этот реализм всех театральных эффектов, какие могут содействовать впечатлению.

Как не быть ТРАМ реалистическим? Ведь он хочет сказать правду о действительности.

Но значит ли это, что он покатится по рельсам копирования действительности как она есть и поставит перед собою еще Пушкиным осужденную задачу приблизить сцену вплотную к реальности?[[612]](#endnote-561)

Нет, ТРАМ не понапрасну шесть лет работал как агиттеатр, он не хочет рабски робеть перед действительностью. Он самую действительность заставит служить себе, своим агитационным целям.

Да, театр, как уверял еще Шекспир, есть зеркало жизни, но особое зеркало, если не всегда кривое, то, во всяком случае, какое-то граненое и светящееся: лицо действительности в нем преломляется, дробится и воссоединяется; действительность выдает после этой операции свои внутренние тайны, свой не сразу заметный смысл или окрашивается в краску доминирующих мыслей и чувств автора, который хочет взволновать и заразить ими зрительный зал.

Вот почему ТРАМ охотно и свободно покидает почву действительности, когда это нужно для силы его агитации.

Если, например, совершенно изумителен своей конкретнейшей правдивостью, своей ремесленной невозмутимостью великолепный поп в изображении артиста Львова, то, скажем, добродушный весельчак и парадоксалист Зосима или его незабываемый друг Лева берутся Виноградовым и другим неизвестным мне актером в разрезе клоунады, хотя мягкой и остающейся в соседстве {400} с реализмом. К разнообразию актерских приемов прибавляется *веселая серьезность*. Артисты-комсомольцы делают свое дело; они невероятно серьезно ему отдаются. Меня поразила и тронула именно убежденная серьезность Потехиной больше еще, чем актерски более зрелое искусство тов. Засорина, играющего главную роль.

Но артисты-комсомольцы помнят, что «дело», которое они делают, веселое, или, вернее, им и помнить не надо, потому что веселость «так живчиком по жилочкам у них и переливается».

Вот почему они так охотно прибегают к физкультуре в качестве своеобразных интермедий.

Впрочем, физкультура не только прекрасна, она характеризует собою коллектив — нечто почти заменяющее античный хор — комсомольцев из общежития.

Ведь этот коллектив, несмотря на отдельные перебои, которых не замалчивает ТРАМ, — насквозь бодрость, веселье, молодость, шествие к будущему! «Игра» для него естественна, как для всего юного.

Кто-нибудь мог бы принять за наивность то совершенно естественное употребление условностей, к которому прибегает ТРАМ. Ему ничего не стоит, чтобы вдруг посреди действия один из актеров обратился в зрительный зал с призывом: «Ребятня!» — и сказал ему агитационную речь. Ему ничего не стоит перейти от действительности к символике, а если нужно подчеркнуть какой-нибудь момент — вдруг остановить действие на полуслове и либо осветить мысль каким-нибудь хором («Верую» в третьем акте), либо дать сцену воспоминаний на манер кино. Сцены воспоминаний производятся даже бесшумно, чтобы видно было зрителю, что действие происходит где? — в памяти действующих лиц. Но ТРАМ ломает свою бесшумность и дает в диалоге, громком и выразительном, те сцены воспоминаний, которые кажутся ему особенно важными.

ТРАМ совсем не боится самых острых приемов экспрессионизма. Припомните нищего со скрипкой, который «пригрезился» Василию, и виртуозно поставленную, мигающую, жуткую сцену в «мнимом», несуществующем кабаке.

К числу наибольших достоинств спектакля надо причислить превосходное использование музыки.

Она звучит часто и очень хорошо вплетается в действие, поддерживая и разъясняя его.

Как превосходен, например, момент, когда мещанская семья Василия с пением почти ритуально-пьянственных песен и поклонами подносит ему чарочку и когда сцену заливает призрачный синий цвет, а музыка банального припева — «пей до дна, пей до дна» — ускоряется в бешеном темпе, превращается в какой-то лязг, в какую-то грозно наступающую, могучую в своей пошлости силу, от которой, как безумный, бежит прочь чуть было не схваченный ею Василий.

{401} Не менее удачны два другие музыкально-драматические момента: спор с колокольней и разговор с заводским гудком.

Ко всем этим превосходным сторонам спектакля надо еще прибавить его задушевную нежность, его трогательную чистоту, его благородство в самом лучшем смысле этого слова.

Тов. Сольц в одной своей лекции призывал нашу молодежь «рыцарски» относиться к женщине. Ну, дорогой товарищ Сольц, знаем мы этих рыцарей, которые пели чужим дамам оды и серенады и в их шарфах сшибали соперника с лошади копьем, а собственных жен держали в башнях и нещадно колотили между двумя разбойничьими походами.

Долой рыцарское отношение, но да здравствует отношение товарищества! Самое превосходное, самое глубокое, душистое, *как черемуха*[[613]](#endnote-562), и дарующее подлинное счастье.

Запахом молодой, увлеченной, изящной любви переполнен этот комсомольский спектакль.

Ухаживают там друг за другом очень прямо и подчас с неуклюжестью неискушенной молодости, больше привыкшей к жестам работы и спорта, чем к мимике любви. И несмотря на эту неуклюжесть, или именно благодаря ей, какой прекрасной стихией нетронутой страсти, подлинной дружбы и очаровательной ласки веет от этих немногих, но запоминающихся сцен идиллии между «парнишками» и «девчушками».

Из спектакля выносишь благодарное чувство. Благодарное за те приятные волнения, которые он дает, за то, что существует комсомол и цветет такими цветами, за то, что этот юный театр вносит в наше театральное искусство.

Недаром большой мастер Мейерхольд выразил перед этим спектаклем свое восхищение, но недаром также Михаил Соколовский, его организатор, признал без труда, что ТРАМ широко черпал в творчестве Мейерхольда и вообще в находках нашего профессионального театра.

Обо мне часто и ложно говорили, что я такой крепкий друг старого театра, которому никак не придутся по вкусу плоды нового, послереволюционного творчества.

Какой вздор! Я просто не хотел и не хочу, чтобы мы выбросили старое, пока не создали нового, равного и лучшего. Я просто не хочу, чтобы мы отвернулись от старого, не научившись у него всему, что нам может потребоваться. Но я целиком за новое: жду его и радуюсь ему.

Вали, вали, ребята! Учись и давай смену!

## **{****402}** Первое знакомство с Художественным театром К тридцатилетию театра[[614]](#endnote-563)

С Художественным театром я познакомился еще совсем юношей почти при самом его рождении.

Первый спектакль, на котором я присутствовал, был «Царь Федор Иоаннович»[[615]](#endnote-564). Он шел в том помещении, где ныне подвизается Театр МГСПС.

С одной стороны, я был убежденным марксистом и уже принимал участие в революционной работе, с другой стороны, я очень сильно откликался на все вопросы искусства и в этом отношении шел — иногда даже не очень критически — в ногу с тогда самыми передовыми элементами, то есть с представителями стиля модерн (потом так осрамившегося с символистами), от которых не так много уже осталась вообще, с тогдашним эстетическим движением, лучшим выразителем и долговечным плодом которого был как раз только что родившийся тогда общедоступный Художественный театр.

Внутренне мне не так легко было объединить мои интеллигентские симпатии к тогдашним деятелям чистого искусства с резким и последовательным отрицанием самого лозунга чистого искусства и с моими политическими убеждениями.

Какую линию займет Художественный: театр, я, конечно, не знал, но представлял себе, что это будет как раз передовая эстетическая линия. С одной стороны, я готовился восхищаться той внутренней полнотой, той художественной тонкостью, которая так прельщала меня, например, в произведениях Метерлинка или в живописи английских прерафаэлитов[[616]](#endnote-565), с другой стороны, я заранее кипятился по поводу того, что театр, разумеется, слишком далеко отойдет от тех общественных вопросов, которые для нас, молодых марксистов, были основными центрами притяжения.

Поэтому я сидел в одном из кресел Художественного театра в величайшем волнении, внутренне растрепанный, ждущий чего-то необыкновенного, готовый восхищаться, готовый сопротивляться.

{403} Сперва спектакль стал поражать меня разными, весьма для меня убедительными, глубоко реалистическими, натуралистическими чертами, как, например, сидящие на переднем плане спиною к публике персонажи, стремление вообще дать иллюзию помещения о четырех стенах, мейнингенская узорная разработка массовых сцен, по-видимому, археологически верная и, во всяком случае, изумительно богатая, полная аромата XVII века[[617]](#endnote-566) обстановка спектакля. Все это показалось мне превосходным и как нельзя более приемлемым, и я, уже ликующий, обратился к моему соседу, с которым вместе пришел в театр, с заявлением: «Знаете, это совсем не то, чего я ждал. Я думал, что будет дано преломление через какой-нибудь современный декаданс, в котором так много разочарования. Но это совсем не то. Это, с одной стороны, чрезвычайно серьезная, почти педантическая добросовестность, а с другой стороны, слишком уклоняются в сторону реализма». Но в дальнейшем или параллельно шла еще и другая полоса ощущений и волнений в моем сердце молодого зрителя. Самая пьеса вдруг стала разворачиваться во всей своей внутренней глубине, захватила симпатией к действующим лицам. Потрясал Москвин.

Целую ночь после этого передо мною плыли иконописные лики, великолепные парчовые пелены, глаза и губы, полные страсти, печали и гнева. Даже мои соображения относительно того, что в пьесе Алексея Толстого имеется и сильный патриотический дух, и своеобразно благоговейное отношение к простецу — Парсифалю[[618]](#endnote-567) на русском троне, соображения о том, что все это радикально чуждо нашему подходу к истории и к методам ознакомления с нею широкой публики через сцену, даже эти соображения никак не могли умерить впечатления наполненности моего сознания какой-то чудесной музыкой человеческой страсти и скорби, взятых в большом историческом масштабе.

Когда я ехал из Москвы в поезде после спектакля, помню, я ловил себя на таких моментах: думаешь о разных своих невзгодах, о разных своих планах, тревожных, недостаточно еще ясных, и вдруг закроешь глаза, и всплывает ярко та или другая сцена в парче и фимиаме, волшебно освещенная, такая или, может быть, еще лучше, чем та, какую видели глаза, и шепчешь: «Как хорошо!»

Причем это «как хорошо!» относилось мною тогда невольно не только к театру, не только к спектаклю, но и к жизни. Хотелось вновь и вновь благословлять эту жизнь и благодарить за нее, потому что спектакль как-то вскрывал ее торжественность, ее мятущееся многообразие, все то яркое и сладостное, что создавалось на этой своеобразной ступеньке эволюции природы, которую мы называем человеком и его историей.

## **{****404}** Тридцатилетний юбилей Художественного театра[[619]](#endnote-568)

Громадным взлетом культуры ознаменовались 60‑е и 70‑е годы. В это время ряды интеллигенции переполнялись разночинцами, и создавался революционный их авангард.

Этот подъем сказался на всех сторонах культуры. Нам давно пора отбросить остатки той эстетической критики, которая в последующие годы безвременья старалась обесценить достижения эпохи революционной интеллигенции. Если вновь колоссами встают перед нами Белинский, Чернышевский, Добролюбов, даже с небольшими оговорками — Писарев, то равным образом мы должны прийти к высокоположительной оценке достижений тогдашней литературы, в особенности передовой (Успенский, Щедрин), тогдашней живописи (идейное, глубоко реалистическое передвижничество), тогдашней музыки (Мусоргский и вся «Могучая кучка»), тогдашнего театра (формирование Малого театра по линии Садовского, Ермоловой, с их идейно-реалистическими устремлениями).

К 80‑м годам революционный авангард интеллигенции был разгромлен, надежды на быстрый общественно-политический прогресс погасли. Это отразилось глубочайшим унынием в рядах всей мыслящей интеллигенции, вообще развитием всякого рода хмурой обывательщины, проповеди малых действий, толстовской реакции и т. д.

90‑е годы принесли с собой новый подъем. Причины его были очень сложны, но в общем он был вызван несомненными победами капитализма и очевидным обогащением верхов страны, включая сюда и значительную часть самой интеллигенции.

Рост капитализма сконцентрировал на другом полюсе и значительные силы пролетариата. Вместе с тем окончательно дрогнула позиция старого, изжившего себя народничества. {405} Забрезжили и вскоре ярким светом разгорелись новые революционные перспективы уже марксистского, пролетарского характера.

Однако в 90‑е годы лишь немногие непосредственно примкнули к этому новому движению. Огромное же большинство интеллигенции, в том числе и наиболее культурное, шло иными путями.

Можно, пожалуй, сказать так, что образовалось два фланга и центр, если не считать осколков предыдущего периода, не игравших уже большой роли. На одном фланге стояла интеллигенция, пошедшая на союз с пролетариатом, — социал-демократы и их периферия; на другом фланге — интеллигенция, пошедшая на полный, неразрывный союз с буржуазией; посредине оказалась весьма значительная культурная сила, которая самым решительным образом отреклась от шестидесятничества и народничества, к этому времени омертвевших (вспомните, например, отзыв Чехова о шестидесятниках[[620]](#endnote-569)), а с другой стороны, вовсе не хотела петь осанну капитализму, прекрасно понимая, что союз с ним скомпрометировал бы их, и чувствовала внутреннюю гадливость к этому беспощадному духу наживы (сравни отношение к капитализму того же Чехова в 90‑х годах)[[621]](#endnote-570).

Это не значит, конечно, будто силы интеллигентского «центра» чуждались связи с капитализмом. Нисколько. Они фактически поддерживали капитализм и им достаточно мощно поддерживались. Развертывавшемуся капитализму и пригревшимся около него верхам интеллигенции понадобился европейский комфорт и пересадка на русскую почву самых душистых цветов европейской культуры. Художники всех родов оружия получили очень большой социальный заказ от капитализма. Капитализм не стремился при этом давать «заказ» на свое возвеличение, на художественную защиту капиталистических перспектив. Что уж там, где уж! Лучше не поднимать таких вопросов. Заказ давался на чистое искусство: на дома новой архитектуры, на обстановку, на музыкальные вечера, на утонченную литературу, европеизированную живопись, соответственный театр.

Упадочнические, декадентские настроения и всякого рода чистое эстетство, результат тогдашнего кризиса капитализма, из Европы перекинулись и в наше искусство. Буржуазия отнюдь не отнекивалась от этих направлений в искусстве. В них осуществлялась своего рода смычка между буржуазией и интеллигенцией. Вся эта высокая тоска, все эти полеты духа, весь этот призрачный символизм допускали не только игру художественными формами, но и томное, баюкающее выражение того «сосания под ложечкой», которое все-таки испытывала интеллигенция и которое находило к тому же чрезвычайно широкий отзыв в низовой интеллигенции, во всей массе {406} придавленных, но все еще сколько-нибудь мыслящих обывателей, типичных «светлых чеховцев». В этой атмосфере эстетического перерождения интеллигенции под влиянием буржуазного спроса и разгрома общественного авангарда начал разворачиваться и самый прекрасный цветок той эпохи — Художественный театр.

Большинство продуктов того времени оказались до чрезвычайности непрочными. Так, например, стиль «модерн», который царил в 90‑е годы, сейчас приводится разве только как пример абсолютной безвкусицы в учебниках архитектуры и декоративного искусства. Символическая поэзия, за малыми вычетами и без вычета тогдашнего царя-поэта Бальмонта, оказалась выброшенной в мусорный ящик истории.

Но надо помнить, что в мозаике художественной жизни 90‑х годов находились такие элементы, которые преисполнены были устремления вперед, которые переживали эпоху как кошмарно тяжелый плен, хотя в большинстве случаев неясно представляли себе грядущие пути. Это были те представители абсолютно беспартийного и «чистого» искусства, которые помимо своей воли оказались все же на позиции левого центра и испытывали на себе, сами не отдавая себе хорошенько отчета в этом, волнующие, хотя еще и под сурдинку, голоса, которые доносились к ним из лагеря социал-демократии. На самом стыке этого левого центра с социал-демократическим флангом выросла великолепная фигура Горького, которая продвигалась потом все дальше и дальше налево. Дальше от левого фланга рос и развивался Чехов, до самой смерти шедший ко все более определенно выраженному материалистическому миросозерцанию и прогрессивно-демократической программе, которая делала его далеко не безнадежным насчет дальнейшего развития. То же можно сказать и о таком гениальном музыканте, как Скрябин, произведения которого были в некоторой степени пророческой музыкой, порожденной, несомненно, огромным недовольством всем настоящим и неясным, но ярким порывом к эпохе героической.

Отнюдь нельзя сказать, чтобы Художественный театр сознательно занял какое-нибудь определенное общественно-политическое положение во всем этом переплете. Наоборот, если вспомнить «отповедь», которую В. И. Немирович-Данченко дал на призыв Горького к театру по поводу постановки «Бесов»[[622]](#endnote-571) — держать парус на революционный ветер, то можно сказать, что Художественный театр по своему кредо был как раз наиболее последовательным и убежденным в самоценности искусства, то есть защищался одновременно и направо и налево, старался закрыть глаза на политику и заложить ватой уши от всех политических звуков и открыть лишь внутренние взоры и внутренний слух для всякого рода эстетических форм и высоких материй.

{407} Однако, ближе анализируя Художественный театр, можно отчетливо представить себе, почему он сыграл в общем положительную общественную роль и почему в нем оказались силы к той эволюции, которую он переживает на наших глазах.

Три принципа вытекало из эстетической позиции Художественного театра, с одной стороны, и большой даровитости его руководителей и его работников — с другой: принцип торжественности и святости искусства, принцип законченности художественной формы и принцип искренности переживания. Разберемся кратко во всех трех.

Мы знаем теперь из признания Станиславского[[623]](#endnote-572) (да мы прекрасно и угадывали это, наблюдая жизнь Художественного театра), что его гениальные руководители и все остальные крупнейшие участники дела постепенно развили в себе громадную и напряженнейшую преданность искусству как таковому. Социально-психологически это есть акт своеобразной сублимации. Как и во всей[[624]](#footnote-54) эпохе упадка, на почве вынужденного отказа от реальной общественной деятельности является не только уклон в фантазию, чисто художественное самопроявление, но еще при этом такой, в котором формальная сторона, чары, ведущие прочь от жизни или как бы вверх от нее, являются особенно драгоценными. Весь пыл натуры направляется тогда на любовь к своему «высокому ремеслу». Быть необычайно добросовестным в своей работе, вкладывать в нее всего себя, забываться для нее, напрягать все силы, мысли для отыскивания правильных путей, напрягать все силы интуиции для выработки методов, которые зарядили бы публику и т. д., — вот задачи, которые полностью захватывают таких людей и дают им возможность переживать высокие моменты счастья. Раз направившись по такой линии, они, конечно, только с глубокой болью, иногда со смертельной опасностью для себя, могут отказаться от такого взгляда на свое «служение» и принять какой-нибудь другой принцип относительно роли искусства в обществе.

Так, например. Немирович-Данченко в ответе своем Горькому прямо заявил, что если бы театр его оказался на службе революции, то он должен был бы покинуть этот театр[[625]](#endnote-573).

Ясно, что вследствие такого отношения к делу этот театр дал эстетически более высокие результаты, чем прежние театры.

Однако этот успех, может быть, и не был бы достигнут, если бы не сочетание с принципом художественной законченности. Очень интересно, что вначале Станиславскому даже ставилось обвинение в чрезмерном натурализме постановок[[626]](#endnote-574). Действительно, как известно, Станиславский был в значительной мере учеником мейнингенцев. Мейнингенский же принцип {408} заключался в том, что спектакль должен быть целостно-художественным. Играть и впечатлять публику должны не только и не столько первые персонажи, сколько все целое, то есть и самые маленькие фигуры, и декорации, и всякие сценические шумы, и вся сценическая бутафория и т. д. Тщательность, продуманность спектакля как целого приводила к большому господству режиссера, с одной стороны, а с другой — к вдумчивому отношению каждого исполнителя, в том числе и декоратора и музыканта и т. д., к согласованию их художественных усилий для достижения полноты впечатлений. С точки зрения чисто художественной, именно во всех деталях сказывающаяся тщательность, именно эта законченность спектакля были огромным завоеванием и приводили в восхищение всех, кто ни соприкасался с этим театром.

Однако Станиславский отнюдь не ограничивался в своей борьбе за обновление театра принципом внешней художественной законченности. Эпоха страдала чрезмерным психологизмом, огромным углублением в себя. Это всегда так бывало во времена разгрома. Принцип переживания у Станиславского вытекал именно из того, что и его репертуар и его публика не были действенными. Это были закупоренные самодержавием люди, энергию которых вогнали внутрь. Основное чувство трагического сводилось к року, висящему над всеми, к тусклоте, зажатости жизни. Передать все фиоритуры, все модуляции этого внутреннего страдания при помощи широкого театрального жеста, подчеркнутой театральной мимики, яркого и горестного слова, то есть тем, чем были сильны предшествовавшие театры, — невозможно. Станиславский потребовал от актера такой тонкости нюансов, часто выражающейся не словами и даже не жестами, а, скажем, известной позой во время паузы; непередаваемым в словах выражением лица и т. д., что это не только изменило всю технику игры, но и показало невозможность для артиста создать в достаточной мере впечатление у зрителя только своими средствами. Согласно принципу художественной законченности Станиславский заставил аккомпанировать актеру всех других актеров, декорации, музыку, сценические шумы, световые эффекты и т. д. Но это уводило прочь от простого натурализма, хотя бы и высокохудожественного, это заставляло передавать психологию, характеры, то есть преисполнять настроениями все вещи и звуки на сцене. Все приобретало огромную художественную значительность. Дверь, или ковер, или шум ветра были не просто вещи как вещи, а еще, кроме того, выражали собой известные настроения, то есть становились в связь с человеком, с его переживаниями, его горем и т. д. Стало быть, все на сцене одухотворялось. Здесь я не вложил в это слово никакой спиритуалистической тени и поэтому никакой иронии. О «духе» я {409} здесь говорю со строгой научной точки зрения, то есть с точки зрения реальных переживаний живых личностей.

Если бурлит мысль, которая рвет рамки своего времени и на гордых крыльях своей жажды победы несется вперед, — трудно удержаться в рамках натурализма; на этой почве вырастает героическая романтика и героический символизм. Так же трудно удержаться в рамках натурализма и классам падающим, и классам, закупоренным эпохами безвременья. Даже Чехов написал «Черного монаха»[[627]](#endnote-575). Действия этих бездейственных людей скудны, слова их для того, чтобы не быть фальшивыми, осуждены тоже быть довольно серыми. Между тем свои тоскливые переживания, свое чувство затерянности в бытии, свои порывы к неясному лучшему, — все это такие люди высоко ценят и хотят видеть выражение этих внутренних ценностей. Тогда появляется на сцену символизм, так сказать, не телескопического, как в революционную эпоху, а микроскопического порядка. Внутренние переживания благодаря своей беглости и невесомости, непередаваемости реальными красками получают фантастическое, символическое выражение, создаются сказочные ситуации, мифы, которые должны выражать собой эти подсознательные переживания. Таким образом, театр Станиславского, имевший даже натуралистический уклон, через сценические картины-настроения не мог не перейти к символизму. Да в эту сторону толкала его и вся окружающая художественная атмосфера.

Так создался богатейший язык Художественного театра, совершенно приспособленный к максимальному выявлению всех подлинных переживаний того времени. И что же случилось? Сама напряженность тоски как в пьесах Гауптмана, Ибсена, Гамсуна, так и в пьесах Чехова звала к какому-то окончательному разрешению накопившихся противоречий, а с другой стороны, с Горьким на сцену прокрадывались первые звуки наступательного марша.

Станиславский, Немирович-Данченко и их сподвижники отличались как бы известным эклектизмом: дайте нам художественную пьесу, дайте нам такую пьесу, в которой чувствовалась бы живая жизнь, живые чувства, нечто способное захватить актера, а через него и публику, — и мы будем играть. Мы будем не только играть добросовестно, мы войдем в замысел автора, мы постараемся дать всему, что находится в партитуре, великолепное и звучное выражение на нашем чудесном органе.

Но не только благодаря этому Художественный театр волей или неволей освещал разносторонне всю эпоху 90‑х годов, он и воспринимался той публикой по-разному. Ведь публика сама переживала диалектический процесс. В то время как одним нравилось проливать тихие слезы над безвременьем, которое так радужно отражалось в зеркалах Художественного {410} театра, и, так сказать, отдохнуть душой по поводу необыкновенно эстетического одеяния, какое придавалось их меланхолии, в то время как некоторые из этих девятидесятников воспринимали Художественный театр просто как большую красоту, которая может украсить их комфортабельное бытие, — другие мучились, озлоблялись, переполнялись энергией на тех же спектаклях. Помню, я в эти времена написал какую-то статью о «Трех сестрах» Чехова, где весьма неодобрительно отзывался о жалких героях и героинях, жизнь которых может разрушиться от того, что полк перевели из одного города в другой, или потому, что у них не хватает решимости поехать в Москву[[628]](#endnote-576). И вот какой-то гимназист (хотел бы знать, где он сейчас: наверное, в наших рядах) написал мне красноречивое письмо. Он упрекал меня в непонимании действия, которое Чехов производит на зрителя. Он писал приблизительно так: «Когда я смотрел “Трех сестер”, я весь дрожал от злости. Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали! А люди хорошие, все эти Вершинины, Тузенбахи, все эти милые, красивые сестры, — ведь это же благородные существа, ведь они могли бы быть счастливыми и давать счастье другим. Они могли бы по крайней мере броситься в самозабвенную борьбу с душащим всех злом. Но вместо этого они хнычут и прозябают. Нет, Анатолий Васильевич, эта пьеса поучительная и зовущая к борьбе. Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценою своей смерти надо нанести сокрушительный удар».

Вот видите, была же публика, которая так воспринимала даже чеховские спектакли, а кольми паче горьковские. «Доктор Штокман»[[629]](#endnote-577), который давался в разрезе личной драмы и проповедовал героическое уединение, был поднят известной частью публики на щит как борец за правду против лжи и смелый общественный деятель и т. д.

Художественный театр был великолепным рупором времени. Как громкоговоритель, но не просто передающий, а комбинирующий, усиливающий, облагораживающий все звуки, Художественный театр улавливал их все или по крайней мере по очень широкому диапазону.

Война, революция, гражданские битвы — все это ошеломило Художественный театр. Чудесный орган старался издавать свои гармонические тона, но за канонадой, ревом военных труб, стонами страданий, кликами призыва и победы эта музыка совершенно не была слышна.

И когда весь этот военный грохот стал стихать, бурная волна потока улеглась и обнажила вновь лицо земли, зеленеющее новой весной, и уже обозначившийся абрис фундамента будущих грандиозных строений, — Художественный театр в этом совсем, совсем новом климате растерялся. Часть труппы {411} просто бежала, бежала куда глаза глядят, и превратилась в малоценную, а может быть, и совсем неценную клетку старого организма, которая где-то на чужбине эпигонски повторяет зады. Часть перебивалась и материально и художественно на суровой родине, выехала потом в большое турне за границу, укрепила ту мировую славу, которую вышеуказанные выдающиеся достоинства Художественного театра обеспечили за ним, и, наконец, встала перед вопросом о дальнейшем росте своем и о направлении, в котором этот рост должен идти.

Процесс был трудный. Во-первых, новое время не могло согласиться с религией «чистого» искусства, которую исповедовал Художественный театр. Вследствие этого художественники все время жили (и отчасти теперь живут) под страхом, что на их великолепном органе заставят их играть какие-то грубые песни чисто агитационного значения, которые и орган испортят и сами в его исполнении будут звучать дико и ненужно. Во-вторых, понимания того, что же нужно этой эпохе, у художественников, естественно, не было. Они не были никак связаны с рабочим движением. Для них это действительно был «Ахерон». Вышли вдруг откуда-то из подполья страшные люди, о существовании которых никто и не подозревал, и своими руками, перепачканными углем и кровью, схватили руль государственного корабля, да еще стали рубить этот корабль так, что только щепки летят, для того, чтобы создать из старого новое. Правда, эти люди заявили, что им нужно искусство, но тут же прибавили, что искусство им нужно для того, чтобы служить их главной цели — построению социализма. Как к этому подойти, что им, собственно, дать? Какою гранью прикоснуться к этой небывалой и страшной общественности?

Я не знаю, много ли было среди художественников людей, много ли есть и сейчас, которые прямо считали и считают, что их религиозные, философские и общественные убеждения не дают им возможности сработаться с этим торжествующим чудовищем. Может быть, такие и были, но они не задавали тон и тем более не задают его сейчас. Но вот людей, не понимавших, в чем дело, было колоссальное количество.

Ну, а общественность наша, надо признаться, выражена не только людьми с широкими горизонтами, с действительным пониманием внутренних законов развития культурных организмов, действительных потребностей растущего нового зрителя и т. д. Подчас раздавались голоса людей, заряженных не только большим пафосом революционного разрушения, большой ненавистью ко всему старому, большой революционной самоуверенностью, но иногда и порядочной невежественностью.

Партия и правительство вели политику сохранения культурных ценностей, их критического усвоения и их осторожной и тактичной переработки, являющейся фундаментом того относительно очень высокого уровня нашей художественной культуры, {412} на котором мы сейчас стоим, но наскоки «левейшей» критики пугали попавших в «новый мир» художественников.

Наконец, надо принять во внимание и еще одно обстоятельство. Театр сам пьес себе не создает. Театр берет их у драматургии, которая есть дочь самой общественности. Наша драматургия родилась непосредственно из недр революции. Она еще очень молода. Драматургические ценности ее немногочисленны и невелики. При этом же она возникает главным образом из политического пафоса и потому носит на себе глубокие следы агитационного и дидактического характера.

Конечно, наша новая драматургия и в период своего расцвета будет глубоко идейной; но эта идейность будет органически сливаться с объективной жизненностью образов и их полносочностью. Драматургия научится показывать, а не доказывать. Драматургия научится творить вещи, по объективности своей подобные созданиям самой жизни. Там, где в мозгу теснится огромное содержание, которое должно быть высказано, где *что* велико, но где *как* еще слабо, там, естественно, художественные продукты приобретают вид искусственный, поучающий, ибо «смысл басни сей» прет на зрителя.

Можно ли требовать от Художественного театра, чтобы он старался согреть и осветить всем своим огромным сценическим искусством такие произведения? Вряд ли.

Жалуются на общий кризис репертуара. Он есть, хотя не столько от скудости предложений, сколько от громадности спроса. Но ведь одно дело, скажем, духовой оркестр, даже очень хороший, а другое дело — прекрасный симфонический оркестр. То, что может быть прекрасно сыграно первым, звучит фальшиво для второго, а главное, не вдохновляет артистов и создает у них впечатление художественной деградации.

Вот те условия, которые стояли поперек дороги Художественному театру в его эволюции по линиям, предуказанным революцией.

«Дайте нам художественные пьесы, самые революционные, самые стопроцентные, но подлинно художественные, и мы сыграем их», — взывал Станиславский. Если будет доказано, что какую-нибудь стопроцентную идеологически и вполне художественную пьесу Художественный театр отверг, то это будет значить, что он действительно сделал ошибку. Я не отрицаю, что такие ошибки могли иметь место, но многочисленными они быть не могли.

Уже постановка В. И. Немировича-Данченко пьесы «Пугачевщина» была огромным шагом вперед. Художественный театр ясно показал, что он не только жаждет дать наконец пьесу, которая перебросила бы мост от его артистического уединения к общественности, но что он (по крайней мере, местами) достигает необходимого эффекта. Между тем материал был далеко не благоприятный.

{413} Сколько негодования вызвало появление «Дней Турбиных»[[630]](#endnote-578)! Я в свое время высказывал мысль (и сейчас стою на этой точке зрения), что эта пьеса Булгакова — лукавая пьеса, что ценою поклонов в сторону большевиков как силы, которая солому ломит, Булгаков старался устроить панихидку по этой соломе и реабилитировать эту белую офицерскую солому, растоптанную сапогами Красной Армии[[631]](#endnote-579). Но я как тогда, так и теперь утверждаю, что Художественный театр ставил эту пьесу не как панихидку, а почуял в издевательстве над гетманом, в громах против изменнического генералитета, в попытке (местами талантливой) изобразить совсем недавнее и еще живое прошлое возможность подойти к новой общественности. Он ставил пьесу как пьесу примирения, как пьесу приятия. Успех «Турбиных» только отчасти объясняется желанием наших врагов и полуврагов побывать на такой панихидке, а главным образом яркостью и злободневностью спектакля, несмотря на то что он не только не стопроцентный, а, пожалуй, даже и не сорокапроцентный.

Если бы мы поставили перед Художественным театром задачу сразу прыгнуть к стопроцентности или не сметь ставить ни одной пьесы, которая одновременно не была бы достаточно художественной для того, чтобы не оскорблять артистического чувства превосходных мастеров этого театра, и вместе с тем стопроцентной, — то ведь это значило бы забить театр в бочку. Нет, советская общественность не пойдет по этой линии. Она предоставит театру возможность эволюционировать. Будут ошибки, будут недоговоренности, будут неприятные черточки. Что же — мы будем их критиковать, они будут служить пунктами, вокруг которых загорится борьба мнений. Но возможность ставить старые пьесы, имеющие какое-нибудь созвучие с нашим временем, и ставить пьесы лишь в известной своей части удовлетворительные должна быть обеспечена за театром, если мы хотим, чтобы он играл, чтобы рос, чтобы он самоопределялся.

Свою способность расти он уже доказал.

Художественный театр с его великолепным реализмом, с его убедительной для широкой публики (недаром он начал с общедоступности) законченностью всей картины, с необычайно искренним выражением переживаний, — разве этого уже не было в лучшей победе Художественного театра до сих пор, в «Бронепоезде» с его потенциальным героическим символизмом, который, вероятно, нам скоро понадобится, ибо мы — романтики, революционные романтики, не могущие пребывать в плену у ограничительно натуралистически понимаемого реализма (сравни Меринга о натурализме)[[632]](#endnote-580)? Все это делает его необычайно желательной и сотрудничающей нашему строительству величиной. Ведь коллективные организмы не стареют. Когда в них вливаются новые общественные принципы, то молодежь легко освобождается от всякой рутины, и дерево расцветает вновь.

{414} С другой стороны, было бы легкомысленно, — я бы сказал, почти преступно, — предаваться какому-то отчаянию по поводу нашего репертуарного кризиса. Как может он затянуться, если мы имеем такой удивительный расцвет нашей прозы? Ведь в области романа у нас одна за другой появляются вещи, которые мы как будто сами достаточно не ценим, о которых мы не решаемся сказать, что это уже нечто близкое к шедеврам. Как же может быть, чтобы этот расцвет взволнованно исследующего реализма, этот расцвет революционной патетики, сатиры, презрения к врагу, постепенное проникновение в психологический мир различных групп и выражающих их типов не перебросились бы в театр?

Будущее раскрывает перед нами великолепные дороги. Великолепны и дороги театра. Конечно, все эти дороги — творческие, боевые и преисполненные трудностей, но зато они ведут действительно вперед и действительно выше[[633]](#endnote-581).

Перед Художественным театром раскрыты эти пути, раскрыты эти дали, раскрыта новая молодость. Будем же его поддерживать. Будем, пожалуй, иногда ускорять движение нашей критики, но без враждебных атак, без злорадства, когда театр оступится. Подлинный пролетарский зритель прекрасно понимает, что теперь это его театр, что успехи театра — его успехи. Пусть это осознают и работники Художественного театра.

## **{****415}** Заветы Ермоловой[[634]](#endnote-582)

Еще недавно говорили об актере, что он отличается от других художников своей несчастной посмертной долей: актер не оставляет будущим поколениям следов своего искусства.

М. Н. Ермолова не отпечатлела себя ни на граммофонной пластинке, ни в кино. Новому поколению можно только прочесть о Ермоловой и услышать о ней от ее современников. Тем не менее ему хочется проникнуть в тайны ее художественного творчества и возможно ярче представить себе, чем была Ермолова. Рассказы этой полной картины не дают, зато сам Малый театр хранит те приемы игры, какие присущи были М. Н. Ермоловой и ее современникам.

Для нашего возрождающегося советского театра традиции М. Н. Ермоловой имеют исключительное значение. Наша публика в одной своей части может быть крепка в отношении социального развития, но недостаточно разбирается в художественной стороне дела. Другие чутки к художественным образам, но недостаточно учитывают то, что принесла нам революция. Когда такой зритель видит игру современных артистов Малого театра, игру не только не ослабевшую по сравнению с прошлым, но приобревшую еще более яркие черты, присущие этому театру, — для него становятся ясными типические стороны тех образов, какие рождаются на сцене. Малый театр имеет свой стиль, этот стиль — реализм, но не фотографический реализм, а исполненный правды жизни, озаренный светом идеи.

Артисты Малого театра всегда ищут реализм в этом сгущенном виде, помня, что искусство — это художественное воспроизведение правды, а не просто кусок жизни, который может служить лишь материалом для искусства.

Ермолова обладала этой способностью передавать правду жизни в высшей степени. То, что она делала гениально, другие {416} делают талантливо, но и в этом случае их искусство является глубоко художественным творчеством. Оно и театрально, и эффективно в смысле воздействия на зрителя.

Был период, когда такое направление признавалось ненужным, это было особенно типично для того времени, когда гений Ермоловой был в полном расцвете. В эти годы развития капитализма, совпадавшие с тираническим подавлением общественной мысли, творчество Ермоловой было особенно характерно. Жизнь текла тогда по-обывательски, одни — жили-были, другие — мечтали о том, что будет через двести лет, те впадали в мистику, эти отсмеивались от действительности, мелочи жизни загромождали правду жизни.

Для нашего времени такое упадочническое искусство не нужно, для нашего творческого времени, которое горит огнем, нужно другое искусство. Мы ищем в театре не отдыха, а зарядки для борьбы и труда. Мы требуем героического подъема. Наш театр — театр героического реализма. Мы ищем на сцене изображения нашей борьбы и нынешнего строительства, нам нужен героизм и в наших буднях, но этот героизм должен быть правдив.

В этом смысле Ермолова была необычайно реальна, она черпала свой реализм у классиков и других воспитала в этом правдивом реализме.

Малый театр должен сохранить эти традиции, эту связь с классическим репертуаром. Произведения, пережившие столетия, сохранили на себе особое отражение своей эпохи. Даже если эта эпоха для нас чужда, то произведения ее глубоко ценны для ее познания. Есть проблемы — дружба, любовь и пр., что переживают века, меняя лишь форму своего выявления. Нам особенно важно знать не только то, что нас отделяет от прошлого, но и то, что нас с ним соединяет.

Придет момент, когда нам будет нужен на сцене не только реалистический героизм. Нужен будет тот героический пафос, который присущ классикам. Создадут какого-то Прометея наши собственные Эсхилы, они не могут не появиться. Как театр воспроизведет все это, если он приучится играть только бытовые пьесы современной жизни?

Мы только у порога великой эпохи, мы только изучаем азбуку, стоим у истоков новой культуры. Мы должны у прошлого, имевшего недосягаемые высоты, учиться, учиться и учиться.

В этот вечер, посвященный Ермоловой, я зову театр назад к лучшим переживаниям прошлого в смысле полноты темпа, многогранности тем, полноценности. Как в свое время призывал я назад к Островскому, не в том смысле, чтобы театры ставили только пьесы Островского, а чтобы драматурги отразили наш быт так же правдиво и ярко, как это делал Островский в свое время, а театры учились на пьесах Островского изображать {417} этот современный быт, — так и теперь призываю к классикам и не хочу быть понятым так, что все театры должны играть классиков.

Наше искусство должно быть подобно оркестру, стройно исполняющему пьесу, но в нем звучит каждый инструмент. Новые искания хороши и уместны, но наряду с ними хороши и классические произведения, освещенные и заостренные современностью.

Прошлое под углом зрения настоящего, а будущее по тем путям, которые были в прошлом.

Это достойно Малого театра и должно быть почерпнуто в традициях Ермоловой как бессмертного шефа этого театра. Я хочу, чтобы Ермолова продолжала жить на этих подмостках и в дальнейшей жизни неумирающего Малого театра.

## **{****418}** «Заговор чувств»[[635]](#endnote-583)

Театр Вахтангова, каждый спектакль которого, при правильной его оценке, является, в сущности говоря, большим театральным событием, создал из пьесы Олеши «Заговор чувств» еще одно сценическое произведение[[636]](#endnote-584), имеющее громадное культурное значение.

Роман Олеши «Зависть» вызвал всеобщее внимание. О нем очень много писали. Никто не сомневался в его исключительной талантливости, но сомнения вызывала самая установка этого романа[[637]](#endnote-585). На первый взгляд значение его было совершенно очевидным: центральная фигура, опустившийся интеллигент Кавалеров был взят как носитель чувства жгучей зависти к новому, большевистскому миру и его представителям. Но при ближайшем рассмотрении бросалось в глаза, что Кавалеров и выступавшая за ним другая, как бы руководящая фигура всего этого движения зависти старого мира к новому — Иван Бабичев, были разработаны не только с большой долей знания их переживаний, но и с некоторой симпатией. Критики спрашивали себя: при отмечаемой автором сложности психологии и как бы в известной степени законной неудовлетворенности представителей культуры XIX века, не склонится ли во мнении некоторых читателей чашка весов в их сторону, когда на другой чашке весов большевистские типы (Андрей Бабичев, Володя Макаров) показаны не столько в обаянии революционной борьбы, как в служении (правда, убежденном, энтузиастическом) разным частностям нашего хозяйственного строительства? Некоторые спрашивали себя: нет ли своеобразного бессознательного лукавства у Олеши, когда он, обильно забрызгивая грязью Ивана Бабичева и Кавалерова, в то же время восхищается красочными переливами происходящего в них гнилостного процесса и не жалеет труда для изображения своеобразной {419} гениальности их декадентских переживаний, и в то же время в противопоставляемом им большевистском мире заставляет играть такую центральную роль колбасу, «Четвертак», физкультуру, как бы невольно сводя наше коммунистическое строительство к трезвенности и прозе, не дающим никакого простора живым человеческим чувствам, которые ведь не так легко уместить, например, в чистую экономику. Критики спрашивали себя, не хочет ли Олеша сказать: «Старый мир безнадежно осужден и умирает; но посмотрите, как он был своеобразно богат! Новый мир, конечно, победит, но ведь, в сущности говоря, правы те, кто говорил о нем, что он есть прежде всего удовлетворение желудочного идеала».

Такого рода замечания относительно «Зависти» как романа неправильны. Но я должен сказать, что при переделке его в пьесу автор произвел в нем некоторые существенные изменения. Они идут по двум линиям, из которых первую мы одобряем вполне, а относительно второй мы имеем несколько оговорок.

Придавая тому же замыслу, что и в романе, вид пьесы, автор резче подчеркнул основные линии. Так в пьесе упрощается весь сюжет.

Кавалеров в конце пьесы восстает бунтом против своего ментора и вдохновителя Ивана Бабичева, собственными руками вычеркивает его из числа живых и преклоняется перед жизненным началом, воплощением которого является Бабичев Андрей. И именно по-фортинбрасовски возглашает Андрей: «Страсти окончились», — раздается марш, и входят футболисты[[638]](#endnote-586).

Пьеса приобрела таким образом характер некоторого славословия коммунистического начала жизни. Точки над «и» поставлены.

За это мы не можем быть в претензии на автора, так как, хотя оставшийся несколько проблематичным сюжет романа в пьесе подчеркнуто определенен, все же исполнение этой драмы, рисующее столкновение двух миров и победу нового, сделано так сложно и тонко, что упрек в упрощенстве, в грубоватой тенденциозности не ранит пьесы.

Но, как будто в ответ на уже раздававшуюся критику романа, автор несколько меняет характеристику самого Андрея Бабичева.

Оговоримся сразу. Требовать, чтобы положительная фигура пьесы знаменовала собою какой-то «синтетический коммунизм», чтобы это был «коммунист во весь рост», в котором ярко выражены были [бы] все грани коммунизма как гигантского общественного явления, — это значит требовать невозможного или даже толкать авторов на совершенно ложный путь. Нет и не может быть такого коммуниста, который знаменовал бы собою совокупность всех свойственных, коммунизму черт. Это был бы {420} не живой человек, не тип, а какая-то странная искусственная аллегория. Ни один из коммунистов живых не отражает собою всей партии или всей идеи коммунизма, а лишь некоторые отдельные его черты, ибо коммунизм как партия и как идея значительно шире какой бы то ни было личности, даже самой крупной.

В романе Андрей Бабичев, которого Кавалеров злобно называет колбасником, дельцом и т. д., действительно отражает собою некоторую очень важную, очень славную, очень победоносную линию коммунизма — именно его практического строительства, энтузиастической преданности отдельным точным задачам, которые, будучи вырваны из общей связи всего нашего устремления, действительно могут показаться прозаическими, но верность которым, преданность которым в их полной конкретности на фоне общего плана является, наоборот, лучшей гордостью коммуниста.

Да, Андрей Бабичев хочет создать вкусную, питательную, дешевую колбасу, да, он строит огромную столовую под прозаическим названием «Четвертак». Он не только хозяйственник вообще, он уже того — пищевик. Но в этом и есть справедливая причина его гордости, что он *настоящий коммунистический пищевик*, для которого его конкретные задачи освещены ярким огнем борьбы против индивидуальной кухни, против порабощения женщины, против страшного бича домашнего хозяйства, которое так клеймил Ленин[[639]](#endnote-587), — огнем борьбы за коллективизацию питания. Так же каждая другая хозяйственная задача, за какую бы мы ни взялись, оказывается в нашем понимании огромной, величественной, заслуживающей самой глубокой преданности задачей. Является недостойным, пошлым, жалким, когда коммунисты (или чаще непрошеные хвалители коммунизма) начинают обвинять Андрея Бабичева по-кавалеровски, что он действительно делец, действительно колбасник и что фигуру эту надо было заменить чем-то более синтетичным, широким, высоким и т. д.

К сожалению, Олеша как будто внял голосу подобной критики и постарался сентиментализировать Андрея Бабичева.

Пьеса — это не жизнь, характер в драме — это не живой человек из жизни, он должен быть построен так, чтобы общая тема пьесы выигрывала как можно больше. И с этой точки зрения надо было сделать Андрея именно непреклонным «дельцом». Достаточно дать понять, что это делец не для роста своего капитала и не для карьеры, а делец — советский, чтобы все эти разговорчики горохом отпрянули от соответственной фигуры.

Как видит читатель, что если есть люди, которые упрекают Слешу в том, что он сделал Андрея слишком прозаическим дельцом, то мы упрекаем его в обратном. Надо было сделать его более выдержанным и беспощадным коммунистом-дельцом. {421} Поскольку, однако, этой стихии в Андрее все-таки осталось много, мы считаем эту фигуру более или менее удовлетворительной.

Если пьеса Олеши в общем является хотя и небезупречной, но удачной переделкой его романа, то о постановке можно говорить только в тонах самой высокой похвалы.

Вторая картина, изображающая какую-то современную московскую гофманиаду в глубине обывательской, многонаселенной московской квартиры, виртуозно метка и жутка в такой мере, что хотелось бы видеть какую-то целостную пьесу, почерпнутую именно в таком вот невольном общежитии и в этих тонах развертывающую, быть может, целую драматическую философию.

Сцена сна, которая показалась многим условной и фантастичной, на самом деле удивительно реалистична и победоносно превосходна[[640]](#endnote-588).

Поразительна также и в литературном и в сценическом отношении изумительная сцена «тайной вечери» Ивана Бабичева, на которой мещанские сотрапезники раскрывают свои затаенные чувства и коллективно осуждают большевика Андрея на смерть.

Наконец, последняя сцена, в особенности ее окончательный аккорд, представляет собою действительно победоносный финал. Она была встречена почти без исключения всей публикой генеральной репетиции долго не смолкавшими громовыми аплодисментами.

«Заговор чувств» есть новая большая победа Театра Вахтангова и вместе с тем новая большая победа на всем нашем театральном фронте.

## **{****422}** Умер А. А. Бахрушин[[641]](#endnote-589)

Вместе с Алексеем Александровичем Бахрушиным исчезает из культурного мира Москвы, в особенности из театрально-культурного мира, одна из симпатичнейших фигур.

Не было такого театрального события, в котором не принимал бы участия Алексей Александрович. Мы видели его с лицом радостным на торжественных юбилеях отдельных театров, на торжествах по случаю получения высокого звания тем или другим артистом, на премьерах и т. д. И если хотелось поздравить тех, кого непосредственно эти торжества касались, то хотелось вместе с тем поздравить и «театрального дедушку» — А. А. Бахрушина. Это всегда был его праздник. Он был как бы некоторым воплощением театра, в который он так крепко влюбился, которому был так свято верен и которому так прекрасно послужил.

И в печальные дни похорон того или другого выдающегося деятеля театра видали мы эту высокую фигуру старика с добрым и значительным лицом, и мне казалось тогда, что он к чему-то внимательно прислушивается. Это внятен был ему тихий шелест страницы, которую переворачивала история.

А. А. Бахрушин не бывал в таких случаях опечален, как этого можно было бы ожидать. В нем была какая-то примиренность летописца, и это потому, что он стоял на страже увековечения театральных ценностей и, будучи работником этого дела, понимал, что никто, с блеском послуживший театру, не умирает целиком.

А между тем как раз театральное искусство является беглым; оно оставляет после себя только свою оболочку, не так, {423} как литература, живопись, музыка и т. п. Может быть, с упрочением фонокинотехники этому наступит конец, но пока удержание в памяти грядущих поколений театральных сокровищ не так-то легко, и этому делу посвятил себя А. А. Бахрушин с ранних лет. Он отдал значительную часть своего состояния, свой любовный, тщательный, исключительный труд созданию интереснейшего и богатейшего театрального музея, который имеет значение не только для Москвы, нашего Союза, но и для всего культурного мира.

Незадолго до смерти, уезжая в последнее свое путешествие, Бахрушин подвел, как верный приказчик, все счета, всю отчетность по музею до 1‑го июля. С обычной своей скрупулезностью, уже в бреду, он пользовался моментами прояснения мысли, чтобы давать распоряжения, касающиеся блага музея.

Революция отняла у А. А. Бахрушина его немалое состояние, но он отнесся к этому с мужественным равнодушием. Его интересовало больше любимое дело, при котором он хотел остаться и которое он хотел продолжать.

При тогдашнем ТЕО возник вопрос: можно ли оставить за музеем, с переходом его к Советской власти, имя Бахрушина, конечно, очень симпатичного человека и создателя этого музея, но тем не менее бывшего капиталиста? С этим вопросом я обратился к Владимиру Ильичу. Ленин спросил меня, выслушав внимательно мой рассказ о Бахрушине и его музее: «А как вы думаете, в один прекрасный день он от нас не убежит и не затешется в какую-нибудь контрреволюционную компанию?» Я ответил на это: «Бахрушин никогда не уйдет от своего детища и никогда не окажется нелояльным по отношению к Советской власти». «Тогда, — сказал Ленин, — назначайте его пожизненным директором музея и оставьте за музеем его имя». Это было сделано.

Все хорошо знают, что А. А. Бахрушин не только берег, но еще и приумножил свой музей. Он с величайшей радостью, я даже скажу — с каким-то детским энтузиазмом восхищался послереволюционной жизнью театра. Каким именинником выглядел он, когда показывал свой музей, расцвеченный превосходной коллекцией макетов, характеризовавших наше театрально-декоративное искусство за десять лет! Своим глуховатым басом он говорил мне, и глаза его добродушно блестели из-за очков: «Вы знаете, Анатолий Васильевич, нет десятилетия в истории нашего театра, — а я ведь эту историю немного знаю, — которое бы так богато было разнообразной изобретательностью по части театрально-декоративного мастерства».

А. А. Бахрушин великолепно послужил бессмертию театра. Театр обязан ему благодарностью и обязан хранить о нем дорогую память.

{424} Музей имени Бахрушина должен существовать и развиваться. Он будет чрезвычайно важной опорой в дальнейшем росте нашего театра.

Судьба А. А. Бахрушина, так просто перешедшего от своего прежнего существования к существованию верного приказчика Советской власти и трудовых масс при дорогом ему музее, должна служить доказательством того, что послереволюционная общественность умеет ценить людей, хотя бы вышедших из рядов враждебного класса, но сумевших сжечь за собою все корабли и мосты и отдать свой полезный труд новому строительству. Недаром среди лиц, выносивших гроб Бахрушина и говоривших о нем надгробные речи, было немало старых большевиков, занимающих выдающиеся государственные посты.

## **{****425}** «Воскресение» в Художественном театре[[642]](#endnote-590)

Вопрос о переинсценировках великих романов чрезвычайно важен. Конечно, если подходить к прошлой нашей мировой литературе с той точки зрения, что там нечему учиться и что там нечего заимствовать, с точки зрения, которая казалась раз навсегда отброшенной, но в настоящее время вновь возрождается во всей своей примитивной дикости на страницах «Литературной газеты», сопровождаясь упреками в правом уклоне и мещанстве всех наших пролетарских писателей (Фадеева, Либединского, Киршона)[[643]](#endnote-591), если стать на эту, крайнюю из крайних, точку зрения, то о каком бы то ни было пиетете по отношению к великим произведениям мировой литературы, о какой бы то ни было попытке их использования по-новому для нашего собственного строительства, вообще о каком бы то ни было следовании тому пути, который указан нам был в этом отношении Лениным, не приходится говорить. Мы надеемся, однако, что эти неожиданные эксцессы, неожиданные новые проявления «детской болезни левизны» достаточно скоро будут осмеяны и отброшены.

Так вот, если стать на нормальную точку зрения, на точку зрения усвоения нашим новым зрителем огромных богатств, содержащихся в мировой литературе, для их переработки и дальнейшего строительства, то вопрос об участии театра в деле этого усвоения надо признать чрезвычайно важным.

Театр может с захватывающей силой показывать самые разнообразные комбинации, самые разнообразные способы трактовки жизненных картин, совершенно не заботясь о том, получается ли из этого трагедия, комедия или вообще какая бы то ни было пьеса. Отсюда недалека та мысль, что, даже взявши {426} просто великие произведения, скажем, «Мертвые души», и давая иллюстрацию к этому роману, то есть выбирая из него наиболее яркие моменты, легко переносимые на сцену (моменты живых бытовых сцен, конфликтов и т. д.), можно уже дать высокое наслаждение публике и принести большую пользу.

Инсценировка «Воскресения» в Художественном театре блестяще подтверждает подлинную возможность выполнения театром такой обязанности[[644]](#endnote-592).

Трудности перенесения из романа Толстого глубочайшей ценности рассказов его (начало романа, первый поцелуй, Катюша бежит за поездом, богослужение в тюремной церкви и т. п.) были обойдены тем, что роли одновременно и вестника и хора предоставлены были комментатору, некоему умному и всезнающему зрителю, который вооружен и гением автора для пересказа событий, и проницательностью его для интроспекции, истолкования внутреннего процесса, происходящего в действующем лице.

Впрочем, можно посетовать на Художественный театр за то, что постановка его, опыт на его сцене не вполне доказательны.

В самом деле, этим мудрым комментатором, который все знает и который обладает высшим пониманием всех человеческих дел, этим красноречивым рассказчиком, в котором горестный ум, доброта и ирония соединяются в один возвышенный аккорд, был Качалов. Качалов, с его очаровательным тембром голоса, с его талантом и опытом декламатора и рассказчика, с его разнообразными актерскими приемами был, конечно, неподражаем в этой роли.

Необычайно удачно было то, что он придал своему комментарию характер интимности и импровизации. Это — человек, который очень мягко и непринужденно, без нажима, без педалей, беседует с публикой, зрительным залом о том, что происходит на сцене, в то же время, однако, постоянно давая понять, что эти происходящие там события крайне для нас важны, включая сюда и его самого. Спрашивается, много ли имеется артистов, которые могут в такой плоскости и с таким совершенством провести эту роль вестника и хора, умея казаться незримым на сцене и в то же время являясь ее центром, держа внимание публики в течение десятков минут и т. д.?

Однако в употреблении этого многознаменательного приема (который, по правильному замечанию В. И. Немировича-Данченко, некоторыми нитями связан со страницами из «Карамазовых» и хором из «Карменситы и солдата»)[[645]](#endnote-593), на мой взгляд, были некоторые промахи, которые, мне кажется, нужно просто пересмотреть.

Восхитительно, когда на правах хора Качалов воспроизводит перед нами классические страницы психологии, анализа или события прошлого перед занавесом. Но, по замыслу режиссуры, {427} Качалов выступает также и на сцене и делает там свои комментарии.

Всегда ли это необходимо?

Нужна ли для чего-нибудь живая картина входа в тюрьму, задерживающаяся минут на десять, для того чтобы дать возможность Качалову мастерски прочесть полную сарказма ядовито действующую самой своей ядовитой упрощенностью передачу Толстым сущности православной обедни. Конечно, эти страницы должны быть прочитаны, но правильно ли найдено разрешение, оставляющее ряд артистов стоять в очереди перед ничего не говорящим входом в тюрьму, — не знаю.

Еще более серьезное возражение можно привести относительно сцены в портретной комнате. Бедный артист Ершов вынужден в течение десяти минут пантомимой выражать свои чувства и сопровождать жестами и конвульсиями воспоминания, которые мастерски передает Качалов. Особого богатства выразительности при этом никак нельзя найти. Ершов то сядет, то встанет, то та, то другая судорога пробежит по его рукам и т. д. Для чего это?

Когда-то Дягилев поставил в Париже оперу Римского-Корсакова «Золотой петушок»[[646]](#endnote-594), причем заставил певцов и певиц во фраках и черных платьях сидеть в оркестре и петь свои партии, в то время как артисты балета безмолвно изображали действие на сцене. Этот трюк, больше рассмешивший публику, чем давший удовлетворение, объяснялся Дягилевым тем, что артисты балета хотя и не умеют петь, но они умеют пластически двигаться на сцене, певцы этого делать не умеют, поэтому — каждому свое.

Но в Художественном театре такими соображениями руководиться не могли. Почему нельзя было дать все это содержание или основную его часть в виде монолога Нехлюдову? Может быть, потому, что монолог неестественен. Но неужели более естественно выпустить мнимого, незримого человека, который будет докладывать обо всем публике?

Достоевский в своей знаменитой повести «Кроткая» объясняет, что если «муж» говорит мало, то в этом есть что-то фантастическое, небывалое[[647]](#endnote-595). Так на самом деле люди не разговаривают, и мысли их так на самом деле не текут. Но за вычетом этой фантастики, говорит там Достоевский, все остальное полно самой подлинной правды.

И неужели в наше время, когда мы в гораздо большей мере являемся свободными от условностей театра, чем наши отцы и деды, когда мы, вероятно, свободнее в этом отношении, чем зрители Шекспира и Эсхила, мы заставляем бояться монолога? Но монолог дал бы Ершову возможность действительно играть Нехлюдова. Если в монолог нельзя было вложить всего варианта, воспроизводимого не одним *он*, а одним *я*, то именно эти моменты могли быть поручены комментатору.

{428} Нельзя обойти замечанием и некоторые, сравнительно короткие, реплики комментатора, вставляемые между сценическими репликами самих действующих лиц. Всегда ли это нужно?

На мой взгляд, необходимо убрать все те вмешательства, которые не необходимы. Дело иногда само собой понятно, и маленький выход, маленькое включение Качалова, чтобы в нескольких словах сказать, что в это время думали или чувствовали Нехлюдов или Маслова, получает впечатление некоторого руководства зрителем там, где он в этом вовсе не ощущает нужды. Было бы хорошо, если бы эта поправка была внесена в инсценировку именно потому, что в общем это превосходный спектакль. Уже сцена суда, сцена в тюрьме сильно заинтересовывают, а дальше идет еще лучше: поездка Нехлюдова в деревню, разговор с крестьянами о земле, все это — шедевры. Великосветская сцена у тетушки Нехлюдова блестяща.

Художественный театр показал себя на огромной высоте режиссерского и актерского искусства. Самый выбор романа сделан превосходно, ибо в этом гениальном произведении Толстой наиболее близко подошел к нам — людям революции. Это самый его разрушительный, самый кусательный роман.

Достаточно было убрать некоторые чисто толстовские, чересчур толстовские, тенденции, чтобы роман приобрел настоящую свежую, революционную силу. Конечно, он бьет по прошлому, но ведь это прошлое еще не совсем умерло!

Несколько бледнее проходят последние сцены, посвященные «политикам». Толстовские рамки убраны, толстовские симпатии к «политикам» остались.

Но все же надо сказать, что эти сцены отнюдь не портят спектакля, который при подытоживании всех плюсов и минусов остается замечательным достижением, указывает высокую степень плодотворных путей театра и заставляет задумываться над тем, не пора ли одновременно с инсценировкой великих произведений классиков (наших и европейских) заняться инсценировкой и современных произведений, уже завоевавших себе большую славу?

## **{****429}** Театр, созвучный эпохе[[648]](#endnote-596)

В дореволюционное время царское правительство проводило политику механической, мертвой централизации подданных ему народов. Это обстоятельство приводило к тому, что сколько-нибудь широкое применение своих сил национальные таланты могли найти только тогда, когда они соприкасались или с придворным Петербургом, или с буржуазно-купеческой Москвой. В ту эпоху, когда иные искали на театре изящества форм, увлекаясь утонченным импрессионизмом, К. А. Марджанов прежде всего принес в театр огромную жизнерадостность, яркие краски, страсть и в этом смысле как режиссер сразу выдвинулся, найдя свое лицо.

Когда пришла революция, Марджанов некоторое время оставался у нас, потом работал на Украине[[649]](#endnote-597). Революция оказалась в глубоком внутреннем согласии и созвучии с театральным темпераментом Марджанова. В отличие от политики спрута, которую вел русский царизм, наша советская политика проникнута всяческим желанием развития национальных культур. С этой точки зрения естественно было, что Марджанов, вовлеченный в орбиту национальной культуры, вернулся к своему народу и стал заботиться о том, чтобы усилить темп быстрого культурного расцвета своей национальности. Плоды возвращения Марджанова — одного из замечательнейших художников Союза — мы видим сейчас во время гастролей Второго грузинского театра. Причем необходимо отметить, что Марджанов вернулся в Грузию после того, как он испробовал свои силы по части воплощения самых разнообразных театральных систем в Москве. И вот с этой накопленной большой культурой он сначала содействовал мощному развитию театра Руставели в Тифлисе, а потом организовал и сплотил ту труппу, которую мы сейчас видим в театре б. Корш[[650]](#endnote-598). Теперь Марджанов пришел к {430} нам как представитель искусства своей нации, ведя за собой театр Грузии, в которой чрезвычайно сильно стремление развернуть свое собственное искусство и культуру. Марджанов пришел теперь к нам уже не индивидуальной единицей, а пришел с коллективом и вторично обогащает наш театральный мир, наше театральное сознание, как представитель новых формаций искусства в виде нового театра своей прекрасной страны.

При этом важно отметить, что Марджанов развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный пролетарский, придав этому театру самые обостренные формы. Он ищет в художественной русской и международной драматургии вещи, которые отвечали бы современности, которые были бы созвучны нашей эпохе. Нынешних драматургов он стремится оформить таким образом, чтобы маленький театральный сектор делался трибуной, отвечающей на развертывающиеся события.

Далее, что необходимо отметить, — это широчайший *интернационализм*, который мы чувствуем в театре Марджанова. Марджанов понял, что пролетарская культура должна уметь использовать величайшие достижения прошлого и обязана воскрешать классиков по-новому, потому что среди них можно найти самые высокие вершины искусства. Вот почему надо приветствовать такую мощную постановку, как «Уриэль Акоста» Гуцкова, поставленную Марджановым[[651]](#endnote-599).

Приветствуя дорогих гостей из Грузии, мы должны благодарить их за тот цветок превосходного искусства, который они привезли и которому суждено дальше развиваться.

## **{****431}** О театре Руставели К его предстоящим гастролям за границей[[652]](#endnote-600)

Во время моей заграничной поездки[[653]](#endnote-601) на вопрос о том, что особенно нового и яркого проявилось в самое последнее время в области советского театра, я рассказывал об оригинальных и увлекательных поисках ленинградского ТРАМ и о неизгладимом впечатлении, которое оставили в Москве спектакли первого грузинского Театра им. Руставели[[654]](#endnote-602). Я прибавлял, что для ТРАМ в Европе не найдется достаточно широкой публики, чтобы мы могли уже теперь направить этот театр в разные страны Запада. Наоборот, театр им. Руставели при очень большой революционной зарядке не может не очаровать театральную публику Европы в целом.

Что в самом деле поразило в спектаклях этого театра московскую театральную общественность?

Разумеется, не революционность замыслов представленных нам пьес. Этим Москву не удивишь.

Москва была поражена совершенно новой актерской стихией, во многом изумительно созвучной нашим требованиям, но, по всей вероятности, труднодостижимой там, где она не опирается на прирожденное, так сказать, расовое, дарование.

Первая заслуга Сандро Ахметели заключается в том, что он понял единственный в своем роде попавший в его руки материал во всех его свойствах. Физическая красота, эффектность фигур, еще более того — движений, пластичность и легкость которых могли создаться, лишь в обстановке южной горной страны, яркость темперамента, теплая и гибкая звучность речи, изумительное умение с какой-то наивностью раствориться в изображаемом лице, возможность при всем этом стать глашатаями всего кавказского мира, с которым грузины так тесно {432} связаны и в котором они играют роль столь квалифицированного авангарда, — все это представляет собою новые, никем раньше не использованные силы, возможности, краски.

Ахметели это понял. Он не влил насильственно эту свежую актерскую гениальность в европейский театральный сюртук, а решил, так сказать, скроить новую театральную форму по прекрасному и могучему телу национального сценического дарования.

Результаты оказались великолепными.

Но Театр имени Руставели не только национальный грузинский театр. Между прочим, в показанных спектаклях изображено больше лезгин, чеченцев, чем грузин. Чисто национальный театр оказывается почти всегда буржуазным или мелкобуржуазным театром. Избегнуть такого оттенка тем труднее, что промышленно-пролетарских тем пока в обстановке нашего Закавказья немного. Выходом для Ахметели явился резко выраженный уклон к изображению народных масс в их революционном подъеме. Масса, — по существу, конечно, бедняцкая масса, — огромная, грандиозная, грозная, стихийная сила, таящаяся в массе как организме, объединенном единой идеей и страстью, личность, как орган и слуга массы, — вот что нащупывает Ахметели в спектаклях, показанных до сих пор. У Ах метели масса едина и в то же время многообразно ритмична.

По приезде в Москву я узнал о решении правительства послать Театр имени Руставели в широкую поездку по Европе и Америке.

Это решение вполне отвечает большим достижениям Театра Руставели. Я непоколебимо уверен в успехе этого предприятия.

## **{****433}** «Хлеб» В. Киршона на сцене Московского Художественного театра[[655]](#endnote-603)

Издавна известно, что драма, так же как и комедия, может быть направлена по преимуществу на ситуации или по преимуществу на характеры. Однако, для того чтобы выявить характеры, нужны определенные ситуации. Только в драме характеров очевидно сразу, что центр тяжести не в этих ситуациях, не в социальной обстановке, а в анализе личностей. А в драме ситуаций очевидно, что автору не кажется нужным вскрывать то, что происходит в сознании действующих лиц. Личности здесь являются фигурами игры, они могут быть сведены почти к маскам. Но во взаимоотношениях их есть нечто большее, чем они сами. Те или другие конфликты интересны и характерны сами по себе. Мы, конечно, совершенно отбросим такие драмы и комедии положений, которые сводятся к внешним патетическим или комическим случайностям. Такими пустяками могут заниматься только классы или эпохи, требующие от театра легкого и поверхностного развлечения. Поэтому для нас пьеса ситуаций — это театральный спектакль, дающий отражение некоторой общественной комбинации сил, с которой мы считаем нужным познакомить широкую публику путем непосредственного участия ее в динамическом развертывании этой комбинации на сцене. Точно так же в наше время выбрать своей задачей распутывание каких-нибудь усложненных и оригинальных характеров вне отношения их к увлекающим нас всех бурным потокам общественных событий — значило бы уйти от основного пути нашего искусства. Нас может интересовать только такой характер, который является для нашего времени либо источником силы, либо источником слабости. Характер интересует нас как энергетический элемент в общественной жизни. {434} Из этого, пожалуй, можно сделать вывод: драма ситуаций может быть у нас небрежной по отношению к психологии, а характеристика есть часть психологии. Я говорю — *может быть* небрежной, но не должна быть такой. Можно представить себе пьесу, широко изображающую общественную комбинацию сил, но вместе с тем дающую зрителю возможность присмотреться к отдельным персонажам, «действующим лицам» всей комбинации. Но, с другой стороны, — вряд ли мыслимо представить себе в настоящее время драму характеров, в которой эти характеры были бы показаны вне связи с общественной деятельностью.

Пьеса Киршона построена так, что ее можно характеризовать как драму ситуации: художественно типичного изображения процесса хлебозаготовок к моменту острого соприкосновения диктатуры пролетариата с различными слоями деревни. Но ее можно характеризовать также как драму характеров: противопоставления того, что я назвал бы генеральным типом большевика, — этакому внутрипартийному попутчику, причем генеральный тип и внутрипопутнический взяты отнюдь не как маски, а как «живые люди». Это совпадение вполне закономерно, и оно представляет собой шаг вперед в развитии нашей драматургии.

Я слышал голоса, которые упрекают Киршона в том, что его деревня уже не наша деревня. В нынешний момент над всем царит колхозный вопрос, а у Киршона этот вопрос затрагивается весьма косвенно. Это было, скажем, в 1929 году.

Время наше бежит быстро. Нисколько не отрицая сущности задачи улавливать время путем его театрального «кодакирования», я, однако, обращаю внимание на то, что если мы будем считать недостатком комедии художественное освещение вчерашнего дня, то мы вообще никакой художественной беллетристики иметь не будем.

Некоторые физики пришли к выводу об индетерминированности внутриатомных элементов на том основании, что электрон движется столь быстро, что с так называемого момента акта познания измерения, как бы краток он ни был, он перемещается. Так и мы могли бы прийти к выводу, что у явления нет подлинно глубоких корней и нет определенного рельефа физиономии, потому что, пока наладишь снять с него действительную копию, — он уже меняется.

Может *случиться*, что моментальная зарисовка будет вместе с тем художественна, но, вообще говоря, надо помнить, что без *труда* настоящих художественных результатов не дается, а труд требует тщательности, следовательно, — и длительности. Если бы даже Киршон просто хотел нам потверже зарисовать черты хлебозаготовки, какой она является в деревне по преимуществу единоличнической, то и тогда было бы смешно его {435} упрекать. Ему эта деревня нужна как фон для его социально-психологической, партийно-характерологической задачи. При таком условии он целиком оправдан. Сама комбинация сил в указанных рамках дана верно, хотя мы не узнаем при этом ничего особенно нового. Художественный театр воплотил крестьянскую личность и крестьянскую массу в живые, тонкие образы. Это даст возможность сотням тысяч людей, не видавших подлинной хлебозаготовки, пережить ее через посредство сцены.

Характерологически пьеса построена на довольно резком противопоставлении двух основных типов. Для характеристики Михайлова — генерального большевистского типа — Киршон дал достаточный материал. Этот материал оказался при этом не только в руках артиста-мастера (Добронравов), но еще и артиста, обладающего сценическим обаянием, родственным этому типу своей огромной внешней простотой, при огромном внутреннем переживании. А это и есть основной тонус большевизма. В генеральном типе большевика нет позы, нет фразы, нет рисовки, нет романтики, хотя бы искренней, но нервической. Генеральный тип большевика спокоен. Он деловит, а поэтому «Ольги», которых так много среди нашей интеллигенции, склонны считать этот тип деляческим и скучным, что и высказывает на сцене Ольга своему мужу. Между тем это спокойствие, эта деловитость, эта постоянная занятость делами, которые иной раз могут показаться мелочами, оправдываются тем постоянным огромным внутренним напряжением, тем внутренним сиянием стоящей впереди гигантской цели, которое каждый отдельный поступок, как бы он ни был мал, поэтизирует, выхватывая его из заурядного, делая его частью небывалой в истории реально творимой поэмы социализма.

Киршон не ограничивается картиной виртуозного делового поведения своего героя для того, чтобы разбить вдребезги глупенькие речи о прозаичности и сухости большевика. Он показывает еще более глубокое чувство в нем: чувство и социальное и индивидуальное. Социальная его чуткость прекрасно проявляется в великолепной фразе о «барстве и о колонии», которую он бросает Раевскому, петушащемуся перед крестьянством[[656]](#endnote-604). Вы сразу чувствуете, что этому холодному Михайлову мужики дороги. Ему приходится иной раз несколько сурово подходить к ним, когда они поддаются влиянию кулака. Но вообще он чувствует себя не только слугой рабочих, но и крестьян: все идет к одному единству, к общему строительству. Ненавистен ему только кулак…

У Ленина было необыкновенно много такого горячего чувства, полного братской симпатии ко всем трудящимся, не только к рабочим, но и к крестьянам и к какому-нибудь дальнему кули.

{436} Михайлов в пьесе Киршона, кроме того, лично сердечен. Скупо и тонко отмечается его волнение по поводу отхода от него Ольги. Видно, как крепко может любить этот человек.

Многие говорят, что Киршону не нужно было придумывать «любовной фабулы», строить треугольник из Михайлова, Раевского и Ольги. Треугольник действительно сам по себе не из удачных. История, если ее вкратце рассказать, весьма банальна. Но в этом треугольнике есть одна сторона, которая была необходима. Через упреки Ольги Михайлову в бесчувственности и реакции Михайлова на ее слова и поступки — мы глубже проникаем во внутренний мир этого человека. Он ведь не любит пускать туда, в этот внутренний мир, он и сам туда редко входит. В сущности, он знает, что там все благополучно. Ему незачем, как Раевскому, ежеминутно настраивать свой инструмент, ввиду его «многострунности» и недоброкачественности струн. Михайлов знает, что инструмент вообще в порядке, и смело ударяет по его клавиатуре.

Ольгу, по-видимому, надо играть не так, как играет Тарасова. Так не выходит. У артистки симпатичный и здоровый женский облик, к тому же у нее умное лицо, которое она делает еще более умным при помощи целой гаммы тонких усмешек. Если Ольга — человек разума, наблюдательница (а то, что есть в тексте, подкрепляет такое понимание), то она вместе с тем неизмеримо глупа, ибо быть умной и наблюдательной и не понять довольно быстро, чего стоит павлиний хвост Раевского и какое солнце скрывается под серой шинелью Михайлова, — это возмутительно. Публика не может не возмущаться, не может не пожимать плечами над таким парадоксом. На самом деле Ольга не такова. Она — интеллигентка-истеричка, и надо давать ее на истерике. Поменьше умных улыбок, побольше острых, визгливых криков, капризничания, смятения, стремления неизвестно к чему, органической неудовлетворенности. Вы спросите — да откуда же это? Ведь Ольга — долголетняя, дорогая подруга Михайлова. Вот именно отсюда. Михайлов сам говорит, что ему недосуг было присматриваться к Ольге. Человек большой и с любящим сердцем, он привязался к подруге своей жизни, а она долгое время томилась, скучала, сдерживалась. Перед таким человеком было неудобно истеричничать: среда не располагает к этому. Но явился Раевский, запахло интеллигентским дымком, букетом несомненно острого индивидуализма, романтики, и нарыв прорвался. Удивленными глазами смотрит на это Михайлов. Он поэтому и говорит о болезни. Ольга вдруг повернулась своей настоящей стороной, — выявила свою истерику. Только так надо играть Ольгу, только так она будет приемлема.

Я недоволен также Раевским. Я не могу хорошенько разобраться — Киршоном я недоволен или Хмелевым. Кажется мне, {437} что Киршон дал достаточно краски для Раевского. И говорить нечего, что линия его поведения весьма разнообразна: есть что поиграть. Признаю также, что линия эта по-своему логична в нелогичности своей. Она отражает подлинный характер Раевского. Я только спрашиваю себя: достаточно ли дано у Киршона блестящих красок? Михайлов, например, говорит в первой картине Раевскому: «Красиво рассказываете». Хмелев действительно старается рассказывать красиво, но текстуально малохудожественно. Разве так может порассказать о чудесах большой европейской столицы вот такой красноречивец! Тут надо было, очевидно, дать что-то вроде подлинно художественного очерка берлинских улиц. Текст тут не превышает заурядного, обывательского повествования. Тут уже, очевидно, Киршон виноват, но это только маленький момент, а вот в общем — достаточно ли дал Киршон увлекательности фейерверка, внешней зарисовки, которые оправдывали бы увлечение Ольги, которые роднили бы Раевского с теми интеллигентскими типами в нашей партии, про которых наши «Ольги» в юбках и панталонах не устают повторять, что партия их снижает, что она обрывает их лучшие перья, чтобы приблизить их к среднему уровню. Обаяния в Раевском мало, того внешне-декоративного обаяния, сквозь которое должна проступить его нервическая мелочность, его внутренняя пустоватость. У Михайлова фасад — красноармейская шинель, а внутри — гигантский мир мыслей, энергии, социальной ценности. У Раевского внутри — нервочки, настроеньице, самолюбование, самооплакивание и вот то фаталистическое примирение с партийным «железным обручем», о котором говорится в первой картине[[657]](#endnote-605), а внешне должно быть больше рудинского красноречия, больше широкого ума, должна быть какая-то будто бы орлиная или львиная отвага. По-моему, не надо было скупиться на внешнюю позолоту. Тем сильнее был бы удар по «павлинам». А павлины, пышно разукрашенные внутрипартийные попутчики, особенно вредны. Ходили слухи, будто бы Раевский сперва показался самому театру столь обаятельным, что чуть было не перевернулась вся система равновесия, чуть было Раевский не оказался «человеком» — в противовес Михайлову как «добродетели». Повторяю, мне кажется, бояться этого не надо было, а надо было и Киршону и особенно Хмелеву подбавить внутреннего блеску. Его было мало. Раевский на сцене просто несимпатичен, просто мелковат. Да, пожалуй, личная смелость есть у него, как воспоминание о тех днях, когда он заслужил орден Красного Знамени. Но и только. Этого мало.

В общем пьеса Киршона очень хорошая. Она увлекает вас, когда вы ее смотрите. О ней думаешь, когда уходишь. В ней есть патетика, в ней есть характеры, в ней есть идейная нагрузка. Может быть, в ней есть и разные драматургические промахи более или менее мелкого характера. Язык — иногда {438} очень удачный; первый разговор кулака — снижается порой, становится белым, сероватым.

Не все драматические эффекты — сами по себе удачные — логически подготовлены. Есть лишние сцены и т. д.

Но мы сейчас не задаемся целью подробного анализа драмы. Мы хотели только подчеркнуть самое важное, и, пожалуй, самое важное то, что в пьесе *есть* это самое важное.

С этим можно поздравить и драматурга и театр. У нашей публики, у близкой нам публики, пьеса будет иметь хороший, глубокий успех.

## **{****439}** Щедриниана на сцене МХТ второго[[658]](#endnote-606)

В прежние времена при переделке романов в драмы обыкновенно ставилась цель создать драму по тем трафаретным законам, которые считались обязательными для данного времени, с использованием лишь общего сюжета и тех или иных кусков диалога из романа.

Художественный театр отошел от этого еще в своих инсценировках Достоевского[[659]](#endnote-607), но определенно пересмотрел эту задачу в наше время.

Мы имеем удачную работу Нарокова над Успенским. Для своей «Растеряевой улицы» Нароков использовал не только «Нравы Растеряевой улицы» Успенского, но и ряд других его произведений[[660]](#endnote-608). При этом он не преследовал цели создать иллюзию полного единства действия, не боялся вводить эпизодические лица, довольно широко охватил изображаемую писателем среду в достаточно экономном и едином по своему стилю и общей идее спектакле. Благодаря талантливости артистов получился прекрасный результат.

Я писал в свое время о «Воскресении» в МХТ. Здесь тоже, несмотря на наличие довольно крепкого стержня в основном сюжете романа, текст создан свободно, взяты многие сцены, без которых обошелся бы драматург старого типа, но мимо которых не мог пройти автор, желавший создать спаянную единством стиля серию сценических иллюстраций к всем известному гениальному художественному произведению. Весьма удачен был прием введения своеобразного конферансье, в виде незримого для действующих лиц персонажа, которому поручено было читать авторские ремарки, а иногда даже целые страницы великолепного толстовского текста.

Отметим и другие тенденции современности: не забывая крупнейших классиков дворянства, мы начинаем все более {440} ценить непосредственно связанных с нами классиков разночинского лагеря. Естественно, что при такой направленности нашего внимания начала колоссально расти фигура Салтыкова-Щедрина, едва ли не величайшего писателя из всей этой группы.

Еще в былые времена наиболее патетические романы Щедрина — главным образом «Господа Головлевы» — привлекали внимание переделывателей. Даже прежние, весьма несовершенные переделки («Иудушка»)[[661]](#endnote-609) давали прекрасный материал для артистов и пользовались неизменным и широким успехом.

Естественна поэтому мысль дать широкий спектакль, насыщенный многоцветными, едкими, злыми соками щедринства. За это взялся МХТ Второй, обставив свое предприятие очень большими артистическими силами, затратив на него много талантов, а по-моему, и много материальных средств, дав нам по тексту обработанную Сухотиным широкую картину, которая поистине может быть названа «*Щедринианой*»[[662]](#endnote-610).

Типы и сцены для спектакля почерпнуты из различных произведений Щедрина. Порфирий Головлев остается в центре внимания, но, пожалуй, такую же роль играет и типичный помпадур. Очень сильно выдвинут и кулак Кукишев. Введен очень своеобразный, сложный и увлекательный прием: сцены живой жизни по Щедрину обрамляются интермедиями кукольного театра, для которого краски заимствуются из известной сказки «Мастер игрушечного дела людишек»[[663]](#endnote-611). Причем сам мастер, видимый как силуэт, дает разъяснение другому силуэту — типичному интеллигенту-семидесятнику. Марионетки заменены живыми актерами, которые великолепно сумели передать кукольные движения, давая таким образом виртуозное оформление самому замыслу, который заключается в том, что все щедринские персонажи, все эти мнимые живые куклы сами являются «чертовыми куклами». Это подчеркнуто и в эпилоге, где все персонажи застывают в кукольных позах, а «мастер» говорит о том, что из первых криков совести «мастерового» родится, наконец, настоящий человек и придет гибель всем куклам[[664]](#endnote-612). Это несколько замысловато и немного отяжеляет спектакль, но это остроумно и оправдано превосходной кукольной интермедией.

В такие рамки вложено огромное количество всякого рода щедринских сцен. Они даны большей частью в условной декорации, в некоторой условности, карикатурности. Однако так, чтобы не оторваться от живой действительности и дать типы большой социальной правдивости.

Отдельными актерами сделаны в этом отношении настоящие чудеса. Особенно это относится к четырем исполнителям: Берсеневу, Готовцеву, Бирман и Гиацинтовой.

Берсенев сумел совершенно переродиться для исполнения роли Порфирия. Эта мышиная походка с воробьиным подпрыгиванием, {441} эти шмыгающие глаза, этот язык болтуна и сластолюбца, не вмещающийся во рту, эти мгновенные переходы от ханжеской похоти и сейчас же — обратно — под маску святоши… Все это делает Порфирия, в исполнении Берсенева, настоящим техническим шедевром.

Превосходного губернатора дал Готовцев. Этот человек детски глуп: дряблый, слабоумный недоросль, несмотря на свои седые волосы. Но губернаторский мундир придает ему духу и обязывает его к окрикам, администрированию и высказыванию политических взглядов. В сущности, его дергает за собственную ниточку состоящий при нем чиновник, но в результате получается истинно щедринская смесь смехотворного либерализма, произвола и бюрократической «законности». Опять — великолепная актерская техника.

Бирман великолепна в роли Улиты. Это — «первый министр» мелкого помещичьего тирана, влюбленная в свое собственное рабство, тиранка подвластного ей мирка. Эта циничная, извивающаяся, жестокая змея дана поистине с трагическим великолепием.

С высокой похвалой надо отозваться о Гиацинтовой, создавшей из образа дворового мальчика — при хорошем партнерстве Дурасовой — незабываемый потрясающий образ[[665]](#endnote-613).

Остроумное использование сцены, разделенной на три плана[[666]](#endnote-614), и очень скупые, но любопытные декоративные приемы дают возможность спектаклю, украшенному уже упомянутыми кукольными рамками, развертываться с замечательным разнообразием.

Я хотел бы поэтому полностью похвалить спектакль, в котором несомненно живет колючий художник Щедрин, живет ужасное время, отраженное его пронзающе-стилизирующим зеркалом. Но такой полной похвалы этому спектаклю, к сожалению, высказать нельзя. У его авторов, прежде всего, по-видимому, у Сухотина, не хватило чувства меры, глаза разбежались у них в цветнике Щедрина, и они набрали слишком большой букет, который сыплется из их рук: и кукольные интермедии и сюита сцен так велики, что к концу утомляют внимание. Несмотря на большую остроту, многие сцены бала у губернатора зритель уже с трудом воспринимает.

Спектакль надо сократить, и сократить не путем текстовых купюр, а органически. В особенности следует сделать это за счет эротики. Ее чрезмерно много.

Щедрин любил крупную соль. Он умел охарактеризовать людей и через их сексуальное поведение. Элементы этого социального анализа сексуальности должны быть введены в театральную «Щедриниану». Но не в таком количестве. Эротика густо идет по линии Иудушки и занимает в его сценическом действии безусловно доминирующее место. Прибавьте к этому, что и у губернатора процентов восемьдесят всех его действий {442} происходит на том же селадонском поприще. Третий персонаж — Кукишев: и у него на первый план выперла огромная сцена, показывающая «разложение Анниньки». Эротика густо выступает в кукольной сцене с «Индюшкой», продажной женщиной…[[667]](#endnote-615)

Невозможно не сказать, что это *односторонне*, что весьма большая ценность социального материала: взаимоотношение дворянства и капитала, вопрос о мужике, об освободительном манифесте, о «законности» и т. д. — как бы заслоняется этой жирной волной. Поистине о спектакле приходится сказать, как о «Демьяновой ухе»: эта вещь «жирна, как будто янтарем подернута она»… И жирность эта еще более затрудняет каждую лишнюю ложку вообще вкусного зрелища.

Надо во что бы то ни стало все это *упорядочить*, урезать, *умерить*, чтобы зритель легче обозрел целое, чтобы у него не возникло утомления, чтобы количество не вредило качеству.

## **{****443}** В. В. Лужский[[668]](#endnote-616)

Старая гвардия Московского Художественного театра держится прекрасно под натиском времени. Ее потери до сих пор были невелики, ее известные всему миру старые бойцы сохранили в большей или меньшей свежести свою инициативу, свое дарование, безмерно увеличив вместе с тем в течение прожитого времени свой художественный авторитет.

МХАТ Первый — это, конечно, *великий* театр, раз навсегда вошедший как крупнейшая величина в историю мирового театрального искусства. Он чрезвычайно длинными корнями уходит в предреволюционную историю нашей общественности, и огромный переворот, происшедший в ней, не мог, конечно, сразу изменить всю морфологию и физиологию этого могучего организма. Однако МХАТ отнюдь не казался формацией нежизнеспособной в новой атмосфере. Медленно, — быть может, медленнее, чем этого желали многие его друзья, — но зато достаточно глубоко видоизменялся он. В этом видоизменении, в этом обновлении огромную роль играла подросшая молодежь театра. Но и к «старикам» у нас установилось отношение как к первоклассным художественным ценностям, могущим быть богато использованными для нового строительства.

Ведь недаром же лучшие пролетарские драматурги охотно отдавали и отдают свои произведения именно для исполнения в этом театре, добившемся изумительного совершенства в деле сочного, полного нюансов, блещущего жизнью сценического исполнения.

Вот почему и мы, строители будущего, революционеры, не можем не чувствовать глубокой грусти при известии, что смерть похитила из рядов могучих ветеранов МХАТ Первого обаятельнейшего артиста Василия Васильевича Лужского, имя {444} и деятельность которого органически связаны со всеми эпохами роста Художественного театра.

Смерть унесла его в шестьдесят лет[[669]](#endnote-617) и надо сказать, что он принадлежал к числу тех артистов, которые в подобные годы могли развернуть еще огромный сценический темперамент, не говоря уже о творчестве вообще.

В последний раз я видел Василия Васильевича в отрывке из «Преступления и наказания» Достоевского[[670]](#endnote-618). Он играл бурную, разнообразную и жестокую сцену, разыгрывающуюся в квартире Свидригайлова с Дуней, сестрой Раскольникова. Эффект игры Василия Васильевича был потрясающим.

Василий Васильевич был учеником школы Малого театра (хотя кончил Филармонию)[[671]](#endnote-619). Он воспитывался под руководством одного из величайших и разнообразнейших комиков русской сцены — Прова Михайловича Садовского. Вероятно, самый выбор учителя был сделан учеником потому, что он уже тогда готовился быть актером на характерные роли.

В Художественном театре, куда он попал еще молодым человеком, Лужский занял одно из первых мест[[672]](#endnote-620). Играл он большею частью роли людей пожилых, со сложной психикой и умел давать эти зрелые, замысловатые, то лукавые, то узорные в своем простодушии фигуры с изумительным пониманием и задушевностью, зная в то же время всегда, как обострить их внешний облик замечательным гримом и каким-нибудь характерным приемом внешнего поведения, делавшим фигуру памятной на всю жизнь.

Таковым был Василий Васильевич в роли Шуйского, в профессоре Серебрякове, слуге Фирсе, в старике Карамазове[[673]](#endnote-621), упомянутом уже Свидригайлове и десятках других ролей. Припоминаю, между прочим, изумительное по совершенству рисунка исполнение Лужским во Второй студии роли старого помещика в странной пьесе Сологуба «Узор из роз»[[674]](#endnote-622).

Конечно, Василий Васильевич был особенно хорош на сцене, в полном перевоплощении, но он был также изумительным чтецом. Я помню, например, с каким ядовитым совершенством исполнял он, просто за столиком Политехнического музея, сцену Достоевского «За коньячком»[[675]](#endnote-623).

Василий Васильевич был учителем большой серии прекрасных актеров следующего поколения.

Новая театральная, уже внемхатовская, молодежь — рабочая, красноармейская — наперерыв звала Лужского для руководства своими кружками. Василий Васильевич старался, по возможности, не отказывать никому.

Спокойный и уравновешенный, мягкий, внимательный, [он] как-то само собою завоевывал любовь и зрителей, и товарищей по сцене, и всех, кто с ним соприкасался. Он никогда не шумел и не блистал, — разве только когда это нужно было на сцене по ходу спектакля, — но от него шел тихий свет и хорошая, {445} крепкая теплота. В жизни он ничему не был так предан, как искусству, творчеству. Горение перед искусством, столь свойственное всему кругу Станиславского, находило в нем одно из лучших своих воплощений.

Пришли иные времена, мы уже не считаем высшим достижением — гореть перед искусством, мы требуем, чтобы искусство само горело перед чем-то несравненно высшим, перед строительством реальной новой жизни, но великая добросовестность, четкое мастерство, чуткость и творчество — это такие качества, которые заставляют нас почтительно и любовно склонить голову перед гробом Лужского.

Не стало большого человека в прекрасной плеяде мастеров старшего поколения Художественного театра. Не можем не пожелать от всей души, чтобы смерть как можно дольше не заглядывала сюда, в тот круг, где продолжают творить художники сцены, составляющие гордость русского театра в течение почти целого полустолетия.

## **{****446}** Евгений Богратионович Вахтангов[[676]](#endnote-624)

До сих пор для большой публики личность Е. Б. Вахтангова, бесспорно одного из талантливейших представителей русского театра, была известна главным образом по его театральным работам. Работ этих было не так много. Вахтангов поставил значительное количество пьес, но они не доходили до широкой публики. Его слава покоится прежде всего на огромном успехе «Турандот» в его собственной студии и «Гадибука» в студив Габима. К этому можно присоединить успех «Чуда святого Антония», «Свадьбы» Чехова[[677]](#endnote-625). «Эрика XIV», поставленного Вахтанговым в МХТе Втором[[678]](#endnote-626).

Этих, в сущности, немногих постановок оказалось достаточно, чтобы большая театральная публика причислила Вахтангова к трем-четырем любимейшим своим театральным мастерам.

Каковы были убеждения Вахтангова, его приемы, его учение, кто такой был Вахтангов? — Этого широкая публика не знала.

Ближе, конечно, знали Вахтангова его ученики. Они жили с ним изо дня в день, слушали его речи и лекции, наблюдали его за работой.

Огромная любовь к своему учителю отличала актерскую группу, которая и сейчас составляет основное ядро Театра им. Вахтангова. Эта любовь и после смерти Вахтангова выразилась не только в напряженном стремлении сохранить театр, — стремлении, увенчавшемся блестящим успехом, но также в желании удержать «вахтанговское» в театре, и что отсюда естественно следует, — и в задаче восстановить и зафиксировать театральное учение Вахтангова.

Оказалось, что многие лекции Вахтангова, его беседы были записаны. Сохранились частично дневники Вахтангова, его {447} переписка. В общем, Вахтангов оказался довольно целостно отраженным в тех документах, которыми после его смерти располагали его близкие. В значительной мере этим материалом и воспользовался один из коренных артистов театра — Б. Е. Захава, — издавший в прошлом году очень интересную книгу о своем знаменитом учителе[[679]](#endnote-627).

В настоящее время издаются почти полностью те материалы, которыми пользовался Б. Е. Захава в своей книге[[680]](#endnote-628).

В законченной полноте издать этот материал пока не удается. Часто очень значительные суждения Вахтангова, его характерные выводы связаны с отзывами о живущих и действующих на театральном поприще людях. С публикацией подобных характеристик приходится подождать. В общем, однако, материал представлен в достаточной полноте, и фигура Вахтангова вырисовывается довольно рельефно. В моем маленьком вступительном очерке я нисколько не претендую на то, чтобы суммировать эту характеристику и дать портрет Вахтангова; это только небольшой эскиз пером. Мне хочется отметить некоторые основные пути, на которых, по-моему, будет держаться характеристика Вахтангова, когда она будет дана в ближайшем будущем.

Прежде всего при знакомстве с Вахтанговым по документам (личное мое впечатление о Вахтангове, которого я встречал несколько раз, вполне совпадает с подобной характеристикой) нельзя не отметить огромную обаятельность Евгения Богратионовича. Основной чертой его натуры является солнечная веселость. Он был человеком плохого здоровья и рано умер от тяжелой болезни, но частые физические страдания нисколько не заслонили в нем эту его основную солнечность. Даже во время опасных операций, о которых он не осмеливался предупреждать свою семью, он продолжал острить, писать шуточные стихи. Он до последнего издыхания, несмотря на страдания, продолжает гореть и искриться.

Жизнерадостность, веселье в Вахтангове неразрывно связаны с фантазией. Веселость его в том и заключается, что ему приходят в голову курьезные идеи, курьезные сочетания слов, смешные выходки. Ему хочется смеяться и возбуждать вокруг себя смех. Поэтому актерское в натуре Вахтангова заложено необычайно глубоко. Актерство в нем есть именно желание, умение принять события повседневности как материал, который нужно преобразить в нечто приятное, блещущее, красочное. Он мастер преобразования жизни.

Но Вахтангов вовсе не какой-то сквозной остряк и гистрион. Веселость Вахтангова потому теплая и милая, что органически она связана с добротой и человечностью.

Вахтангову легко быть веселым потому, что хотя он и видит разные жизненные уродства и человеческую подлость, но в глубине души принимает мир и братьев-людей с огромной благожелательностью. Ему хочется повеселить их и повеселиться {448} с ними. Ему мерещится совершенно радужная, совершенно упоительная и жизнерадостная жизнь, осуществиться которой мешают разные недоразумения. Но на недоразумения не надо обращать слишком много внимания. Надо видеть жизнь в ее потенции. Надо понять, как могли бы великолепно, художественно, разнообразно веселиться люди.

Основной пафос Евгения Богратионовича — это именно вера в возможность огромного счастья и необыкновенного братского единения людей. Но когда он встречается с разными фактами разъединения, взаимной обиды, притеснения, всяческой жизненной неправды, он готов вступить в борьбу, он волнуется и страдает. Чувствуя мир как солнечный, он очень тяжело переживает отдельные затмения или какие-то вихри праха, которые заслоняют солнце мира от зрения людей. Если Вахтангов плакал обильно, обращаясь со своими учительскими речами к раздиравшим его студию ученикам, то это, конечно, не единственный случай глубокого горестного волнения Вахтангова[[681]](#endnote-629).

Естественно, что при такой натуре Вахтангову должно было быть присуще стремление как можно скорее изжить горькие чувства, найти какую-то возможность гармонизировать диссонансы, какую-то надежду, какие-то новые пути, которые опять вели бы к солнцу, — может быть, только теоретически, только в чаянии, а если возможно, то и реально, разгоняли бы тучи и туманы.

Отсюда понятно, что Вахтангов не мог быть просто актером, забавляющимся и забавляющим. К тому же ему пришлось развиваться в рамках Художественного театра, под руководством Станиславского[[682]](#endnote-630).

Станиславский знаменовал собою окончательный отход театра с позиции более или менее общественной на позицию чисто художественную; но чистое искусство Станиславского не было отнюдь игрушкой. Это — его существеннейшая черта. Станиславский внес почти подвижническую святость, необыкновенно чистую и высокую страстность в дело сцены. Для него это дело — святое дело. Он ни на чем другом не хочет помириться, как на том, что в театре, в этом увлекательном институте организованной лжи, надо отыскать и водворить настоящую правду. Правдивый актер, правдоискатель режиссер, правды жаждущая публика. Но что такое эта правда для Станиславского? Это не есть какая-то определенная формула. Правда для Станиславского есть сама жизнь или, вернее, то, что есть наиболее внутреннего, наиболее трогательного, наиболее задушевного в ней. Добраться до этой глубины человечности — это значит приблизиться к ядру всей человеческой жизни, а добираться приходится через целые горы разного социального хлама, разных пороков. Этот путь к истинно человеческому через извращения должен быть также показан правдиво, то есть и извращения сами должны быть даны в необыкновенно {449} точных образах. А кроме того, никогда не нужно забывать, что за всеми этими извращениями есть та великая человеческая правда, та основная солнечность, которую театр должен вскрыть.

Станиславский и его друзья — Сулержицкий и Вахтангов — в известной мере выпечены из одного теста, хотя между ними существует целый ряд индивидуальных различий.

Станиславский в начале своей деятельности страшно увлекался изгнанием театральщины из театра, превращением театра в своего рода пуританское место, где не должно быть никакого показа, даже в зрительной зале, даже в виде мундиров капельдинеров, даже в виде освещения. Театр — храм правды. Вся игра аскетична и целеустремленна. Актеры переживают, они творят. Здесь как раз меньше всего от игры.

Влияние Сулержицкого на Вахтангова было огромно. Сулержицкий подводил под влиянием Станиславского своего рода теоретический фундамент в театре. Сулержицкий был необычайно даровитым представителем мелкобуржуазного идеализма. В известной степени толстовец (которого, между прочим, буквально обожал сам Толстой, считая его одним из интереснейших и талантливейших людей на свете) — Сулержицкий обладал необычайной фантазией и неистощимым весельем гистриона. Свои замечательные фокусы Сулержицкий показывал с полной непосредственностью, но это отнюдь не разлучалось в нем с его «святостью»… Это был именно веселый святой, святой гаер.

В чем заключалась святость Сулержицкого? Святость Сулержицкого идет совершенно из того же корня, о каком мы только что писали, говоря о Станиславском и Вахтангове. Сулержицкий исходит из убеждения, что каждый человек хорош. Надо показать в человеке светлое, показать, что разные уродства жизни, разные тяжелые складки ее — это наносное, нужно уметь побеждать эту неприятную внешность, нужно уметь отбросить шелуху, и тогда заблестит настоящее золото гуманности. Театр этим-то и должен заниматься. Он увлекает, он развлекает, а потом — смотришь — оказывается, что он доказал еще раз свою огромную тезу: люди, помните, что вы хорошие, помните, что вам может быть хорошо жить друг с другом, помните это крепко, не позволяйте никаким обстоятельствам заставить вас забыть, что вы хорошие, хорошие, — все хорошие.

Так возникли трогательные спектакли в самом Художественном театре, в Первой студии, и отсюда же пошли ростки будущего Вахтанговского театра.

В апреле 1911 года в страстном увлечении этими идеями Вахтангов записывает: «Я хочу, чтобы зритель в театре не мог разобраться в своих ощущениях, принес их домой и жил ими долго. Так можно сделать только тогда, когда исполнители (не {450} актеры) раскроют в пьесе друг перед другом свои души без лжи (каждый раз новые приспособления). Нужно изгнать из театра театральное, из пьесы актера. Изгнать грубое и узкое»[[683]](#endnote-631).

В этом увлечении Вахтангов действительно готов был погубить театр. В погоне за правдой Вахтангов склонен был на минуту совсем разорвать видимость, а какой же театр без видимости?

Трудно сказать, как сочетались между собой два характерных влияния, изменившие этого Вахтангова первой формации в другого, более могучего и интересного Вахтангова. Одним из этих влияний была революция и политическая перестройка убеждений Вахтангова. Другим — его бунт против нетеатрального театра.

Разумеется, эти явления связаны между собой, но не очень легко, на основе имеющегося материала, вскрыть эту связь. Вахтангов вначале отнесся к революции, как он относился и к войне: равнодушно и даже несколько гадливо. Во-первых, мешают, всей этой суетой мешают настоящему делу — святому искусству («святому» не в банальном и пошлом смысле слова, а в глубоком; для Вахтангова это действительно святое дело). Во-вторых, тут очень много зла, тут столько боли и смерти, что страшно и подумать.

По убеждениям своим Вахтангов, не придавая большого значения политике, некогда был эсерствующим человеком, то есть демократом, любителем равенства, братства и свободы.

Большевистская революция сначала показалась Вахтангову уродливым явлением, какой-то внутренней болезнью, которая вдруг стала необходимою, но все-таки осталась очень тяжелою болезнью. Но несколько впечатлений, символически выразившихся в образе рабочего, наводившего порядок в каком-то маленьком техническом деле, заставили Вахтангова пересмотреть свои идеи[[684]](#endnote-632). Правда, в основе эсеровского осталось очень много. Слово «народ» осталось для Вахтангова чрезвычайно многозначительно звучащим.

Народ после того, как он произвел революцию, после того, как он стал приводить в порядок при страшно тяжелых условиях громадную страну, приблизился к Вахтангову больше чем когда-нибудь, и он почувствовал, что он любит этот народ. Он стал говорить, что нужно прислушиваться к тому, чего хочет народ, обслуживать этот народ, нести искусство именно туда, в массы народа. Что такое народ — это для Вахтангова было неясно, разделение его на классы, внутренняя распря, которая продолжала жить там, — это, конечно, по крайней мере для того времени, для Вахтангова было непонятно. Под народом он разумел трудящихся и бедных людей, всю их массу. Но в одном он уже не был нисколько эсером: он понимал, что организаторами этого народа являются большевики. Они рисовались ему как упорные, знающие свое дело люди. Только любовь народа, {451} только вера народа в них дает им возможность идти вперед, оформлять жизнь. И Вахтангов говорил себе: я буду с ними.

У Вахтангова, как видно из материалов, было много мыслей о народном театре, о превращении театра в орудие народного самопознания и самоорганизации[[685]](#endnote-633). Идя по этой линии, он легко мог прийти к тенденциозному театру, то есть к высокому театру социальной проповеди.

Когда я в те времена повторял, что нам нужно пойти с точки зрения формы назад, к Островскому, я имел в виду совершенную неизбежность отчасти этапа, а отчасти ветви реалистического театра, работающего в духе «зеркала жизни», зеркала, отражающего жизнь ярче, поучительнее, чем это рисуется отдельной индивидуальности, и непременно с определенной целью — на основе показа этой действительности производить какое-то действие. Это реалистический, политически заряженный, поучительный, воспитывающий театр. Может быть, такой театр, который сейчас, в сущности говоря, доминирует у нас (в том, что мы придем к нему, я никогда не сомневался), будет только этапом в развитии социалистического театра. Гораздо вероятнее, что этот театр будет ветвью социалистического театрального дерева и что эта ветвь никогда не засохнет, но займет несколько более скромное место, чем занимает сейчас, когда пройдут наши основные трудности, время крайнего напряжения строительных и боевых сил.

Но Вахтангову подобное представление о театре было чуждо.

Почему?

Ему казалось, что оно слишком пахнет временем. Он переделал «Чудо святого Антония», поставил «Свадьбу» в духе социальной сатиры[[686]](#endnote-634). Он сделал это превосходно, но он говорил вместе с тем: социальная сатира против буржуазии — вещь хорошая, но она продлится, пока длится буржуазия. До тех пор и существует ненависть к ней. Это пройдет. Буржуазии не будет. Я же хочу работать для вечности, — то есть, другими словами, на материале «прочной человечности».

Вахтангов понимал, что подлинная современность не противоречит этой вечности. Он создал триединую формулу: вечные явления в современной их форме и толковании, присущем данному театру.

Тенденциозный театр, театр злобы дня принимался Вахтанговым, но это не была его сфера. В то же самое время, как он искал сближения с политической действительностью, хотел откликаться на запросы масс, он шел и по другой линии.

Словно предвидя свою смерть, словно стремясь высказать то заветное, золотое, солнечное, что он принес с собою в мир, Вахтангов с восторженной страстностью начинает говорить о театральном театре. Он свирепо расправляется с прежней своей верой в театр пуританский. Он называет его буржуазным. Он не останавливается даже перед известным бунтом по отношению {452} к Станиславскому[[687]](#endnote-635). Он убежден, что аристократический театр с его бархатом и позолотой, с его блеском и великолепием, ближе к подлинному театру, чем тусклый и блеклый, сдержанный и несколько кичащийся своей этой сдержанностью — якобы она-то и есть хороший вкус — театр купцов.

Но важна, конечно, не зрительная зала и ее распорядок, а сама сцена. Что должно быть там?

Вахтангов освободился теперь от той несколько мелочной и несколько слезоточивой святости, которая когда-то развернулась в нем под теплой лаской Сулержицкого. Он не считает, чтобы ему это было нужно. Громы революции пошатнули эти ветхие избушки человечности, доброты и прочих маленьких чувств. Революция, которая хочет ненавидящего, сатирического изображения врагов и развертывания пафоса данного дня, подчеркивания данных задач, принималась Вахтанговым, но не увлекала его. Его увлекали дальнейшие перспективы этой революции, и ему казалось, что осуществление их можно начать сейчас же. Он и начал их в «Турандот».

Что же такое театр? Театр — это царство радости, царство необыкновенно пестрой, необыкновенно сияющей радости. Вахтангов мог сказать вместе с Короленко: «Человек родился для счастья, как птица для полета»[[688]](#endnote-636). Но даже если бы жизнь была благоустроенной, то есть все внешние условия счастья были бы осуществлены, если бы люди действительно стали благополучны, то и тогда надо уметь чувствовать себя счастливым. Театр может позволить почувствовать всю невыразимую прелесть, глубокую ясность счастья, какое могут построить для себя люди. Но если это так, то театр может не только возводить в квадрат и куб уже имеющееся в домах и на улице счастье, — он может показать это счастье, когда на улице и в домах его еще очень и очень мало.

Вы боретесь и поэтому страдаете. Вы творите с крайним напряжением сил. Вы приносите множество жертв завтрашнему дню, и поэтому ваш сегодняшний день печален. Вы горите прекрасными чувствами, самоотвержением, целеустремленностью. Жажда победы, дорого купленные частичные успехи и т. д. Все это великолепие жизни вашей несравненно значительнее, чем какая угодно другая жизнь на земле. Так мог сказать Вахтангов, и так, в сущности, говорит он в своей «Турандот»: «Но разве вы не осознаете, как вам нужна радость, разве, когда вы полной грудью вдохнете в себя свежий воздух, выходя из вашей фабрики, когда солнце глянет вам в глаза, когда какая-нибудь сирень замашет вам с приветствием свежей ветвью, разве вы не чувствуете, как это важно, очень важно? Так дайте же искусству организовать эту радость жизни, организовать вам отдельные часы, когда вы можете почувствовать себя тем человеком-ребенком, который может совершенно беззаботно отдаваться игре».

{453} Я совершенно убежден, что Вахтангов не остановился бы на этом учении о театре, как на чем-то окончательном и исчерпывающем.

Никак нельзя думать, что театр, в котором изображается сама игра, — реалистичен. В этом смысле употреблял слово «реализм» Таиров именно потому, что он не хотел, чтобы его театр принимали как то, что он изображает, а чтобы его принимали именно как театр, как игру, как великолепную игрушку человечества. Такое толкование у Вахтангова может быть воспринятым только как частичная задача. Но театр, стремящийся к радости, радостный, разодетый театр лег в основу всего последнего театрального учения Вахтангова и, вероятно, ляжет в значительной мере в основу социалистического театра. Не нудный проповедник, хотя бы и талантливый, но все-таки типа «пуританского» учителя, а веселый, блестящий, полноценный, разносторонне развитый человек, который радостно относится к жизни и борьбе и который своей игрой поднимает вас в царство свободного смеха и жизненной бодрости.

Конечно, можно докатиться до совершенно мещанского представления о театре: театр-де существует для развлечения. Такое представление характерно для современной буржуазии: «Днем я работал, надувал людей, эксплуатировал рабочих и т. д., а вечером пусть актеры меня посмешат». Было бы ужасно, если бы мы скатились до этого, а скатиться с вахтанговской позиции к «чистому» театру развлечения можно. Но в том-то и дело, что это было бы совсем не по-вахтанговски. Он совсем не этого хочет, он хочет не того, чтобы вы, входя в театр, забыли про жизнь, и вам помогли забыть про нее, как в кабаке, дав вам соответственную театральную водку. Нет, Вахтангов требовал от себя, от своих актеров и режиссеров и от всех актеров и режиссеров напряженного труда, устремленного к высшему мастерству, которое давало бы такие постоянно разнообразные формы радости, которые бы перекликались с действительностью, отражали бы ее постоянно в этом магическом зеркале, где все отражается неслыханными красками, сыплет искры, преобразуется в значительное, красивое или в необычайно тонкое, проникновенное и неслыханное веселье, карикатуру и т. д.

«Турандот» была огромным порывом к радости. Пусть мои актеры изобразят — такова была мысль Вахтангова, — как очень талантливые актеры, какие-то другие, не они, радуются жизни, великолепно, необычайно талантливо шалят.

Конечно, нельзя «отурандотить» весь театр; но в «Турандот» была взята такая нота, которая не должна быть забыта. Умирающий, страдающий Вахтангов напоминал, что театр должен быть местом радости и веселья. Мы с тех пор довольно основательно начинаем забывать это, мы даже начинаем подозрительно относиться к тому спектаклю, где есть радость и веселье. {454} Мы проявляем любовь к серому, неприкрашенному изображению реальности; любовь хорошая, но когда она доходит до чрезмерности, занимает весь фон театра, — это горькое горе.

Наш праздник не то, что праздник других классов: наш праздник всегда имеет в себе нечто деловое: во время наших праздников мы вспоминаем, мы подытоживаем прошлое, смотрим вперед, ощущаем друг друга, собираясь в массы. Но наши праздники радостны и красочны, и чем дальше, тем более они будут радостны и красочны. Из того, что наш праздник деловой — не следует, что он будни.

Так и театр. Театр должен быть праздником. Человек пришел в театр — это значит он пришел радоваться. Может быть, его угостят зрелищем очень скорбных вещей и заставят подумать об очень скорбных проблемах — я не об этом говорю. Но если человек вышел из театра с головной болью, усталый, — верьте, это скверный театр, это театр на манер такой бани, из которой вы выходите грязнее, чем туда вошли. Разумеется, если вы вышли из этого театра, повеселившись, так сказать, навеселе, но с пустой головой и пустым сердцем, то это тоже театр весьма невысокого достоинства.

В том-то и заключается цель театра, чтобы соединить в высших потенциях обе задачи — дать вам новые мысли, новые гражданские, общественные эмоции, новую зарядку для полного превращения жизни, в которой вы, как гражданин СССР, принимаете участие, и дать вам вместе с тем глубокую радость.

Вахтангов не отрекся от того, что он говорил раньше. Надо, чтобы человек разбирался еще дома в том, что он унес из театра, и чтобы при этом у каждого, кто побывал в театре, на губах бродила счастливая улыбка.

Мне кажется, что именно так представлял себе вещи Вахтангов в своей последней формации. Мне кажется, что Театр Вахтангова, занявший сейчас не только в нашей стране, но и в Европе одно из первых мест, — чуткий, живой театр. Он отдал и отдает должное злободневным пьесам, и в его злободневности всегда есть нечто от чрезвычайно высокого искусства. Я считаю такие спектакли, как «Виринея»[[689]](#endnote-637), «Барсуки», незабываемыми. Но этот театр стремится также к спектаклям чисто радостным. Я считаю, что «Заговор чувств» подымается до лучших произведений творчества Вахтангова и своеобразно соединяет их в себе. Я и сейчас думаю, что, несмотря на высокую оценку этого театра и, в частности, названных мной спектаклей, вся их значимость еще не понята.

Из всех современных ему режиссеров, не исключая его высокодаровитых учителей, Вахтангов питал наибольшую симпатию к Мейерхольду, считал себя наиболее близким к нему и отмечал, что их чувства и мысли часто встречаются. Ему казалось только, что Мейерхольд — гигант виртуозности и изобретательности, недостаточно знает чувство человечности в актере, {455} что потому ему немножко не хватает, по старинке выражаясь, «души». Расшифровав эту «душу», можно сказать: черт, которые характеризуют настоящую, живую жизнь, а не биомеханику.

Эти замечания Вахтангова совершенно правильны. У Мейерхольда несомненно есть склонность к постановке вопросов с точки зрения механистического материализма. Мейерхольду, чтобы подняться до диалектики, чрезвычайно важно было бы как раз почувствовать специфичность жизненных чувств, перестать их разлагать на детали.

Но если прав Вахтангов в своем последнем критическом замечании, то прав он и в своем общем суждении. Он пишет между прочим:

«Это ужасно, что гениальность Мейерхольда не понята. Не понята даже в полной мере его ближайшими учениками»[[690]](#endnote-638).

Да, это так. Не имея такого гения в области искусства, который был бы подобен В. И. Ленину, то есть был бы безукоризненным исполнителем своей гигантской роли, мы проходим мимо гениев, мимо талантливейших людей нашей эпохи. Правда, они славятся, мы называем их имена, но их рост нам все-таки не совсем ясен. В этом повинны мы все, я не считаю и себя исключением. При жизни Маяковского мне и в голову не приходило, что я потом пойму его рост (а еще понял ли я его во всем масштабе?) так огромно значительнее, чем при его жизни.

Нехорошо, если только смерть или маститая старость, своеобразная почетная отставка, — заставляют нас признать величие того или другого человека. Вахтангов был огромным театральным явлением. Он оставил глубокий, богатейший след не столько в своих теориях, своих разрозненных заметках, сколько в театре, который продолжает жить. А уже находятся какие-то, совсем молодые (во всяком случае, в общественной деятельности) люди, которые еще ничего на свете не сделали, которым хочется только отличиться ортодоксальностью и которые голосами молодых петухов начинают кукарекать: «Надо разоблачить Вахтангова». Милые, молодые люди, вы разоблачите только свой собственный педантизм, вы разоблачите, что вы хорошо разучили некоторый марксистский «чижик», который как нельзя более далек от великой растущей, живой симфонии марксизма-ленинизма, но что вам совершенно чужды чувства настоящего творческого процесса, что вы совершенно не замечаете самых ярких красок и самых обворожительных благоуханий вспаханной революцией гигантской целины нашего Союза.

Но время все разберет. Время посмеется над маленькими педантами. Время поставит на пьедестал великих представителей творческих исканий в наши дни. Время это сделает очень скоро, потому что исполнителем велений времени будет не кто иной, как пролетариат, не кто иной, как трудовое человечество, которое сейчас так быстро созревает и которое так легко сбросит с себя то искусственное, узкое, педантичное и бесцветное, {456} что порою те или другие стараются надеть на гигантское тело растущего и крепнущего богатыря.

Настоящая общая характеристика театральных идей покойного Вахтангова на основании материала, входящего в издаваемый том, была уже давно закончена, когда этот фонд вырос прибавлением нескольких очень серьезных документов.

Документы эти имеют частью необыкновенно трогательный, жизненный и нравственный характер. Сюда относится полное радости и благодарности письмо покойного Вахтангова В. И. Немировичу-Данченко после поправки от болезни. Сюда относятся также и замечательные письма к Н. Н. Бромлей и Б. М. Сушкевичу по поводу постановки пьесы «Архангел Михаил»[[691]](#endnote-639). Письма эти написаны, можно сказать, за несколько часов до смерти Вахтангова, и какого они полны огромного участия к театру, готовящемуся к событию, и ко всем заинтересованным в нем художникам.

Часто новый материал, опубликованный в книге, имеет крупное теоретическое значение, как, например, довольно подробные планы постановок «Росмерсхольма» Ибсена и «Плодов просвещения» Толстого[[692]](#endnote-640).

На мой взгляд, очень большое значение имеет также конспект курса сценического искусства[[693]](#endnote-641). Несмотря на то, что конспект этот представляет собой только систематизированное оглавление, тем не менее я уверен, что наши театральные педагоги, да и всякий артист, заинтересованный в самообразовании, с большой пользой посидит над этим конспектом и постарается извлечь возможно больше конкретных указаний из этого общего абриса, представляющего собой целое, глубоко продуманное здание.

Однако я не намерен расширять мою вводную статью разбором всего этого дополнительного материала. Я ведь не даю в моей статье и разбора прежде имевшегося у нас под рукой материала. Такой разбор — дело дальнейшей критики. Книга Вахтангова будет книгой, будящей мысль, будет источником энергии. В комментариях же предварительного порядка, в каких-либо особых объяснениях эти материалы совершенно не нуждаются.

Вот почему я ограничиваюсь уже написанным и прибавляю только горячее желание, чтобы Вахтангов, который всей своей жизнью и всем своим театрально-художественным наследием вошел в историю нашего театра как живая сила, еще более выиграл бы в этом отношении от опубликования его глубоко значительного литературного наследия.

## **{****457}** Предисловие [к книге П. Орленева][[694]](#endnote-642)

Предлагаемые вниманию читателей мемуары Павла Николаевича Орленева представляют несомненный интерес. Написанные в безыскусственной форме, но с увлечением, теплотой и искренностью, они по-своему отражают много людей, событий, сцен, художественных явлений, характеризующих тот период времени, в который восходила и блистала актерская звезда Орленева. В особенности в зеркале его воспоминаний отразилось, конечно, русское актерство, которое еще и сейчас является доминирующим типом в нашем театральном мире, но, быть может, скоро начнет уже исчезать, заменяясь совсем новым типом. Вообще говоря, к актерству установилось двоякое отношение. Многие высказываются о нем с большой антипатией, считают актерский мир пустым, мишурным, беспорядочным. Так, например, Куприн дает следующий резкий отзыв об артистическом мире (в рассказе «Как я был актером»):

«Все они были бессердечны, предатели и завистники по отношению друг к другу, без малейшего уважения к красоте и силе творчества, — прямо какие-то хамские, дубленые души! И вдобавок, люди поражающего невежества и глубокого равнодушия, притворщики, истерически холодные лжецы с бутафорскими слезами и театральными рыданиями, упорно-отсталые рабы, готовые всегда радостно пресмыкаться перед начальством и перед меценатами…»[[695]](#endnote-643)

И в совсем недавнем своем, чрезвычайно вдумчивом и глубоком романе «Мир Вильяма Клиссольда» едва ли не самый интеллигентный из нынешних европейских писателей — Герберт Уэллс посвящает актерскому миру следующие пренебрежительные строки: «Я очень мало был знаком с театральным миром до тех пор, пока отношения мои с Еленой не ввели меня туда. Я нашел его пропитанным необычайным самомнением, {458} ненасытной жаждой сильных и нездоровых впечатлений, и меня всегда поражал полнейший недостаток в нем интеллектуального сознания. Этот мир был полон пронырливыми и снующими без дела людьми и выставляющими себя напоказ женщинами; он без умолку бесконечно говорил о себе, а в сущности мало что собой представлял»[[696]](#endnote-644).

С другой стороны, принято считать актерский мир забавным, милым, непосредственным, остроумным и т. д.

«Актеры ведь как дети», — говорил А. П. Чехов Орленеву, а Орленев на это отвечает ему анекдотом: «Да, — говорит он, — дети говорят: “давайте играть в актеров, изобразим, как мы перепьемся, передеремся и ляжем спать”»[[697]](#endnote-645).

В этой шутке есть немало горькой правды. Актерский мир состоит из людей с перенапряженными нервами, живущих ежевечерне и еженощно утомлением, вспышками вдохновения и отчаянием перед лицом упадка сил, чередовкой успехов и провалов: ведь если нет такого величайшего актера, у которого не было бы провалов, то нет, пожалуй, и такой маленькой театральной букашки, которая не знала бы своих успехов или не придумывала себе.

Актер, за малым исключением, ведет кочевую жизнь, от сезона к сезону или по гастролям. Его быт не устроен. У него нет корня, часто не только корня оседлости, но и корня сколько-нибудь устойчивой нравственности.

Но, конечно, верно и то, что среди актеров попадаются очаровательные типы тех бессребреников и кутил, у которых за их авантюрной внешностью кроется настоящая, до святости доходящая, преданность своему искусству, своеобразная отчужденность от расчетливости, меркантилизма буржуазии, какой-то даже наивный героизм по отношению к житейским мелочам. Таких актеров, если они притом еще и талантливы, обычно окружают большой и живой симпатией как их собственные соратники, так и публика вплоть до самых крупных представителей этой публики.

Любопытен сам герой мемуаров — П. Н. Орленев, который рисует себя со всей искренностью. Если он нажимает иногда педаль для того, чтобы изобразить свои большие успехи, то он обычно при том ссылается на документы, на отзывы в печати и т. д. И действительно, больших, громких успехов на родине и за границей у Орленева было много. Но с такой же откровенностью говорит он и о своих неудачах, о своем постоянном безденежье, часто доходившем до унизительных форм, о своих непробудных кутежах, о своем сидении по разным русским и американским тюрьмам из-за скандалов и неряшливости в делах. Это не значит, что Орленев не щадит себя. Наоборот, ему присуще сознание, что вся эта «богемность» его была ему к лицу, что это доказывает только его «шаловливость», которой он любит немного пококетничать.

{459} Но рядом с этим у Орленева несомненно наличие высокого вдохновения, которое сказывается в своеобразной одержимости то одной, то другой ролью. Он, действительно, глубоко продумывает, прочувствует их по-своему. Каждая его роль есть акт самостоятельного творчества. Он очень быстро уходит от всякого подражания и иногда в своей оригинальности, на мой взгляд, заходит слишком далеко, например, в режиссерском плане Гамлета. Это, однако, в общем хорошо в нем и ставит его значительно выше простых актеров-исполнителей. В тех случаях, когда ему необходимо было напрячь свою волю, он умел бросить свое пьянство и сосредоточиться на том или другом серьезном образе.

Чрезвычайно любопытна своеобразная твердость воли Орленева, который на первый взгляд, при знакомстве с его мемуарами (да и из, личного знакомства), кажется, наоборот, слабовольным, поддающимся соблазну, в особенности соблазну своих «любимых напитков». А между тем ни один план Орленева не остался недовыполненным, какие бы препятствия ни стояли на пути. Запрещенные пьесы, исполнение которых казалось немыслимым и разрешение на которые Орленев достигал правдами и неправдами, постановка труднейших вещей, как «Бранд», в два вечера, путешествие за границу в дальнюю Америку, исполнение задуманных заранее пьес на русском языке с заграничными актерами и даже до известной степени заветная мечта о бесплатном театре для крестьян — все это было фактически исполнено Орленевым в очень и очень значительной степени, временами даже полностью и с решительным успехом[[698]](#endnote-646).

Можно в известной степени из мемуаров вынести впечатление о том, каким именно актером был Орленев, какую полосу в истории театра он выражал, чему был обязан своими огромными успехами.

Театр к тому времени, когда его имя стало греметь, решительно переходил на рельсы полного реализма. Театр хотел до иллюзии изображать жизнь и прежде всего жизнь буржуазии, интеллигенции, иногда трудового народа. Исторические образы также проводились сквозь эту возможно более жестко и ярко выраженную правду.

Между тем жизненная правда сама ломалась. В лучших произведениях драматургов своих и западных отражалась болезненность эпохи, метание «среднего» человека. Сложная и быстротекущая жизнь, к которой отнюдь не приспособился еще мещанин, интеллигент, деловой человек, приводила к тяжелым нервным заболеваниям. Вместе с тем реализм, который, будучи ограничен рамками вообще несколько бесцветной эпохи, чуждой решительных катастроф (какими позднее явились мировая война и Октябрьская революция), жадно искал украсить себя {460} именно углублением своих «драматических» переживаний. Такое углубление давалось в том случае, когда переживание доводилось до экстатического состояния, до надрыва, но поэтому нельзя было искать, как искали прежние актеры предыдущего поколения, выхода в пафос, в приподнятость часто «театральной» игры. Напротив, клиника изображения психоза давала полную возможность крепко схватить за сердца, потрясти, не отходя от реализма.

Орленев, сам больной и, по его собственному заявлению, переживший позднее опасный приступ прогрессивного паралича, вечно подтягивавший свои нервы кутежами, имевший больную мать и брата, ранее погибшего от эпилепсии, искал внутри себя и в своих воспоминаниях о семье красок, которые превратили старое амплуа неврастеника в «героя нашего времени», сделав его типом патологическим. С большой любовью берет поэтому Орленев именно патологических людей: царей Федора и Павла. Освальда, Раскольникова, Дмитрия Карамазова, а других, например Гамлета, Бранда[[699]](#endnote-647) и т. д., он самой манерой своей игры старается сделать близкими зрителю, в то же время придавая им патологические черты людей, страдающих неврозом.

Будучи человеком аполитическим, Орленев тем не менее всегда был передовым, народолюбивым человеком, довольно дерзким по отношению к властям предержащим, и всегда в нем было то очарование свободного художника, которое привлекало к нему лучших людей его времени.

В живых воспоминаниях Орленева хорошо отражается актерский быт, проходят тени, а иногда яркие портреты десятков актерских фигур. В общем отношение Орленева к своим собратьям актерам превосходное: к большим талантам — полное восторга и благоговения, к мелкой актерской братии — полное шутливости и обильной снисходительности.

Но, помимо актеров, Орленев был относительно близок с большим количеством крупных людей. Любопытно рисуется в воспоминаниях горячо любимый им Чехов, еще раз загадкой проходит отвратительный старик, но по-своему широкая натура, большой талант — Суворин. Забавно то, что вспоминает Орленев о Л. Н. Толстом, Черткове и толстовцах. Элегантным силуэтом проходит перед нами Г. В. Плеханов и многие другие.

Конечно, суждения Орленева о людях иногда бывают неправильными, несколько поверхностными, односторонними. Он берет их по-своему, со своей точки зрения, такая индивидуальность оценки представляет собою ценность. Мы можем подходить тем более объективно к прошлому, чем больше субъективных отражений имеем мы в своем распоряжении. Такой богатый красками материал мы можем потом проверять, строя основной костяк эпохи по принципам исторического материализма.

{461} Я вполне убежден, что читатели, прежде всего, будут с большой легкостью воспринимать все написанное Орленевым: это очень занятно, разнообразно и живо. Вместе с тем по прочтении книги каждый читатель получит некоторые дополнительные сведения о нашем недавнем прошлом, в особенности — о прошлом театра.

В последнее время выходит очень много мемуаров. На мой взгляд, не все они заслуживают уделяемого им внимания. Это относится, между прочим, и к актерским мемуарам. Но воспоминания Орленева по праву должны занять свое место в мемуарной литературе наших современников, уже перешагнувших за границу пожилого возраста.

## **{****462}** К столетию Александринского театра[[700]](#endnote-648)

Предлагаемая книга об Александринском театре выпускается Ленгихлом в непосредственной связи с юбилеем этого театра, одного из старейших, характернейших театров нашей страны и одного из наиболее доминировавших театральных организмов в условиях дореволюционной художественной жизни.

Юбилейная литература, даже тогда, когда она дает богатый информационный материал, большею частью отличается одним существеннейшим недостатком, так как очень уж часто к юбилярам относят весьма сомнительное право, выраженное римской пословицей: «De mortuis aut bene aut nihil»[[701]](#footnote-55).

Большевики резко порвали с этой юбилейной традицией. Во время крупных юбилеев, как наших отечественных, так и заграничных, мы сумели подыматься над этими мещански благожелательными правилами. Стоит только вспомнить юбилей Толстого или юбилей Гете[[702]](#endnote-649) в котором, как мне кажется, при сравнении с остальной европейской юбилейной литературой, мы проявили не только хорошее марксистское понимание Гете, но и много любви и уважения к нему и в котором все же было столько критических элементов, что буржуазные поклонники Гете — особенно немецкие — горько на нас обиделись.

По этой же стезе идет и К. Н. Державин. Его книга — отнюдь не юбилейное похвальное слово Александринскому театру. Наоборот, это, насколько мне известно, первый строгий классовый анализ роли, сыгранной Александринским театром в нашей культуре.

{463} Александринский театр, как это хорошо понимает К. Н. Державин, играл свою роль в большой культурной распре, шедшей в рядах нашей интеллигенции и являвшейся не только прямым отражением, но и частью борьбы за прусский или американский путь развития России, борьбы, столь гениально вскрытой Лениным[[703]](#endnote-650).

И вот с самого начала К. Н. Державин ставит Александринский театр на сторону прусского пути развития России. Таким образом, в основном К. Н. Державин признает Александринский театр величиной, враждебной нам, вернее говоря, враждебной тем тенденциям, которые предшествовали пролетарской революции и в значительной степени подготовляли ее.

На сцене Александринского театра имела место подчас и прямая защита царизма, бюрократии, дворянства, словом, всех темных сторон государства, общественного строя и быта нашей страны. Наряду с этим было и замазывание противоречий, имевшихся в жизни, так как более или менее образованным и даровитым интеллигентам, входившим в коллектив этого театра, иногда очевидна была вся невыгодность показа «дикой рожи правых» рядом с тенденциями революционной демократии: в таких именно случаях все стиралось и окутывалось более или менее розовым, туманом «человечности» и тому подобной неразберихи.

К. Н. Державин очень тонко указывает на то, как среда Александринского театра, его дух снижали до себя отдельных, иногда гениальных, представителей интеллигенции, которые могли прорвать фронт «благонамеренности» Александринского театра.

Так, огромный трагический талант Каратыгина с его романтической помпой, напоминавшей Тальма, мог, при прочих равных данных, сделать из него своеобразную яркую величину. Красота его романтики, несколько ходульной, но праздничной и преисполненной пафоса, не шла бы в одной упряжке с умеренностью и аккуратностью, предписанными самодержавной цензурой официальному «императорскому» искусству, в рамках которого отдельным даровитым интеллигентам приходилось работать.

Позднее Островский принес театру свой талантливый, пропитанный жизненными соками репертуар. Недаром Добролюбов, один из гениальнейших и благороднейших вождей революционной демократии, черпал у этого художника краски для некоторых своих статей[[704]](#endnote-651) из числа наиболее глубоких, наиболее потрясавших сердца младорусских кругов. Но, как совершенно правильно отмечает К. Н. Державин, в Александринском театре Островский был приручен. К. Н. Державин выражает это в таких терминах, что народно-моральные, сентиментальные, фальшивые начала пьес типа «Бедность не порок» возобладали в Островском (в особенности в том Островском, {464} который был представлен публике) над пьесами еле сдерживаемого протестующего крика типа «Грозы».

Или, наконец, необычайно яркое дарование В. Н. Давыдова, сделавшегося одной из центральных фигур Александринского театра, грозило перевесить спокойные эквилибры его своим стремлением так полно черпать в жизни материал итак ярко перевоплощать его в глубокие реалистические типы, что таким путем действительность грозила бурно ворваться в условный мирок тускловатого Александринского «зерцала бытия». И что же? Давыдов остался украшением Александринского театра только ценою значительного потускнения своих подлинных буржуазно-демократических творческих устремлений.

Но если все это верно, то что же положительного можно найти в Александринском театре, каким он был до пролетарского переворота? А между тем очевидно, что нечто положительное признать в этом театре надо, ибо зачем же иначе возилась бы с ним Советская власть, почему она просто не прикрыла его, как этого требовали, между прочим, от меня лично, в бытность мою народным комиссаром по просвещению[[705]](#endnote-652), товарищи из Пролеткульта.

Нечего и говорить, конечно, что за свое долголетнее существование театр выработал много традиционных навыков, приобрел очень большой художественный опыт, постепенно создававшийся крупными, так сказать, национальными дарованиями, творившими у его рампы.

Но что такое эти традиции? Не рутина ли это? Что такое опыт, создавшийся представителями буржуазных слоев на потребу буржуазно-помещичье-чиновничьего зрительного зала под ферулой самодержавной полиции? Могут ли формы, выработанные таким образом и в такое время, быть сколько-нибудь полезными для нового революционного театра? Не является ли просто бессмыслицей стараться новое пролетарское вино влить в старые «императорские» меха?

Ответить на этот вопрос, на первый взгляд, особенно трудно по отношению к Александринскому театру и легче — по отношению к Московскому Малому театру. В Малом театре уже при Щепкине сильно выступил бытовой реализм, который еще усилился следующей волной буржуазного наступления на этот театр при Садовском. Между тем Александринский театр был в этом отношении несравненно условнее; его сильной стороной оставался некоторый аристократический формализм.

В 1918 году атака пролеткультовцев на Александринский театр была сильна. Лично я был близок к Пролеткульту, и в конце концов меня несколько смутили настойчивые требования покончить с «гнездом реакционного искусства».

Я решил спросить совета у самого Владимира Ильича.

{465} Должен сказать, что я всячески стараюсь не приводить официально никаких изустных директив, которые довольно часто давались мне нашим гениальным вождем по линии наркомата, мне порученного. Я имел преступную недогадливость не записывать тотчас же и точнейшим образом каждого слова, которое было услышано мною от Владимира Ильича. Мировой авторитет Ленина так огромен, что просто-таки страшно говорить от его имени. Не касаясь уже полной недопустимости что-нибудь ему навязать, — опасна и простая ошибка памяти. Поэтому я заранее прошу читателя принять во внимание, что суммарное изложение той беседы, которую я имел в то время с Владимиром Ильичем, передается с максимально доступной для меня добросовестностью, но что я прошу отнюдь не полагаться на него как на непосредственное слово учителя[[706]](#endnote-653).

Итак, придя к Владимиру Ильичу в кабинет, не помню уж точно какого числа, но, во всяком случае, в сезон 1918 – 19 годов, я сказал ему, что полагаю применить все усилия для того, чтобы сохранить все лучшие театры страны. К этому я прибавил: «Пока, конечно, репертуар их стар, но от всякой грязи мы его тотчас же почистим. Публика, и притом именно пролетарская, ходит туда охотно. Как эта публика, так и само время заставят даже самые консервативные театры постепенно измениться. Думаю, что это изменение произойдет относительно скоро. Вносить здесь прямую ломку я считаю опасным: у нас в этой области ничего взамен еще нет. И то новое, что будет расти, пожалуй, потеряет культурную нить. Ведь нельзя же, считаясь с тем, что музыка недалекого будущего после победы революции сделается пролетарской и социалистической, — ведь нельзя же полагать, что можно закрыть консерватории и музыкальные училища и сжечь старые “феодально-буржуазные” инструменты и ноты».

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

Я поспешил уверить Владимира Ильича, что всячески буду избегать подобной ошибки. «Только нельзя допустить, — сказал я, — чтобы психопаты и шарлатаны, которые сейчас в довольно большом числе стараются привязаться к нашему пароходу, стали бы нашими же силами играть неподобающую им и вредную для нас роль».

Владимир Ильич сказал на это буквально следующее: «Насчет психопатов и шарлатанов вы глубоко правы. Класс {466} победивших, да еще такой, у которого собственные интеллигентские силы пока количественно невелики, непременно делается жертвой таких элементов, если не ограждает себя от них. Это в некоторой степени, — прибавил Ленин, засмеявшись, — и неизбежный результат и даже признак победы».

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

На это Ленин сказал: «Я думаю, что это довольно точная формула. Постарайтесь ее втолковать нашей публике, да и вообще публике в ваших публичных выступлениях и статьях».

«Могу я при этом сослаться на вас?» — спросил я.

«Зачем же? Я себя за специалиста в вопросах искусства: не выдаю. Раз вы нарком — у вас у самого должно быть достаточно авторитета».

На этом наша беседа и кончилась. Эту именно политику в общем и целом вела наша партия и Советская власть все время. За исключением, пожалуй, одного органа, как это ни странно… Наркомфина. Действительно, Наркомфин довольно легко ассигновывал суммы, необходимые на поддержание всех: старых институтов, в том числе и театров, но от него, в лучшем случае, можно было добиться только грошей на все новое. Сколько ругали за это Наркомпрос (может быть, и сейчас еще ругают его в новом составе)!..[[707]](#endnote-654) А между тем сколько боев давали мы Наркомфину за то, чтобы иметь возможность немножко щедрее «полить» молодую рассаду…

В чем заключается основная черта советского послереволюционного театра? Она заключается в том, что театр сделался или делается органической частью общественной жизни и, прежде всего, главного процесса, происходящего в этой жизни, — социалистического строительства.

Эту служебную роль театра подчас стараются порицать те или другие сторонники так называемой «свободы искусства». Однако так называемая «свобода искусства», во-первых, никогда не бывает свободной ни внутренно, ни внешне, о чем говорилось так много, что я не нахожу нужным здесь это повторять. А во-вторых, если общество представляет собой не более или менее равнодушный человеческий конгломерат с чрезвычайно замедленной исторической жизнью, если оно кипит {467} борьбой и творчеством, — то никто из настоящих сынов и сотрудников этого общества не может быть свободен в том смысле, чтобы не волноваться общим волнением, не мучиться общими проблемами, не стараться способствовать победе. Предполагается, что художник — в том числе и, может быть, в первую очередь драматург — является членом общества особенно чутким и активным. Он чутко воспринимает окружающее, и его художественное дарование сказывается прежде всего в желании представить обществу в обработанной и яркой форме какие-то показавшиеся ему особенно существенными элементы социальной среды. Но его *активность* не ограничивается только этой воспроизводящей и воспринимающей *чуткостью*: он еще старается сделать свои идеи и образы — идеями-силами. Он старается, чтобы обработанный им общественный материал являлся источником энергии, направленной и направляющей к победе положительных начал.

Театр великих общественных эпох всегда был проникнут этими тенденциями современности, был могуч ими и именно благодаря своей современности часто оказывался «вечным». Поэтому мы можем только радоваться и гордиться тем, что театр наш все больше и больше переполняется этими благотворными «тенденциями».

Александринский театр, основные тенденции которого в прошлом очень хорошо обрисованы К. Н. Державиным, мог соединять эти тенденции с мнимым служением чистому искусству. Это было даже сподручно ему. Чистое искусство, изображение явлений «общечеловеческих», то есть мало окрашенных временем, самодовлеющий комизм, самодовлеющая формальная красивость и подобные вещи как раз являлись прекрасными способами того притупления противоречий, того их замаскирования, которое служило добрую службу «прусскому» фронту, не очень-то любившему открытую игру без масок.

В известной, хотя и в несколько меньшей, степени это относится ко всем старым театрам. Но здесь, конечно, начинаются значительные разногласия, значительный разброд в самой практике театра, словом, те искания, та борьба за новую сцену, которые составляют сущность пройденного нами со времени революции театрального пути.

Прежде всего театр есть искусство, имеющее свои законы. В театре очень большую роль играют яркость, выпуклость быстро идущих процессов, отражаемых сценой. Театр должен быть эффектным.

Здесь наш революционный театр может оказаться в опасности прежде всего со стороны двух крайностей. Вообразив, что эффектность есть признак буржуазного театра (а она — признак всякого хорошего театра, как дальнобойность и меткость есть признак всякого хорошего орудия, буржуазного или пролетарского), он может вступить на пагубный путь так {468} называемого полного реализма, протокольного, фотографического отражения прозы жизни.

Впрочем, этот риск не так велик. Сама наша жизнь настолько ярка и могуча, что очень затруднительно «сфотографировать» ее так, чтобы получилась серенькая группа.

Зато театру трудновато бывает оказаться на уровне «эффектов самой жизни».

Это прежде всего бросается в глаза, поскольку дело идет о гражданской войне и всех сопутствовавших ей явлениях. Но и менее красочный, на первый взгляд, период строительства социалистического хозяйства, бесклассового общества, а стало быть, и нового человека, на самом деле так глубок, так богат трагизмом, комизмом и всяческой колоритностью, что и здесь театру не легко оказаться отображением жизни, действительно концентрированной, более достойной внимания, чем многие куски действительности вне всякой обработки.

Вот почему театр иногда может оказаться в плену у противоположного желания — желания эффектничать. Наподобие худшего сорта мелодрамы старого мира, он может грубо сгущать краски, кричать, бешено жестикулировать и всей этой нервозностью на самом деле только заслонять то богатое содержание, которое драматург выбрал и хочет изложить.

Очевидно, что здесь имеется какой-то средний путь, чуждающийся аляповатости, ходульности, скверной театральщины и в то же время далекий от «честной прозы», от «будничного серенького колорита», который казался пределом вкуса и истинно художественной меры интеллигентам-натуралистам и психологам-импрессионистам.

С этим связана еще одна проблема, которой нужно здесь коснуться. Представители «художественной честности» в театре, представители «объективной человечности» очень любили находить в «злых людях» — «искру божию». А в положительных типах выискивать разную скверну, которая, по мнению таких теоретиков и практиков литературы и сцены, делала бы эти типы естественнее.

Для этих людей слово «тенденциозность» превратилось в ругательное. Под этим словом разумелась исключительно бездарная тенденциозность, то есть такая, при наличии которой видно, что автор силится что-то доказать, но не может этого сделать.

Между тем все величайшие произведения мировой литературы тенденциозны: начиная с трагедий Эсхила и комедий Аристофана через Мольера и Шекспира до «Фауста», а у нас — от Фонвизина через Грибоедова и Гоголя до Островского и Толстого. Все дело заключается в том, чтобы тенденция была сама по себе не фальшива — и не только субъективно, то есть соответствовала бы искренним и горячим убеждениям автора, но и объективно, то есть вытекала бы из окружающей действительности. {469} Если это так, то быть тенденциозным — просто значит осмысленно осветить почерпнутый в жизни материал.

Бояться отхода от действительности, бояться подчеркиваний — это значит вообще бояться компонировать, вообще бояться архитектоники, бояться социальной организации своего материала. Какую угодно степень внешней неправдивости зритель простит за внутреннюю правду!

В самом деле, что ж правдиво-реалистического в борющемся с богами Прометее, прикованном к скале, печень которого растерзана коршунами? Скажут: нелепый, совершенно фантастический образ! Но образ этот есть могучий символ морального и политического протеста, силы, которая по своему достоинству выше власти ее угнетающей и которая бесстрашно протестует против этой власти. И поэтому Прометей оказался бессмертным.

Или что же правдивого, если у Щедрина рыбы разговаривают? Если карась ведет у него диспуты с ершом?[[708]](#endnote-655) Но эта форма оказалась необычайно подходящей для того, чтобы дать бессмертную критику жвачного мягкотелого либерализма и изобразить его бесславную трагедию.

Мы нарочно взяли крайние примеры, но следует помнить, что всякое «доделывание» характеров и ситуаций ради более яркого показа основной идеи — вполне допустимо.

Когда слабый автор, имеющий мало жизненных наблюдений, недостаточно руководствующийся глубоко продуманной и прочувствованной тенденцией, берется за дело, он прибегает к самым простым методам, то есть к самым неубедительным, самым неискусным, и они предательски изменяют ему и губят его намерения.

Советский театр ищет своих методов, а главное, творит свои опыты. Нужно найти путь, который был бы материалистическим, отражая явления действительности и действительные законы их, и который был бы вместе с тем могуч своим полетом, своим устремлением к великим целям, своим, как говорит Энгельс, «практическим идеализмом»[[709]](#endnote-656), ибо наш практический идеализм (берем даже ближайшее: цели нашей пятилетки) неразрывно связан с действительностью, вытекает из нее и вместе с тем зовет к величайшему целесообразному напряжению сил, что невозможно вне атмосферы энтузиазма. Поиски шедевров нового театра идут с разных сторон: ищут ТРАМы, ищет Пролеткульт и другие чисто революционные театры, в том числе сильно вооруженный Театр им. Мейерхольда, ищут и старые театры. Ищут и находят. Прекрасные спектакли бывали и в Малом театре, во Втором Художественном, тем более у Вахтангова, театр имени которого скорее должен быть отнесен к полностью революционным, но также в чрезвычайно большой мере в Художественном театре, сильные традиционные {470} корни которого несомненны. Победы имелись и имеются и в б. Александринском театре.

Чисто революционным театрам (не исключая ТРАМа, но, пожалуй, исключая Театр им. Вахтангова) свойственны еще пока незрелость, неуверенность замыслов и несоответствие зачастую между замыслом и наличным умением. Этим театрам нужно расти. То же относится к большинству театров других национальностей нашего Союза.

Театр им. Мейерхольда и сам по себе и в своем широчайшем влиянии старался свою собственную революционную традицию, заключавшуюся в срыве старых театральных форм и замене их теми, которые несла с собой бунтующая, но лишенная идеалов мелкобуржуазная тенденция, шедшая в разных странах под знаменем футуризма, — соединить с новым, коммунистическим революционным духом. Одно время для обозначения этого стыка употребляли слово *комфут* (коммунист-футурист).

Я нисколько не отрицаю, что многие приемы смелого, отбрасывающего всякое внешнее подражание действительности, свободно стилизующего искусства «молодых и левых» могут приводить иногда к чудесным результатам, может быть, нам особенно нужным, когда мы захотим, так сказать, «поаристофанить» в театре, дать карикатуру или кошмарное отражение зла враждебного нам уклада жизни. Но значит ли это, что комфутовские приемы единственные? Разумеется, нет! Очень часто, наоборот, нам нужно путем тщательнейшего показа даже мелочей материальной среды показать всесторонне выводимые нами типы и типичные положения. Реализм, преисполненный точных наблюдений, очень часто является победоноснейшим оружием в руках пролетария. Ни тот, ни другой метод не противоречит диалектическому материализму.

Практически, увлекаясь стилизацией и стараясь густо сдобрить ее такой вкусной для публики вещью, как ошеломляющие трюки, — театр комфутовского толка очень часто заслонял социальное содержание блеском технической формы, а в этом случае неизбежно теряется самая жизненность изображаемых явлений и получается крайне искусственное отражение их. Такой театр успевает отразить лишь схематическое и тем самым впадает в механистический материализм.

Художественному театру, Малому театру приходилось идти от реальной психологии, от реального, тонко воспроизведенного быта, который так или иначе занимал очень большое или даже господствующее место в прежней практике этих театров. Все это давало возможность, при некотором оживлении темпов, при большем рельефе типов, при более пламенеющих красках, отразить и новый быт и новую психологию во всей их жизненности.

Основным препятствием для этих театров на таком пути служило то, что старые директора, режиссеры и артисты относились {471} к этой новой жизни без понимания и часто без симпатии, а если эти предпосылки отсутствуют, крайне трудно ждать положительного эффекта.

Черты эти, однако, постепенно уходят в прошлое. Если еще и теперь приходится отметить, что часто как раз реакционные типы, взятые тем или другим автором с известной художественной мягкостью, обрисовываются еще более мягко и почти любовно художниками старой сцены, то все чаще встречаем мы и остро, едко схваченный силуэт врага и проникновенно, с необходимой простотой, но несомненной нежностью переданный публике положительный революционный образ.

Александринский театр шел тем же путем, пожалуй, медленнее, чем московские театры. Он больше любил отсидеться за тонким исполнением русской и иностранной классики, он осторожнее допускал новые пьесы и играл их с той же осторожностью, иногда граничившей с брезгливостью, как комнатная собачка, попавшая в воду и потом отряхивающая лапы. Все же отдельные успехи нельзя было не отметить. Театр под руководством народного артиста Ю. М. Юрьева проявлял известную чуткость к новому и стремился к тому сочетанию старого искусства, приобретенного долгим опытом, с новым содержанием, превосходные образцы которого дал Художественный и отчасти Малый театр. Но движение театра было слишком медленным и осторожным, — поэтому в нем произошел переворот, о котором говорит и К. Н. Державин[[710]](#endnote-657).

Переворот принес с собой много хорошего. Репертуар резко сдвинулся влево, добрая воля театра к тому, чтобы сделаться законченным революционным театром, не подлежит сомнению.

Но я решаюсь высказать здесь мнение, основанное на знакомстве с довольно значительным числом спектаклей Александринского театра самой новейшей формации. Александринский театр увлекся, так сказать, внешней новизной фактуры своих спектаклей. Он допустил много своеобразно трансформированного комфутовского духа.

Это может объясняться многими причинами. В старину Александринский театр был всегда театром блестящей формы. Может быть, потому, что многие лучшие его представители вовсе не сочувствовали той пропрусской линии, которую вел театр. А в этом случае что же другое можно делать, как не оказаться формально на высоте поставленной задачи, однако без внутренней теплоты, без той художественной искренности, которая зажигает публику.

Но, с другой стороны, те новые элементы, которые вошли в театр и стали руководить им, относятся к числу людей доброй революционной воли, но людей, находящихся в пути, как это долго было с самым крупным — по-своему, может быть, великим — представителем комфутовского начала — Владимиром Маяковским. Его теоретики подучили его повторять: — Разве {472} искусство может светить? Это же не лампа. Разве оно может согревать? Это же не печка. — Маяковский как-то не замечал, что в этих дешевых парадоксах он склоняется к теории «искусства для искусства», то есть к буржуазной теории.

«Художник, — толковал Маяковский, — это мастер, такой же мастер, как, например, портной. Что ему закажут, то он и делает. Его дело, чтобы заказ был выполнен виртуозно, а в сущность заказа он может и не вникать»[[711]](#endnote-658).

Эта довольно циничная разновидность формализма скрадывалась у Маяковского его несомненной симпатией к революции. Ведь на самом деле он был гораздо более лирическим, светящим и греющим художником — и это к его чести. К концу это становилось все более очевидным. Первоначальный формализм превращался в своего рода подвижничество. Маяковский со своеобразным и мучительным восторгом «наступал на горло своей собственной песне»[[712]](#endnote-659), то есть своему мелкобуржуазному индивидуалистическому лиризму, для того, чтобы эта личная песня не мешала греметь общественной песне, не мешала Маяковскому быть грандиозным органом, трубы которого наполняла буря революции.

Но я никак не могу сказать, чтобы последней формации Александринский театр стоял на такой высоте. Как будто не совсем доверяя себе в попытках отразить живую жизнь в нормальном, но ярком и чистом зеркале нового искусства, Александринский театр нередко придает этому зеркалу курьезную форму, нередко вставляет его в несколько гаерскую рамку, наклеивая на поверхность зеркала разноцветные бумажки.

Я говорю все это вовсе не для того, чтобы порицать Александринский театр или отрицать его достижения, но я отмечаю это, чтобы высказать свое мнение о нем как о театре, находящемся в пути и идущем от своего прошлого к своему будущему, быть может, по менее верной дороге, чем идет от своего вчерашнего дня к своему завтрашнему хотя бы Художественный театр.

Проводя параллель между этими театрами (или, что менее интересно, между Александринским и Малым), можно, как мне кажется, высказать не мало ценных мыслей. Но я не хочу заниматься сейчас этими задачами: мое суммарное введение имеет целью только поставить содержание предлагаемой книги К. Н. Державина в общую широкую рамку нашей борьбы за новый, наш собственный и все более социалистический театр.

## **{****473}** Станиславский, театр и революция[[713]](#endnote-660)

### I

Это было в первые годы после революции. В Художественном театре была дана пьеса Щедрина «Смерть Пазухина». Публика восторженно аплодировала Москвину, Леонидову, всей талантливой постановке пьесы.

Ко мне подошел пожилой рабочий, добрый коммунист, человек довольно высокой культурности, но вместе с тем, как это тогда нередко бывало, — убежденный пролеткультовец.

Поглядывая на меня недоверчиво и в то же время злорадно ухмыляясь, он заявил:

— Провалился Художественный театр.

— Да что вы? — ответил я. — Разве вы не видите, какой успех?

— Это буржуазная публика аплодирует своему буржуазному театру, — ответил он уже с явным раздражением.

Я вступил с ним в ожесточенный спор.

Через несколько минут он, держа меня за рукав и с почти болезненной гримасой на своем суровом лице, говорил мне:

— Да и сам чувствую, что задевает, но я боюсь в себе этого, я в себе это осуждаю. Не должен такой театр нравиться хорошему пролетарию. Стоит только напустить к себе этого утонченного и старого мира, и начнется разложение в наших рядах!

Спор наш продолжался и дальше. Продолжался он не только с этим товарищем, а и с другими, мыслившими таким же образом. Еще во время юбилея Художественного театра некоторые товарищи с серьезной культурной подготовкой и тоже добрые коммунисты, уже не пролеткультовцы, конечно, весьма неодобрительно отзывались о моей тогдашней речи во время торжественного спектакля[[714]](#endnote-661), полагая, что с Художественным театром не следует идти ни на какое «оппортунистическое примирение».

### **{****474}** II

Я разговариваю со Станиславским. Как всегда, я с удовольствием смотрю на это спокойное, уверенное, ласковое, полное какого-то внутреннего света, освещаемое от времени до времени как бы смущенной улыбкой лицо, на всю фигуру этого человека, в которой так редкостно ярко отразилась его сущность. Ведь в самом деле, куда бы ни вошел Станиславский, в какое бы многолюдное собрание, допустим, в зал, где почти никто его не знает, он сейчас же обратит на себя общее внимание, и сейчас же начнутся вопросы, кто этот великолепный седой старик.

Вся наружность Станиславского построена по его собственному принципу — от внутреннего к внешнему. Станиславский наружно находится в глубочайшем соответствии с превосходным строением своего сознания, своей психики.

Я смотрю на него, когда он со своей чуть-чуть как будто смущенной улыбкой говорит мне знаменательную фразу: «Анатолий Васильевич, я же ни в каком случае не против революции. Я очень хорошо сознаю, что в ней много священного и глубокого. Я прекрасно чувствую, какие она несет с собой высокие идеи и напряженные чувства. Но чего мы боимся? Мы боимся, что эта музыка нового мира еще долго не найдет себе выражения в художественном слове, в художественной драматургии. По крайней мере до сих пор мы этого не видим, а если нам, театру, дадут несовершенный, косноязычный, сухой, искусственный материал, то как бы ни был он публицистически согласован с высокими идеями революции, этими идеями мы театру не сможем дать должного звучания: мы не сможем как театр, как художники послужить революции, оказаться ее рупором, а сами себя, свое искусство мы снизим, потому что нельзя музыкантов, прошедших уже известную школу, достигших высокой музыкальной культуры, заставить играть школьные вещи, незрелые, лишенные жизни. Пушкин говорил про то, как может быть разыгран “Фрейшиц” перстами робких учениц[[715]](#endnote-662). Но, по-моему, это полгоря. А вот настоящее горе — если мастерам приходится играть не “Фрейшица”, а малограмотные попытки отразить крупнейшие жизненные явления».

Конечно, сказанной фразы никогда не передашь через десять лет с полной точностью. Но за полную точность содержания того, что мне было тогда сказано, и за большинство выражений, которые я сейчас привожу, — я вполне ручаюсь.

И я почувствовал огромную искренность этого большого художника. Я почувствовал его растерянность: отвергнешь революционный репертуар — тогда еще действительно совсем детский, — и тебе скажут: куда же годится твой великолепный театр, твой замечательный инструмент, который ты с таким старанием построил, если после переворота, — теперь, когда родился и начал развиваться новый мир, — этот инструмент не {475} может больше отвечать своему назначению и разве только, как старая, хотя бы хорошая, шарманка, может вертеть валики прошлого. Пойдешь на уступки, скажешь: давайте сюда то, что у вас написано, мы постараемся это сыграть, — что же выйдет? Фальшью прозвучит для всех несовершенный материал, и скорей всего в этой фальши обвинят именно театр. Скажут: старики, могикане отходящей культуры, не смогли, а может быть, еще хуже того — не захотели, чтобы новые идеи зазвучали. Те же — что здесь для Станиславского очень важно — старые друзья, люди высокоэстетических требований, люди большой художественной совести, скажут: да что же это сделалось с Художественным театром? Разве то, что он теперь делает, это искусство?

### III

Вересаев читал нам свою пьесу. Это тоже было уже давно. Пьеса была ни хороша, ни дурна, но, во всяком случае, написана с той степенью мастерства, которое является естественным для уже маститого писателя, для подлинного специалиста литературы. После чтения началась дискуссия. В ней выступил и Станиславский, и опять он, большой, даже монументальный со своей седой головой мудреца и со своей смущенной улыбкой, которая вовсе не соответствует внутренней робости или нерешительности, а которая является скорей выражением вежливости огромного человека в беседе с ближним, говорит:

— Что мне нравится в вашей пьесе, Викентий Викентьевич, это то, что она жива, это живые люди, это живая речь. Иной раз автор, исходя из очень хороших предпосылок, хочет доказать некое хорошее. У него в сознании бродят всякие важные идеи, из всего этого он составляет в конце концов такой лабораторный химический состав, такой какой-то апопонакс. Знаете, Викентий Викентьевич, есть духи, которые пахнут живыми цветами — сиренью, акацией. А есть вот такой апопонакс. Черт его знает, что это значит. Но я не люблю таких запахов.

Когда Станиславский говорил это, он, вероятно, и даже наверно, не думал, как он близко подошел к суждениям Маркса о театре. Ведь это Маркс (а равно и Энгельс) в знаменитых письмах к Лассалю по поводу драмы последнего осудил даже Шиллера[[716]](#endnote-663) (никогда не будем забывать гигантского драматурга!) за то, что он, выражаясь термином Станиславского, «апопонаксил». Они противопоставили ему Шекспира, поскольку у него все живет, и эта жизненность Шекспира, эта глубочайшая диалектическая правдивость его пьес казалась им говорящей и правильным отражением взаимоотношений классов изображаемой эпохи, правильным выражением отдельными персонажами классовой сущности. Шекспир этих терминов не знал. Шекспир этой стороной дела не интересовался. Но так как он {476} был художником-диалектиком, так как он черпал из жизни и почерпнутое превращал в нечто еще более жизненное, чем сама жизнь, концентрируя ее краски, то и получилась такая драматургия, которую Маркс и Энгельс объявили близкой для себя и образцовой для театра будущего.

Но Энгельс, говоря об этом театре будущего и мало надеясь, что вполне удовлетворяющая его драматургия возникнет в Германии, говорил о том, что она будет отличаться шекспировским богатством красок по форме при глубоко научном анализе подлежащих изображению общественных явлений[[717]](#endnote-664). Энгельсу хотелось, чтобы драматург был марксистом, был революционером, но чтобы вместе с тем он был все-таки художником. Одна другому может не только не мешать, но одно другому непременно должно помогать в условиях действительно нормальных. Но эти нормальные условия приходят только тогда, когда пролетарская революция уже победила политически, да и то приходят не сразу, а постепенно, как мы это очень хороша видели на нашем собственном примере.

### IV

К чему стремился Станиславский в своем театре, самый дух которого создавался им постепенно, так как постепенно создавалась и система Станиславского, или, вернее, его воззрение на театр, его сущность и задачи?

В сущности говоря, театр Станиславского был театром безвременья. Казалось бы, что театр безвременья сам должен быть бледным, немощным и никоим образом не возвысится на десятилетия до этого безвременья и десятилетия после него.

Однако это не всегда бывает так. И в данном случае это не было так.

Нет никакого сомнения, что эпоха до конца 80‑х годов была славной эпохой в русской литературе — постольку, поскольку приблизительно с 40‑х годов до конца 80‑х могуче, хотя и страдальчески, развивалось ее левое крыло, крыло революционно-народническое, жертвенное, боевое крыло защитников развития России по американскому пути, выражаясь термином Ленина.

Наличие этого крыла могуче действовало на все настроение интеллигенции, а через нее, через интеллигентную публику, — на литературу, на все искусство и на театр. В конце концов именно в этой атмосфере выросли и театральные слои — Щепкин, Мочалов, Садовский и его великая группа и т. д. Правда, по условиям цензуры театр в меньшей мере отражал это революционное брожение, чем литература, но для всего искусства в общем, в главном обязательно было служение народу, служение своей идее согласно терминологии того времени.

{477} Поражение народнической революции в 80‑х годах и вместе с тем, в атмосфере прусских путей роста России, мощное развитие капитализма создали для искусства новые условия, которые я только что назвал условиями безвременья.

Народничество разменивалось на пустяки, на проповедь малых дел, втекало в своеобразный поток толстовства, иногда приводило к полному пессимизму. Служить его идеалам практически было уже никак нельзя. Носить эти идеалы без службы было довольно позорно. Отказаться от этих идеалов — тяжело и тоже стыдно.

Между тем для интеллигенции открывался широчайший рынок. Капиталисты европеизированного типа и созданная ими богатая интеллигенция требовали для себя утонченного западнического искусства во всех его видах и разновидностях. Творческим натурам открывался значительный сбыт. Требования эстетические, формального порядка очень поднялись. Но каким могло быть содержание нового искусства? Может быть, читатель подумает, что содержанием нового искусства должно было быть прославление самого капитализма или провозглашение необходимости ренегатства и угождения кумирам самодержавия и тому подобным чудовищным идолам?

Нет, присматриваясь к искусству 90‑х и 900‑х годов, мы не найдем там почти совсем подобных элементов.

На левом крыле очень скоро уже шевелилась новая и решающая революция, уже не народническая, а пролетарская, а на правом крыле провозглашен был своеобразный формализм. Это не был формализм пустой формы. У лучших людей того времени это были мучительные, подчас подвижнические искания. Жизнь по существу была тускла. Этических светочей не было никаких. Эту жизнь жившая недавно столь интенсивной идеологической жизнью интеллигенция старалась наполнить новым содержанием. Отвечая требованиям новых рынков, она создавала много яркого, тонкого, звонкого, легко, иногда гениально училась у западноевропейской буржуазной культуры, в то время блистательно упадочнической, и в то же время старалась заменить прежние идеалы, ставя на место грядущего дня возмездия и правды метафизический день в мирах иных, где-то над собой, над серым небом действительности. Самое искание красоты как таковой, самое понятие, самое явление «красота» понималось как нечто искупительное, как великий исход из плена мелочей жизни.

Русское декадентство, например, было, несомненно, особым видом романтики и с этой точки зрения, по верному определению Плеханова, — свидетельством о разладе между художником и действительностью[[718]](#endnote-665), но о разладе не революционном, а пассивном, с одной стороны, страдальческом, а с другой стороны, находящем себе утешение, и очень позолоченное, очень медовое утешение, именно в области красоты.

{478} Самым блестящим явлением тогдашних исканий, самым ценным их порождением был Художественный театр. Самым великим представителем этой поры в развитии интеллигенции был в области театрального искусства К. С. Станиславский, бежавший в лагерь интеллигенции отпрыск капиталистической семьи.

Над всеми исканиями Станиславского, над всем предвидением его, над всем его зрелым пониманием задач театра царит одна истина: искусство свято, театр — это высокое учреждение. Художественное творчество есть своего рода подвиг.

Чем больше окружающая жизнь была омрачена и чем больше подчеркивался этот мрак ростом капитализма и началом нового общественного движения, так сказать, дрожью плода, созревшего под сердцем у этого общества, тем крепче хватались наиболее чуткие люди, — из тех, однако, которым пути к революции были заказаны, — именно за эстетические и этические протесты против действительности.

Что такое та формальная высота или та подлинная жизненность, которую Станиславский требует от пьесы для того, чтобы она могла быть воплощенной средствами Художественного театра?

Присмотримся к этому вопросу несколько ближе.

### V

Представляет ли из себя Станиславский реалиста? Хочет ли он действительно жизненной правды в смысле чрезвычайного сходства с действительностью?

Да, отчасти Станиславскому это было присуще. Идя по линии реалистического отражения жизни, он требовал восстановления различных деталей, он требовал необыкновенно чуткого, напряженного стремления воссоздать действительность, как она есть. Но он очень скоро заметил, — и с таким спутником, как А. П. Чехов, не мог не заметить, — что жизнь в целом никогда не представишь ни в повести, ни в драме, ни в театре. Ее восстанавливают так, как это делал, по характеристике Треплева, Тригорин: «У него на плотине горлышко бутылки блестит при луне — и вся лунная ночь перед вами»[[719]](#endnote-666).

Поэтому Станиславский от реализма мейнингенского типа быстро перешел к необычайно тонкому импрессионизму, передававшему, так сказать, самую сущность, аромат жизни в том ее аспекте, какой старался уловить данный спектакль.

Но разве Станиславский остановился на этом? Нет. Он не только ставил исторические пьесы (тут еще нет разрыва с реализмом), но он ставил пьесы и символические, допустим, Ибсена и Гауптмана второй формации («Одинокие люди»)[[720]](#endnote-667), где уже, несомненно, жизнь была подвергнута чрезвычайно {479} тщательной обработке с точки зрения определенных идей. Он шел еще дальше. Он ставил сказки Метерлинка[[721]](#endnote-668), «Потонувший колокол» того же Гауптмана, то есть вещи фантастические.

Итак, жизненность, которую требовал Станиславский, вовсе не сводится к непосредственной правдоподобности. Мне кажется, что точнее всего можно определить требования Станиславского к драматургу так: Константин Сергеевич требовал от литературного материала, который предлагали его театру, значительности и выразительности.

Раз сам по себе драматургический материал был значителен и раз он был литературно выразителен в том смысле, что можно было легко усвоить смычку этой литературной выразительности со сценической, то Станиславский был готов отдать данной музыке на служение свой изумительный инструмент.

Станиславский рассуждал или чувствовал так: конечная цель искусства — это привести сценическим путем, путем многих и многих вечеров, по возможности широкую публику (общедоступный театр) в состояние высокого волнения, плодотворного волнения, делающего «души» более требовательными, более сильными, более чуткими, более истинно человечными. Это значило — Станиславский знал или, по крайней мере, чувствовал, как поднять эту публику над скверным бытом, тем бытом, над которым столько и так горько издевался ближайший к Станиславскому человек — Чехов.

Для того чтобы эта цель была достигнута, нужно совершенно особое театральное искусство. Нужно, чтобы зритель чувствовал, как сам театр глубоко взволнован, как он искренен в своем творчестве. Отсюда глубочайшая серьезность искусства, отсюда продуманность каждой его детали, согласованность этих деталей в целостной картине, это нахождение условий для того, чтобы зритель чувствовал себя в театре не развлекаемым, а воспитываемым в самом лучшем смысле этого слова. Воспитание часто бывает связано со скучным поучением, которое мало куда годится, в особенности в театре. Но подлинное воспитание (оно всегда есть в то же время самовоспитание), гетевское «бильдунг»[[722]](#endnote-669), доставляет глубочайшее наслаждение, но это наслаждение не растапливающее наши силы, а концентрирующее и организующее их.

### VI

Но спасает ли все то, что я говорю, Станиславского и его театр от одного упрека: разве этот театр не был эклектичен? — Вы защищаете его, — скажут мне, — от обвинения в узком реализме, в приверженности к «старичкам» и «кумирам», но вы этим самым обвиняете его в другом грехе — в эклектизме. Театр, несомненно, был эклектичен!

{480} В нем давались русские и иностранные классики. Огромное место в нем занимал Чехов. С удовольствием играл театр и Горького. Он играл пьесы исторические и фантастические. Для каждой пьесы он находил, в сущности, новое тело. Станиславский как бы говорил драматургам не только своей эпохи, а всех, времен — несите сюда ваши большие драмы, ваши скорбные или радостные волнения, ваши образы, скованные из тщательных наблюдений, несите их сюда в тех системах — пьесах, какие вы нашли более подходящими для выражения вашего жизненного опыта. Я и мой театр сделаем так, что весь огонь, который вы вложили в ваши произведения, действительно осветит и согреет умы и сердца сотен тысяч, а может быть, и миллионов. Для этого мы найдем соответственное вашему литературному тексту сценическое тело. Мы, творцы этого тела, будем чрезвычайно гибкими. Мы вдумаемся в то, что даете вы, мы подчинимся вам, мы не навяжем вам ничего от себя. Раз мы признали вашу пьесу заслуживающей того, чтобы быть провозглашенной с высокой трибуны театра, мы возгласим ее со всей художественной добросовестностью. Наша задача будет заключаться в том, чтобы спектакль с наибольшей силой сценической выразительности передал в картинах, в движениях, в интонациях, ритмах то, что лежит как основное сокровище в вашем художественном произведении.

Строго говоря, из этого же эклектизма возник превосходный оркестр. Какой оркестр мы будем ценить выше? Тот ли, дирижер которого заявляет — я играю вещи только до Брамса, а после него все труха, — тот ли, который скажет — мы играем только нашу национальную музыку, — или [скажет] еще что-нибудь столь же уродливое, или тот, который говорит — мой оркестр не играет плохой музыки, но всю музыку, стоящую на определенном уровне силы замысла и совершенства форм, каков бы этот замысел ни был и какова бы ни была эта форма, — мы передадим на суд слушателей так, как они должны быть переданы, голосом, соответствующим ее характеру.

Именно такой необычайный, гибкий оркестр, именно такой художественно прозрачный оркестр, оркестр, сквозь который партитура не просвечивает, а в звучаниях которого она впервые находит свое настоящее слово, свое подлинное характерное бытие, именно такой оркестр мы ставим превыше всего другого.

Станиславский создал в своем театре именно такой оркестр.

### VII

Это была великая заслуга. Великая заслуга Станиславского заключалась в том, что безвременье он использовал для того, чтобы создать театр, как едва ли не самый громкий и прекрасный голос, какой только раздавался вообще в тогдашней {481} действительности. Его заслуга в том, что он сделал этот голос не только мощным и красивым, но способным к бесконечному количеству модуляций, способным с невероятной гибкостью подчиняться общественным замыслам, которые через драматургов достигали до этой изумительной мембраны.

Эклектизм в этом случае только помог Станиславскому. Он дал ему возможность использовать свой инструмент невероятно многообразно. Но надо прямо сказать: если Художественный театр, если театральное искусство Станиславского и воспитанных им изумительных мастеров сцены вовсе не были старыми мехами и для нас не являются старыми мехами, если все это были новые мехи, то нового вина, которого можно было туда влить, не было. Классики остаются классиками. Никакой Шекспир не может говорить новой эпохе так, как с нею говорит ее собственный сын.

А новые?

Из новых драматургов, связанных с Художественным театром, можно назвать в особенности Чехова и Горького. Но Чехов сам писатель безвременья. Он тоже один из тех великих детей безвременья, которые прокляли это свое безвременье, которые показали в волшебном зеркале искусства его ужасную рожу, которые этим самым старались преодолеть его.

Но как преодолеть, куда идти, в какую такую «Москву» ехать и какие такие дороги в эту Москву ведут — этого Чехов сам не знал.

Поэтому и театр мог только изобразить, с одной стороны, гнусных людей, гадов самодержавного болота, а с другой — прекрасных людей, которых жалко, с которыми вы вместе плачете.

Театр вместе с Чеховым вел оборону прекрасной души от пошлости. И эта оборона была единственной формой его наступления. И на этом, конечно, спасибо. Но если это новое вино, то еще очень и очень слабенькое.

Покрепче было вино Горького. Тогдашний Горький уже не сын безвременья. Он в гораздо большей степени сын близкого будущего тогдашней России. Он один из ростков этого будущего. Он согрет лучами восходящего солнца. Он будет развиваться вместе с этим будущим. Но ни внутренняя степень его зрелости по тогдашним временам, ни сценические условия не позволяли еще поставить на сцене пьесы, которые действительно явились бы буревестниками.

При очень хорошем слухе не только у Горького, но даже у Чехова в пьесах, которые были поставлены Художественным театром, можно было услышать крик буревестника, но он был еще очень заглушён. Вот почему Художественный театр приобрел характер именно такого высокого учреждения для охраны культурных, этических и художественных ценностей. Своим бархатным голосом Художественный театр с огромным изяществом {482} пел России, главным образом интеллигенции, песни о том, что жизнь в сущности прекрасна, что какие-то исходы найдутся, что есть по крайней мере один исход: во внутреннем сознании собственной прекрасной человечности. Не поддавайтесь пошлости — гласила эта песнь. Sursum corda![[723]](#footnote-56)

Но это же безвременье наложило на Художественный театр и печать как бы некоторой враждебности к активному духу, недоверия к шумной боевой музыке, недоверия к лозунгам, призывам, указаниям. Художественный театр не был, конечно, ибсеновской «дикой уткой»[[724]](#endnote-670), но он отчасти был таким лебедем, который пел и в лебединой песне которого далеко не звучал только конец, хотя бы и прекрасный, а звучала весть о возвышенно высокой жизни даже на грязной земле, — но он был лебедем, который тем не менее разучился летать. Крылья у Художественного театра были крыльями мечты. Таких же крыльев, которые могли бы рассекать воздух и мчать сквозь вихри и тучи под грозами вдаль, чтобы во что бы то ни стало достичь расставленной впереди межи, — этого Художественный театр не мог или, по крайней мере, потребности в этом не испытывал.

### VIII

Пришла революция и поставила перед театром именно эту задачу. Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и “отвести душу”. Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. Я хочу видеть их в настоящем, прошлом и будущем, в их развитии и преемственности. Я хочу видеть их воочию. Я хочу твоими методами также и изучить их. Да не только изучить. Я хочу одно полюбить, а другое возненавидеть благодаря тебе не то что более страстно, — я вообще страстна, — а более четко то, что меня окружает. Я хочу, чтобы ты прославил передо мной самой мои подвиги и мои жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мои ошибки, мои изъяны и мои шрамы и сделал это правдиво, ибо я этого не боюсь. Я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких школок и никаких узких правилец, выполнил бы эту задачу. Фотографируй, концентрируй, стилизуй, фантазируй, пусти в ход все краски твоей палитры, все инструменты твоего большого оркестра и помоги мне познать и почувствовать мир и меня самое. Ибо я жадна {483} к познанию, я жадна к уяснению моих собственных чувств. Мне нужна интенсивнейшая внутренняя жизнь, для того чтобы плодотворней был мой труд на земле, моя война за счастье».

Одни театры испугались, другие театры завиляли хвостом и сказали: «Всегда готовы». Стали порождаться новые театры. Одни ошибочно, другие близко к задачам революции, наскоро строившие новые инструменты для новой музыки. Художественный театр и его гениальные руководители вдумчиво и осторожно вслушивались в эти призывы.

А можно ли это перенести на театральную музыку? А не грубо ли это? Не газетно ли это? Не односторонне ли это? Не прячется ли за революцией секта? И что это такое класс? Почему класс, а не человечество, которому мы обязаны, по нашему мнению, служить?

И так же недоверчиво смотрели на Станиславского и на его театр со стороны революции: а не буржуазный ли это театр, не эстетский ли — интеллигентский? А не театр ли это воздыханий и прекрасных слез слабости? А не размагничивающий ли это театр? В годы бедствий, в дни безвременья он утешал. Но на что нам утешитель? И какой же это утешитель со своим мягким голосом, изящными манерами и надушенным шелковым платком, которым он отирал слезы надорванной души, жившей в предутренних сумерках? Как же это он с нами пойдет перевязывать раны революционных бойцов? Как же этот великолепно надушенный и изящно расцвеченный платок искусства сможет превратиться хотя бы в самое маленькое знамя нашей борьбы?

Революционная драматургия росла медленно. И это не могло быть иначе. Театр татке медленно шел в качестве тонкого эстетического инструмента к потребностям нового времени. Он искал, не отходя от основного стержня своего, не отходя от своей основной веры в призвание театра включиться в новое строительство или включить новые мотивы в свою симфонию. Долго это удавалось лишь отчасти.

Быть может, сыграла известную роль уже драма «Дни Турбиных». Драма сдержанного, даже, если хотите, лукавого капитулянтства. Автор сдавал все позиции, но требовал широкой амнистии и признания благородства заблудившихся борцов, стоявших по другую сторону баррикады.

Многие упрекали театр за эту пьесу очень тяжело. Партия чутко разобрала положительные стороны спектакля. Их было две: во-первых, это все-таки была капитуляция по тому времени, она не была лишена значительности; во-вторых, это была пьеса, принятая без художественной оговорки театром Станиславского, и пьеса глубоко современная, трактовавшая революционную действительность.

Театр оказался в состоянии трактовать ее превосходно. Именно массовые сцены, именно всевозможные типы смутного времени на Украине прошли с поразительной яркостью. С этих {484} пор большинство драматургов, шедших революционными путями и действительно стремившихся как можно скорей создать вокруг своих идей художественную плоть, стало мечтать именно о том, чтобы Станиславский и его мастера к этой литературно-художественной плоти подобрали и сценические одежды. «Бронепоезд» в его кульминационных пунктах был, в сущности говоря, до некоторой степени культурно-историческим событием.

Артисты Художественного театра были растроганы до слез сами, когда играли сцены с английскими пленными[[725]](#endnote-671).

И театр был растроган. Я сидел тогда в ложе с одним молодым драматургом, очень крайним. И он плакал. Он плакал и уже в то время думал о том, «какое это счастье, когда такие мастера сцены будут воплощать твои художественные замыслы».

Все почувствовали, что Художественный театр как инструмент, как оркестр вовсе не отжил свое время, что эти «новые мехи», созданные гениальной искренностью Станиславского, его высокой верой в искусство, его требовательностью к себе и театру, не устарели. И что если до сих пор в них были разные слабые напитки и слабые вина, то это значит только, что мехи еще не дождались красного революционного винограда, не дождались еще полноценного вина обновленной жизни, боевой человеческой активности, направленной к осуществлению самых великих целей, выраженной в новом репертуаре.

Дождался ли Станиславский этого уже теперь? Не совсем. Не вполне. Не будем слишком гордиться. Пусть у нас не закружится голова от успехов.

Я слышал такой превосходный анекдот и надеюсь, что он правдив. Один драматург, разговаривая с вождем нашей партии, сказал в ответ на упрек в недостаче высокой продукции: «Ну, что же делать? Мы не Шекспиры». На что вождь будто бы ответил (и хорошо, если ответил так): «А почему же вы не Шекспиры? Это ваша вина. Разве наша эпоха не гораздо выше эпохи Шекспира? И почему же ей не иметь драматического голоса еще более мощного, чем Шекспир».

И мы будем иметь своих Шекспиров. Мы не можем не иметь своих Шекспиров. Может быть, они придут несколько позже, но они придут.

И в день семидесятилетия Константина Сергеевича, и в день пятидесятилетия его богатой, всему свету видной, в десятках стран восторженно оцененной и в нашей истории столь огромной художественной деятельности я больше всего желаю ему, чтобы он дошел до полного, безраздельного убеждения, что замечательный инструмент, им построенный с великим терпением, с великим благоговением, был на самом деле построен им для того (хотя он и не сознавал этого), чтобы оказаться инструментом великой революции, начала революции мировой.

{485} Для этого нужно работать революционным драматургам. Для этого нужно работать и самому театру. Новая музыка все-таки потребует значительного изменения инструмента. Функция изменяет органы. Художественный театр может воспринять новую музыку, но и новая музыка должна видоизменить Художественный театр. Великие дни окончательной созвучности театрального наследия предреволюционного десятилетия художественных и, наконец, уже зрелых художественных периодов — революции, несомненно, улыбнутся Константину Сергеевичу, ибо ведь прав Качалов, когда он в своей милой статье о старшем друге говорит, что красивой душе Станиславского двадцать два года и что у нее нет ни одного седого волоса[[726]](#endnote-672).

Настоящим лучезарным венком на эту голову будет именно серия революционных спектаклей с предельной художественной насыщенностью. Именно этот венок несомненно, — и что бы ни случилось, — ляжет на голову Станиславского-творца, голову, на которой не будет и тогда ни одного седого волоска.

## **{****486}** «Ученик дьявола»[[727]](#endnote-673)

Довольно часто в различных общих оценках драматургии Бернарда Шоу его пьеса «Ученик дьявола» выдвигается как «одна из лучших». Я присоединяюсь к этому мнению.

Пьеса написана еще относительно молодым Шоу[[728]](#endnote-674). В то время он не дошел еще до той чрезмерной изощренности, до того желания все время удивлять парадоксами, которые позднее часто скорее вредили подлинному эффекту его вещей, чем способствовали ему. Нет никакого сомнения, что «Ученик дьявола» написан проще его следующих пьес.

Вещь эта была написана во время англо-бурской войны[[729]](#endnote-675). Скептический ирландец, антибритт Шоу совершил довольно смелый акт своей пьесой, ибо последняя напомнила неприятное поражение, которое нанесли великобританскому льву заокеанские колонии, и как бы намекнула на возможность такого же окончания той новой войны, которую вел тогда английский империализм.

В пьесе есть острые политические стороны. То, что говорится об английском военном министерстве, о его тупости, о том, что «английский солдат никогда не победит, пока им руководит английское военное министерство»[[730]](#endnote-676), — звучало в свое время как памфлет. Характерен с этой стороны и образ генерала Бэргойна.

Это подлинный представитель английской империалистической аристократии. Он очень культурен и умен, ему все понятно, он иронизирует над Англией, ее политикой, ее армией, чаще — над самим собой. Его ирония изящна и цинична. Но это вовсе не развинченный и сомневающийся в себе аристократ. Наоборот, это подлинный представитель настоящих хозяев. Он позволяет себе отрицать промахи своей «компании». {487} Он ясно видит, когда положение становится безнадежным, и готов идти на уступки, но на самом деле за его циничными насмешками чувствуется такая же циничная жестокость. С вежливыми и умными прибаутками, радуясь, что в подсудимом он нашел «остроумного джентльмена», он тем не менее вешает этого джентльмена. Так же точно британский генерал проводит какие угодно кары самого жестокого свойства, если это необходимо для сохранения власти его класса.

Орудием власти класса, к которому принадлежит генерал Бэргойн, является английская солдатчина. Шоу частенько возвращается к критике английской солдатчины. Он дает в этом отношении еще несколько необычайно блестящих черт в самой последней своей комедии — «Слишком правдивый, чтобы быть красивым»[[731]](#endnote-677). И в данной пьесе бурбон майор — тупой, честный, храбрый и вместе с тем негодяй именно в силу своего бурбонства, безмозглый и безмолвный офицер-сержант, склонный брать взятки, болтать, добродушничать, но готовый выполнить безропотно любое, самое жестокое приказание, — это вот солдатчина. За армией как целым Шоу начисто отрицает патриотизм, указывая на то, сколько небриттов состоит в этой армии.

К политической стороне пьесы относятся, конечно, и описания американцев. Американское мещанство изображено беспощадно. И для того, чтобы у публики не было никаких иллюзий и чрезмерных симпатий к освобождающейся Америке, Шоу в своих комментариях к пьесе[[732]](#endnote-678) прямо говорит о том, что свободная Америка, правда, не вешает, как вешала Англия, но зато широко употребляет электрический стул против таких же великодушных «бунтарей», какими он изобразил лучших ее сынов XVIII века.

Центр тяжести пьесы лежит все-таки не в политике, а в морали, которая всегда близка сердцу Шоу, и в художественной психологии. В своем комментарии Шоу сам раскрывает свои карты. Ему, с одной стороны, хотелось показать (и в этом он близко подходит к некоторым утверждениям Чернышевского)[[733]](#endnote-679), как так называемые «ученики дьявола» — люди, протестующие против бога, религии, обычной этики и заявляющие, что в этом они повинуются только своей натуре, — оказываются способными на большие дела, на самоотвержение, на подлинный героизм и насколько они, даже с точки зрения доброты, великодушия, человечности, безмерно превосходят ханжеское мещанство, пересыпанное «моралином». С другой стороны, лучший из всей паствы — пастор оказывается лишь мнимым пастором. Он совершенно отстраняет надежду на бога, как только он поставлен в действительно критическое положение. А на его пасторских губах так и скачет слово «черт!». В нем просыпается боевая готовность, он надеется на своего коня, на свой пистолет, на готовый вспыхнуть мятеж своих сограждан, он становится хорошим военным вождем.

{488} Так неожиданен человек, — хочет сказать нам Шоу, — так плохо он сам себя знает. Воображающие себя чистенькими и честными буржуазные обыватели при мало-мальски критическом взгляде на них расшифровываются как жестокие и грязные эгоистические свиньи. Таковы все эти дядюшки и тетушки, таковы полуидиот Кристи и его мамаша. Наоборот, бунтари-отрицатели, те, кто стоит на позиции «дьявола» или переходит на нее, те, что борются с «господствующей церковью», — неожиданно открывают в себе целую сокровищницу подлинных достоинств, когда жизнь их становится перед реальным экзаменом.

Все это изложено Шоу, как я уже сказал, с известной простотой и с известной логической последовательностью. Положения и типы даже несколько огрублены, они плакатны. Из этого не следует, что они не художественны. Пьеса близка к мелодраме, потому что сочувствие и несочувствие автора проглядывает явственно сквозь действия и лица. Пьеса искусно построена для того, чтобы доказать определенный тезис.

В этом отношении кое-чему можно поучиться у «Ученика дьявола».

Надо, однако, отметить, что это не просто мелодрама. В ней очень много иронии, очень много тонкости как в смысле правдивости психологии изображаемых лиц, так и в смысле изящества и живости диалога и огромного ума, просвечивающего постоянно сквозь циническую ткань. Именно как очень тонкую мелодраму поставил эту пьесу театр Завадского[[734]](#endnote-680).

Многое можно отметить как положительное в этой постановке. Декорация, костюмы, гримы очень продуманы. Все это комбинируется иногда в настоящую художественную картину. Например, сцена собеседования — дядюшки и тетушки в первом действии — как она близко напоминает лучшие гравюры Гогарта! Прекрасно разыгранная артистами Мордвиновым и Алексеевой дуэтная сцена Ричарда и пасторши живо напоминает очаровательные английские цветные гравюры конца XVIII и начала XIX века. Прекрасно использована музыка.

Игра очень хороша. Артист Мордвинов — красив, строен, подвижен, умен, саркастичен и патетичен, как требует этого сложная роль, ему порученная. Гетманов (пастор) — изящен и благопристоен в первых актах и великолепно развертывается в бунтарскую фигуру в последнем. Алексеева очаровательно дает глупую, хорошенькую, любящую, сбитую с толку событиями пасторшу. Абдулов прекрасно справился с ролью утонченного бурбона. Павленко дает замечательную гротесковую фигуру буржуазного кретина Кристи.

Спектакль веселый и волнующий, живой, симпатичный.

Переводчик А. Дейч, отлично справившийся со своей задачей, прибавил к пьесе еще эпилог. В этом эпилоге перед публикой является сам Шоу, маска которого хорошо найдена {489} артистом, исполняющим эту роль. Изящный, добродушный хозяин и творец своих действующих лиц с ласковой иронией комментирует их действия, раскрывает свой замысел в кратких и забавных словах, взятых непосредственно из текста комментариев самого Шоу. Все это мне кажется уместным и подходящим.

Правда, можно сказать, что в этом эпилоге комментарии все-таки не могут раскрыть какой-нибудь общественной идеи, которая вплотную приближала бы пьесу к нашим проблемам, к нашему времени. Но ведь и в пьесе этого нет. Это пьеса свободомыслия, бунта, протеста против мещанства, это радикальная мелкобуржуазная пьеса, написанная притом же человеком настолько умным, что он часто иронически возвышается над собственными позициями.

Мы делаем плохо, когда мы стараемся схватить за уши ту или другую пьесу и тянуть ее вверх, пока она не сделается «социально значимой» согласно нашим требованиям. Не так нужно действовать, не так нужно работать над наследием. Надо его, конечно, освещать, подчеркивать, делать более понятным, но ни в коем случае не отрывать от его исторической почвы. Наследство надо постигать, его надо критиковать, но ни в коем случае не фальсифицировать. Очень хорошо, что театр Завадского пошел именно по этому пути.

## **{****490}** Письма о театре[[735]](#endnote-681)

### Письмо первое

Для нас стало как никогда бесспорным, что искусство, подлинно соответствующее нашей эпохе, является важным сотрудником в социалистическом строительстве и борьбе пролетариата в нашей стране и во всем мире.

Выяснилось также, что драматургия играет на всем фронте литературы некоторую преимущественно важную, ибо особенно сильно действующую, роль. И это именно постольку, поскольку драматургия имеет своим воплощающим аппаратом и инструментом — театр.

Когда мы говорим: «письма о театре», мы имеем в виду, конечно, театр в целом, то есть и социально-идеологически одухотворяющую его драматургию, и оформляющую ее замыслы могучую сцену.

Имеем ли мы уже театр, какого мы заслуживаем, какой мы желаем иметь, театр, какой нам необходим?

Нет. Мы еще не имеем такого театра. Но мы уже приближаемся к этой цели.

Еще недавно между сценой и драматургией у нас был довольно большой разрыв.

Говоря грубо, приблизительно, у нас было три вида сцен: старая академическая сцена и театры, которые ей подражали; формально новаторская сцена и идеологически революционная сцена.

Конечно, особо резкое деление между этими тремя ветвями отсутствовало, и чем дальше, тем больше заметно было взаимопроникновение всех этих моментов.

Но в некотором моменте послереволюционной истории театра разделение было довольно ощутительным. Старые академические театры ссылались на свою прекрасную тонкую артистическую традицию. Они указывали на то, будто бы они воспитывались на высоком классическом репертуаре.

{491} Надо, однако, сказать, что эти театры, в особенности бывшие императорские, на самом деле имели сцены, загроможденные большим количеством хлама, поставлявшегося разными Шпажинскими, Крыловыми, Дьяченко и т. д. и т. п. Подлинные классики занимали далеко не доминирующее место. Тем не менее место они занимали и исполнялись зачастую очень хорошо.

Эти театры не могли, конечно, сопротивляться тому, что добрые пятьдесят процентов их прежнего репертуара от них отшвырнули, но они довольно определенно стремились остаться при классическом или, по крайней мере, высокодобротном старом репертуаре и, прикрывшись им, либо сопротивлялись появлению на их сценах новых, порожденных революцией пьес, либо встречали их крайне неохотно и играли их плохо.

В этой артистической гордыне некоторых директоров, режиссеров и артистов старых театров было немало фальши.

В свое время пользовавшийся очень большой любовью новой публики и мною искренне уважавшийся артист Михаил Александрович Чехов, сидя в моем кабинете, не без заносчивости говорил, что новый репертуар для него неприемлем и что даже такую пьесу, как «Дело» Сухово-Кобылина, он играет с превеликим отвращением. Он требовал, чтобы Советское правительство дало ему особый театр, который был бы назван «Театром имени Михаила Чехова» и играл бы исключительно Шекспира, Шиллера, Гете, из русских — Пушкина, Гоголя и Грибоедова. В противном случае артист грозился уехать за границу. Он это сделал.

С удивлением и скорбью увидел, я в Берлине его имя на афише кино, где значилось, что он исполняет роль в совершенно возмутительной халтуре, с возмутительным клюквенно-русским названием «Гайда, тройка!».

Вскоре после этого я увидел Чехова в замысловатой пьесе Унру «Фея», превосходно поставленной Рейнгардтом. Для него была специально написана роль. Это была роль беглого великого князя, до того непрерывно пьяного, что он только, что называется, ползал на бровях, мычал, икал и грозил отомстить большевикам. Бедный Михаил Чехов со всей старательностью исполнял эту галиматью, и известный критик Керр, принявший его (которого в Москве считали одним из первых актеров нашей страны) за «начинающего», сказал мне: «Этот актер возбуждает надежды».

После разных скитаний Чехов играет теперь на задворках в Ковно для тамошних захолустных русских. Не знаю уж, играет ли он там только Фауста и Гамлета, но уверен, что не об этом мечтал он, когда отряхал советский прах от своих ног за то, что мы хотели «принизить в нем артиста».

Совершенно очевидно, что сейчас ничего подобного больше не осталось. Все эти театры играют, иногда великолепно играют, пьесы нового репертуара. Многие артисты превосходно {492} научились исполнять прежде небывалые в жизни типы, давая тонкие портреты деятелей послереволюционного времени, представителей рабочей, красноармейской, матросской массы, просыпающихся для совершенно новой жизни крестьянок, членов деревенской ячейки и т. д.

Можно сказать, что по этой линии лед давно тронулся. В старых академических театрах, которые к тому же успели за это время кое-что позаимствовать у формальных новаторов, мы имеем очень хороший сценический аппарат, такой аппарат, что он, нечего греха таить, в большинстве случаев стоит выше драматургического материала, который он получает со стороны новых писателей для театра, так что теперь уже от драматургии зависит, как высоко сможет подняться тот или иной из этих театров (более старый или более молодой) на своем новом этапе, на этапе служения революции.

У нас новаторы-формалисты во всех искусствах весьма легко присоединились к новому порядку.

Все помнят, как стремительно пошли навстречу Советской власти наши левые художники всех родов оружия. Раздавались даже упреки, что в области живописи, например, им дано было настоящее засилье, что Маяковский и его группа были переоценены, что с Мейерхольдом слишком «носились», что даже в Пролеткульте Эйзенштейн[[736]](#endnote-682) и ему подобные свили гнездо для всякой несуразной парадоксальщины.

Между тем объяснялось это тем, что старое искусство считало себя пригретым под крылом *старого* же режима, а новое искусство было в загоне и рассчитывало на особый расцвет при *новом* режиме.

Среди новаторов-формалистов были, конечно, такие, которые совершенно искренне перешли на сторону пролетариата. Однако чрезвычайно характерным было то, что эти новаторы всячески отбивались от «переживаний», настаивали на всяких биомеханиках, на всяких теориях на все готового мастерства, хорошо исполняемого внешнего заказа и т. д.

Даже и театры, целиком рожденные революцией (Театр Революции, Пролеткульт, ТРАМы), настолько увлеклись формальной революцией, несхожестью нового сценического искусства со старым, разрывом с традицией, что все это часто заслоняло для них подлинные задачи театра как революционного, помогающего сознанию, воспитывающего, концентрирующего «зеркала жизни».

Но это тоже уже давно прошло.

Я помню, с каким восхищением слушал я на одном из театральных совещаний в Наркомпросе (кажется, так году в 1927) необыкновенно злую, ракетами и петардами взрывавшуюся, но удивительно искреннюю и захватывающую речь высокоталантливого В. Э. Мейерхольда о том, как он жаждет пьес с большим внутренним содержанием.

{493} «Довольно мне, — кричал он в азарте, напоминая огромного рвущегося с кем-то в бой петуха, — довольно мне отыскивать всякие внешние новинки, всякие пряности. Я хочу строить спектакль из самой сущности пьесы, я хочу раскрывать глубочайшее ее содержание, которое вложила в нее жизнь через большого автора. Мне нужны большие авторы. Разве я виноват, что я не нахожу их среди современников? Я жду их, ищу их, помогаю им; а когда я берусь за Островского, Гоголя, Грибоедова, но по-своему, так, чтобы они показали нам глубины, какие до сих пор театр извлечь из них не сумел, — одни начинают кричать, что я пячусь назад, а другие — что я оскорбляю мавзолеи!»

Или посмотрите на то, как теперь обставляет и как играет спектакли Театр Революции. Как он умеет теперь, не теряясь в мелочах, давать подлинную вещную среду, подлинную «обстановку», предметную стихию, где живут его люди, и как он умеет, без того, что называли неуклюжим и пошло-остроумничающим термином «психоложества», показать настоящие переживания настоящих людей, через мозг и руку которых, как говорил Энгельс, творится история[[737]](#endnote-683).

Нет, все это теперь прошло. Так называемые «левые» театры вовсе не пугаются крепкого сценического реализма, словно черт ладана; и, обратно, некогда считавшаяся «чертовщинкой» условность находит себе гостеприимство на старых сценах.

А теперь для всех ясно, что театр должен иметь в своем арсенале возможно больше приемов, прекрасно знать театральные традиции, знать и новые достижения сценической техники, уметь, если надо, и совершенно неслыханное и невиданное находить и выдвигать — и все это соответственно задаче: показать с наибольшей силой «заданное» в драматургическом материале — даже старом, а тем более новом.

То, что я говорил о сцене вообще, можно было бы сказать также о режиссере и об актере.

А драматургия?

Нет никакого сомнения в том, что драматургия наша сильно выросла.

О ее судьбах придется главным образом писать в этих письмах, предлагаемых читателям нашего журнала.

Мы, конечно, будем брать эту драматургию прежде всего в ее конкретных проявлениях и чаще через спектакль, чем через чтение. Мы будем также останавливаться на сочинениях, статьях, высказываниях, посвященных ее истории, теории, и — в известной степени — также на истории и теории сцены. Мы будем говорить о Западе, мы будем говорить о нарождающемся театре культурно молодых национальностей и т. д.

Но самым основным будет, конечно, *ведущая* драматургия. То, что есть наиболее зрелого, продуманного, талантливого, ищущего, смелого в нашей драматургии. Больше всего мы будем следить за тем фактически существующим, хотя и не {494} организованным отрядом писателей для театра, которые прокладывают нашему театру дорогу вперед.

С этой точки зрения, вспомнив о «Гамбургской драматургии» Лессинга, впадаешь в искушение назвать эти письма «Московской драматургией».

Не улыбайся иронически, дорогой читатель, и не говори: «Уж не собирается ли автор рядиться в Лессинги?»

Прежде всего нужно сказать, что, вполне сознавая о себе, что он не Лессинг, автор до мозга костей проникнут убеждением в необычайной нужности для нас в настоящий момент именно нашего собственного Готхольда Эфраима Лессинга.

Лессинг своей борьбой на аванпостах немецкого театра высвобождал, как мог, немецкую буржуазию из-под плена феодальных традиций и собственной заплесневелости.

Ему это не очень удалось. Класс, к которому он обращался, едва протирал глаза, да так — в идеологическом и политическом отношении — и не протер их.

Конечно, Лессинг до такой степени могуче помогал театру своего времени, что ему понастроили позднее памятников по всей Германии и создали о нем «легенды».

Но если бы Лессинг сам судил о своих посмертных успехах, он был бы так же смертельно огорчен ими, как смертельно огорчен он был своими прижизненными «успехами».

Марксистскому писателю, одному из идеологов пролетариата, Францу Мерингу, пришлось отмыть от благородного лица Лессинга ту грязь, которую его буржуазные поклонники считают прославляющей его легендой[[738]](#endnote-684).

Фактически Лессингу так и не удалось (как не удалось Гердеру, Шиллеру, Гете) послужить своему классу. Зато, хотя бы отчасти, с опозданием, в несколько уже устарелом виде, поднятые его гением волны дошли все-таки до могучей антенны пролетариата, и Лессинг все-таки удостоился того, что в какой-то мере он и сейчас еще может послужить в борьбе и строительстве класса, действительно способного к тому, что Ленин назвал «делом глубокого смысла», — «претворению идеального в реальное»[[739]](#endnote-685).

Недаром на посредствующей станции, притом русской, Лессинг был приветствуем как учитель, как оплодотворитель: так отнесся к нему наш великий Николай Гаврилович Чернышевский[[740]](#endnote-686).

У нас ничего подобного случиться не может. Совсем иному классу мы служим. Совсем иные исторические условия нас окружают. Если бы среди нас появился Лессинг, если бы он в нашем журнале писал систематически театральные письма и помогал светом своей мысли различить ошибки и успехи, выделить правила из бега явлений, согласовать замысел и исполнение и т. д., — то в прямой и непосредственной успешности его работы нельзя было [бы] ни на секунду сомневаться.

{495} Итак, во-первых, *нам нужен* Лессинг.

Во-вторых, *мы будем его иметь*.

Великие драматурги рождаются на порогах времен, в самом кипении и столкновении старых господствующих классов с новыми, подымающимися. В это же время развертывается и самая яркая и глубокая теоретическая мысль.

Никогда еще история не проходила порога, подобного нашему. И поэтому мы не можем не иметь наших Шекспиров, Лессингов.

Глупее всего было бы, если бы, исходя из этого правила, мы ежеминутно искали бы, над чьим челом загорелась указующая звезда, и людей заурядного роста начали бы ставить на высокие ходули и драпировать в великанские хламиды. Надо ждать. Надо быть терпеливыми. Надо суметь не заткнуть уши, когда голос синтезирующего сына времени действительно раздастся и в области театрального дела. Надо подготовлять его приход. Не надмеваясь, не чванясь, но и без рисовки ложной скромностью, мы должны занять еще пустующие кафедры и начать с них предварительную речь.

Если есть человек, считающий, что он может сделать это дело лучше, чем автор этих строк, — пусть он берет в руки это перо. Мы делаем только опыт. Мы ничего не узурпируем.

Как мы уже сказали, мы постараемся следить за конкретным бегом явлений. Но нашей целью будет выявлять при этом то необходимое, исторически обусловленное, то «разумное», что скрывается под внешней случайностью «театральной хроники».

Подлинные успехи мы будем отмечать, оценивая их роль в общем наступлении нашего театрального фронта. Подлинно значительные, то есть действительно плодотворные неудачи мы будем оценивать как неизбежные, нужные, а потому прогрессивные «уроки».

Вероятно, занимаясь этим наблюдением и этим освещением, мы часто будем опечалены. Быть может, нам придется иногда сердиться. Но поверь, читатель, гораздо чаще придется нам радоваться: за это говорит тот пункт нашей дороги, на котором мы с тобой стоим.

### Письмо второе О Шиллере, шиллерщине и «блестящих» спектаклях (Vom Schiller, schillertum und schillernden Theater-vorstellungen)

Мне хочется предупредить моих читателей от слишком поспешных выводов, которые я уже встречал в печати и которые выдаются за будто бы вытекающие из суждений Маркса и Энгельса о Шиллере.

Надо все-таки различать шиллерщину и сильные стороны Шиллера. А они в нем есть и играют исключительно большую {496} роль. Перечтем в самом деле наиболее важные цитаты из письма Энгельса к Лассалю от 18 мая 1859 года.

Говоря о необходимости всячески оживить диалог, Энгельс признает, что это «может повредить идейному содержанию»[[741]](#endnote-687). Однако он тут же добавляет, что это неизбежно. Он полагает, что для драматурга его эпохи соединение полной жизненности действия и диалога с глубокой, раскрывающей сущность вещей мыслью — невозможно. Он пишет по этому поводу: «Полное слияние большой идейной глубины, сознательного исторического содержания, *которые вы справедливо приписываете немецкой драме*, с шекспировской живостью и богатством действия будет, вероятно, достигнуто лишь в будущем и, может быть, вовсе даже не немцами»[[742]](#endnote-688).

Очевидно, Энгельс полагает, что лишь эпоха новых могучих революций может возвести драматурга на такую высоту, где глубина анализа, широта философского синтеза окажутся совершенно вольно и, так сказать, грациозно соединенными с полнокровным реализмом.

Но нас здесь интересует другое, а именно — принятие Энгельсом справедливости признания за немецкой драмой «идейной глубины и сознательного исторического содержания».

О ком же мог здесь говорить Энгельс? Нет никакого сомнения, что он мог здесь говорить главным образом о Шиллере. Быть может, к этому он присоединял некоторые драмы Лессинга, такие драмы Гете, как «Гёц»[[743]](#endnote-689) и «Эгмонт», и вряд ли что-нибудь другое. В немецкой драматургии существует еще некоторое количество интересных поэтов, но, конечно, ни Геббель, ни Грильпарцер, ни кто бы то ни было другой не может идти в сравнение с Шиллером в смысле «исторической сознательности», ибо философия Геббеля была глубоко оппортунистической, а Грильпарцер был чем-то вроде монархиста, только очень неугодного совсем уже темным филинам ультрароялизма.

Несколько ниже мы находим у Энгельса другую цитату: «Характеристика древних в наше время уже недостаточна, и здесь, мне кажется, вы могли бы считаться немножко больше со значением Шекспира в истории развития драмы»[[744]](#endnote-690).

*Немножко больше*. Энгельс вовсе не зовет Лассаля отбросить Шиллера и целиком перейти на почву «шекспиризирования».

И, наконец, следующая большая цитата не оставляет уже никаких сомнений в подлинной оценке Энгельсом Шиллера относительно Шекспира. Вот эта цитата:

«При *моем* взгляде на драму, согласно которому *за идейным моментом не следует забывать реалистический, за Шиллером — Шекспира*, привлечение тогдашней (т. е. эпохи Зикингена) столь удивительно пестрой плебейской общественности доставило бы еще совсем новый материал для оживления всей пьесы, {497} неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального движения дворян и т. д.»[[745]](#endnote-691).

Итак, Энгельс вовсе не говорит, что *реалистический* момент должен быть целиком усвоен в ущерб *идейному*. Он не хочет, чтобы Лассаль забывал Шекспира из-за Шиллера. Но ему и в голову не приходит требовать, чтобы Лассаль забыл Шиллера из-за Шекспира.

На эти, на мой взгляд очень важные, замечания тот или другой оппонент мог бы ответить, что в письме Маркса к Лассалю от 19 апреля того же года высказывания о Шиллере гораздо резче. Однако никогда не следует «загонять клин» между Марксом и Энгельсом — при этом всегда есть риск больно ущемить пальцы. Их мысль была всегда дружной. И о Шиллере они думали почти совершенно, а вероятно, даже и совершенно одинаково.

Советуя Лассалю перенести центр тяжести драмы с половинчатого, роющегося в себе, мнимо революционного дворянства на крестьянское движение, возглавляемое Мюнцером (что советовал и Энгельс), Маркс пишет: «Тогда тебе пришлось бы *больше* шекспиризировать, между тем как сейчас я считаю шиллерщину — превращение индивидов в простые рупоры духа времени — твоим крупнейшим недостатком»[[746]](#endnote-692). Конечно, шиллерщина, о которой говорит здесь Маркс, в значительной мере присуща и самому Шиллеру. Однако, как мы уже сказали, Шиллер и шиллерщина — не одно и то же. Если бы в Шиллере была одна «шиллерщина», в Гете — одна «гетевщина», в Гегеле — одна «гегелевщина», то Маркс и Энгельс не провозгласили бы с гордостью, что немецкий пролетариат есть «единственный истинный наследник поэтов и мыслителей германского идеализма»[[747]](#endnote-693).

Как в Гегеле надо выделять гегелевщину, но не забывать о том, как далеко подвинул Гегель вперед понимание диалектики, каким огромным количеством великолепных частных истин наполнены написанные им томы, так и в Шиллере за выделением шиллерщины остается еще очень много поучительного, что в данном случае заставляет Энгельса поставить Шиллера и Шекспира приблизительно на равные места в качестве Зрителей будущих драматургов, которые, однако, должны превзойти и того и другого путем гармонического синтеза положительных черт обеих великих драматургических школ.

В драмах Шиллера вообще сильно преобладает идейная сторона, которая часто — и это плохо — отодвигает страсти и интересы на задний план. В драмах Шиллера действующие лица часто слишком много рефлектируют, размышляют над самими собой, они мало действуют. Наконец, в драмах Шиллера присущие ему радикальные идеи никогда не бывают договорены до конца: если даже мы возьмем наиболее смелые его драмы, они всегда останавливаются на каком-то компромиссе, на каком-то отречении, они расплываются.

{498} Очень часто Шиллер ищет спасения от резких динамических революционных постановок той или другой проблемы в царстве выспренних надежд, в сладких разговорах о неизбежности зла в сей юдоли жизни, о возможности быть свободным только в красоте и искусстве и т. п.

Все это Энгельс один раз справедливо назвал «бегством от простого убожества в убожество высокопарное»[[748]](#endnote-694).

Итак, у Шиллера есть (говоря очень кратко и суммарно) суховатый рационализм, преобладание разговоров над делами, нерешительность лозунгов и решений.

Мы прекрасно знаем, откуда все это происходит. В той общественной обстановке, в которой жил Шиллер, в Германии его эпохи, быть последовательным революционером было невозможно. Таких произведений не стали бы печатать и ставить на сцене. Такой человек несомненно погиб бы, и сколько-нибудь значительного отклика он бы не нашел.

Конечно, дело не обстояло просто так, что Шиллер волей-неволей должен был замалчивать свои до конца революционно-буржуазные идеи и подменять их своим фактически бездейственным идеализмом. Нет, Шиллер вовсе не был неискренним. Он вовсе не лгал. Так сказать, самый мозг его извращался под влиянием душной действительности, не позволявшей отрасти его революционным крыльям. Он как бы принудил себя верить в то, что его идеалистическое «высокопарное убожество» есть не только единственный исход, позволенный на этом свете, но, в общем, достаточный, утешительный.

Однако до конца убедить себя в этом поэт все-таки не мог. Печать глубокой печали все время лежала на его благородном облике, и он кончил свою жизнь в недоумении и почти жертвой горького пессимизма.

В этом гениальном человеке не смогший развернуться революционер оставался полупогребенным; от времени до времени он потрясал грудь Шиллера и примешивал свои крики и стоны к его стройной идеалистической музыке.

Вот почему Шиллер и шиллерщина не одно и то же.

Да, у Шиллера идейная сторона преобладает над богатством и мощью страстей. Но эта идейная сторона у Шиллера, даже признавая, что от времени до времени она была притуплена, притушена вышеуказанными причинами, была все же глубокой и высокой историко-политической мыслью, вследствие чего остаются до сих пор незабытыми и незабвенными «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Вильгельм Телль» и «Валленштейн».

Да, у Шиллера копание в себе часто развертывается к глубокому ущербу действия, что вредно и с чисто театральной точки зрения. Но это не мешает тому, что отдельные такие монологи принадлежат к числу глубочайшего и прекраснейшего, что произвела поэзия в области монументальной психологии.

{499} В «Лагере Валлешптейна» один солдат говорит про другого, который считал себя похожим на самого полководца:

Wie er räuspert und wie er spuckt —  
Das hat er ihm wirklich nachgeguckt,

то есть «Как он отдувается и как плюется — это он действительно хорошо подглядел»[[749]](#endnote-695).

Почти таким же подражателем-попугаем, подражателем-обезьяной был бы современный драматург, который позаимствовал бы *слабое* в Шиллере и не сумел вычитать в нем самое важное — именно его часто блистательно увенчанное желание раскрыть в своей драме историческую сущность эпохи, современной Шиллеру или казавшейся Шиллеру ценной для воспитания его класса.

Я не имею намерения развертывать здесь, в этих письмах, которые, согласно ранее принятому мною решению, должны быть относительно краткими, целую рецензию на имевшую место премьеру «Дон Карлоса» в Малом театре[[750]](#endnote-696).

Таких рецензий, вероятно, будет дано немало. Вероятно, и в нашем журнале будет она дана. Я же хочу, пользуясь примером этой постановки, продолжить мысль о том, чему и как мы должны учиться у Шиллера.

Оговорюсь прежде всего, что театр под руководством покойного Марджанова[[751]](#endnote-697) сильно поработал над этим спектаклем и что результат этой работы заслуживает уважения, что видно и из хорошего приема, оказанного ему публикой премьеры.

Что такое пьеса «Дон Карлос»?

Она была написана после первых, несколько еще зеленых, при всей своей непосредственной гениальности, и очень острых юношеских пьес Шиллера и до пьес его так называемой «зрелости»[[752]](#endnote-698).

«Дон Карлос» написан в стихах. Шиллер работал над ним долго и крайне тщательно. В литературно-музыкальном отношении это один из шедевров немецкой литературы. В отношении идейном, как об этом говорит сам Шиллер, это есть шаг прочь от первоначальных неясных бунтарских порывов к попытке приобрести, развернуть, распропагандировать некоторую подлинную политическую систему, которая могла бы иметь влияние, реальное влияние, на страшное и темное время, в ночи которого запылали, не побеждая ее, факелы авангарда молодой немецкой буржуазии[[753]](#endnote-699).

Этой доктриной был *либерализм* в его самой общей, самой восторженной, молодой и идеалистической форме.

Уважение к человеческой личности, свобода мысли и слова, правительство на службе забот о счастии населения! Словом, республика, как о ней мечтали, пока она еще не была осуществлена.

{500} После того как «Дон Карлос» был поставлен на сцене[[754]](#endnote-700) и подвергся многочисленным суждениям и осуждениям, Шиллер написал знаменитые двенадцать писем[[755]](#endnote-701), чтобы приоткрыть тайники своего творчества и подчеркнуть, что именно хотел он сказать своей пьесой.

Для сколько-нибудь зоркого глаза современного критика, вооруженного марксистским методом, в этих письмах, пожалуй, нет и нужды для того, чтобы правильно понять и оценить пьесу.

Шиллер повествует о том, что она начата была как по преимуществу драма Дон Карлоса. Но позднее инфант испанский, молодой, пылкий и великодушный, но, как отмечает сам Шиллер, в сущности недалекий и чрезмерно занятый своей индивидуальной любовью юноша, отошел для автора на задний план. На передний план выдвинулся его старший друг, философ маркиз Родриго ди Поза.

Он-то и есть главное действующее лицо драмы.

Современный постановщик пьесы Шиллера должен был бы прежде всего обдумать, с какой стороны эта пьеса может нас интересовать. Да, «Дон Карлос» есть довольно цветистая мелодрама, полная любви, интриг, дуэлей и т. д. Дело не в том только, что Шиллер сознательно, ради выдержанности «местного колорита» шел здесь навстречу формам так называемых «драм плаща и шпаги». Нет, определяя самую сущность своей драмы, Шиллер настаивает на том, что в ней дело идет о *конфликте высоких политических идей, с одной стороны, и страстей — с другой*[[756]](#endnote-702).

Мы можем уже теперь сказать с еще большей ясностью: дело идет о том, как крупнейшие идеи и большие, хотя и несколько расплывчатые планы подлинного выдающегося политика гибнут от соприкосновения с воздухом страстей, интриг двора, личных свойств деспота и т. д.

Любовь Карлоса к Елизавете Шиллер называет предварительным эпизодом[[757]](#endnote-703). Все, что относится к Эболи, ему нужно лишь попутно. Центр тяжести, основа всей пьесы — прежде всего во взаимоотношениях республиканца маркиза Позы и испанского трона. Это и должно было быть выдвинуто на первый план. Во всем, что касается этого, главного, нельзя было допускать купюр, надо было во что бы то ни стало сделать ясным, выпуклым узор событий и речей, сюда относящихся.

Если бы покойный крупнейший режиссер К. А. Марджанов, автор этой постановки, был жив, с каким удовольствием и жаром поспорил бы я с ним!

К сожалению, при постановке пьесы он устремился главным образом к тому, чтобы создать богатый «театральный», легко приемлемый публикой спектакль.

В то время как Шиллер тратит массу усилий на то, чтобы построить свои акты, Марджанов разбивает их произвольно на {501} множество отдельных сцен. При этом он произвольно же делает купюры, переставляет одни куски на место других и т. д.

Для тех же «развлекательных» целей вместо некоторых драгоценнейших кусков шиллеровской психологии и философии мы имеем вставленные безмолвные сцены: никому не нужную игру в мяч, превращение коротенькой, понадобившейся Шиллеру лишь для связи сцены больной Эболи при дворе королевы в целую пантомиму под весьма удачную музыку Александрова.

И эта музыка! Ничего нельзя иметь против театральной музыки. Шиллер тоже хорошо терпит музыку. Но зачем ее так много? Зачем, как в какой-нибудь французской мелодраме, сопровождать чудеснейшие поэтические пассажи музыкальным аккомпанементом? Опять недоверие к Шиллеру? Или недоверие к нашей публике?

Но незадолго до того, как я видел постановку Марджанова, я видел «Дон Карлоса» в совсем незатейливом виде[[758]](#endnote-704). Одни роли игрались лучше, другие хуже. Декорации были случайные, как и костюмы. Не было никакой режиссерской «выдумки», которая помогала бы старику Шиллеру, но зато она ему и не мешала. Наиболее досадные купюры Малого театра там отсутствовали. Спектакль прошел с не меньшим успехом, чем в Малом театре. Шиллер сумел постоять за себя.

Если в постановке Марджанова нам дано было много музыки, много остроумных в своей лаконичности, хотя и спорных в смысле вкуса декораций, то дано ли то исключительно важное, шиллеровское, что заключено в пьесе?

Мы уже сказали, что есть Шиллер и есть шиллерщина. По-немецки слово «schillern» означает блистать. Блистать на манер шелка муара или самоцветного камня. Это блистание чуждо Шиллеру — оно не нужно ему.

Я видел как-то в Стамбуле в бывшем музее султана изумительные коллекции китайского фарфора эпохи Мингов. Турки XVIII века вставили в эти чашки драгоценные камни, чтобы их «украсить», от этого чашки как будто покрылись фурункулами, заболели. По некоторым посетителям кажется, будто тончайшая форма и нежно-зеленая раскраска дивных китайских художников поднята этими приемами до большой роскоши.

Итак, я возвращаюсь к основным персонажам и основным действиям пьесы.

Маркиз Поза — республиканец. Он никогда не бывает при дворе. Он — мальтийский рыцарь. Все дает полную возможность определить его интересную театральную наружность. Это человек, в отличие от своей фамилии, лишенный всякой позы. Это предшественник Спинозы. Он ультрапрост, он одет по возможности в черное, на нем минимум украшений. Это ранний представитель передовой буржуазии, хотя и из дворян. {502} У него голова мыслителя. Он говорит почти всегда спокойно и крайне сдержанно. Сам Шиллер понимает своеобразное соединение двух родственных родов ума в этом человеке Ренессанса.

С одной стороны, Поза — философ-социолог, теоретик политики, мечтающий о дальних временах, когда царить будет свобода. Но, с другой стороны — это деятельный человек, которому хотелось *сделать* что-нибудь сейчас же.

Когда, — говорит нам Шиллер, — Поза попал к королю, он решил сказать ему несколько истин, он решил воспользоваться моментом слабости Филиппа и заставить его признать, что на свете существуют крупные, честные люди. Все начало диалога ведется крайне сдержанно, замкнуто, но, — говорит Шиллер, — тут произошел с Позой большой грех. Ему показалось — это большая часть его трагической вины, — что король не так уже бесчеловечен, что, пожалуй, можно все-таки, сделавшись его слугой, подвинуть его на более гуманную политику. Поза совершает свое грехопадение. Он, так сказать, протягивает руку деспоту, становясь жертвой иллюзии, будто возможно хотя бы частично выполнить задачи революции сверху путем влияния на монарха. Вот почему он раскрывает себя, красноречиво адвокатствует за человечество, однако, конечно, не в тоне адвокатского деланного пафоса или актерской патетики. Он, по Шиллеру, все время сознает свое умственное превосходство над Филиппом[[759]](#endnote-705).

Об этом он говорит позже, в сцене с королевой (слова, конечно, выпущенные в Малом театре): «Ведь король дарил мне свое сердце, ведь он называл меня своим сыном. Ведь в моих руках была его печать. Ведь я отогнал от него Альбу и ему подобных. Но я теперь отрекаюсь от короля. На этой сухой почве не может расцвести никакой цветок. Что это были за детские гримасы, что за шутовские прыжки разума, перед которыми зрелый человек должен краснеть!» и т. д.[[760]](#endnote-706)

И действительно, король, привлекая к себе Позу, именно потому, что он монарх, именно потому, что политика и личные дела для него одно и то же, сейчас же поручает Позе *шпионить за своей женой и своим сыном*.

Поза, боясь за обоих, но совершая второй ошибочный шаг, внедряется во все эти интриги. Он погружается в них все глубже. Вторая сторона его разума проявляется: наподобие своего современника Бэкона, он таит в себе рядом с мыслителем умного практика. Он верит в то, что он гораздо *хитрее* Филиппа. Он доверяет своему уму сложнейшие комбинации, в результате которых должна получиться победа.

Он сам в разговоре с королевой называет все это «игрой» и сам говорит, что он «проиграл игру»[[761]](#endnote-707).

Не надо было крупному политику-республиканцу внедряться в дворцовые шашни. Путем страшного усилия и героического {503} самоотвержения Поза, губя себя, старается по крайней мере спасти инфанта.

В своих письмах Шиллер много раз повторяет, что дружба Позы к инфанту на этой стадии являлась прежде всего политическим расчетом. Опять та же мысль о возможности усилить революцию, призаняв для нее кое-что у трона. Поза так и умирает в надежде на то, что Карлос сбежит во Фландрию и встанет во главе революционных сил против отца.

Но расчеты на придворные личности, запутанные в своих страстях и интригах, слишком легковесны рядом с величественными планами борьбы за свободу против тьмы. Карлос — жертва придворных интриг — погибает, и жертва самого Позы оказывается напрасной.

Итак, черный человек при дворе, сдержанный, таящий под внешним холодом свои высокие и горячие чувства, лишь изредка показывающий их наружу, — таков Поза; он должен доказать нам, что с высоты его действительно по тому времени великих буржуазно-освободительных идей нельзя спускаться ни на тень компромисса с политикой деспотов и дворов.

Еще и сейчас приходится читать, что «Дон Карлос» — есть защита идеи революции, делаемой сверху. После всего сказанного на такое суждение можно только пожать плечами!

Но не менее, чем Поза, важен в этой пьесе Филипп. Здесь мы позаимствуем слова у самого Шиллера. Вот что пишет он:

«Мы видим деспота на его печальном троне, видим, как он засыхает постепенно среди своих сокровищ. Мы узнаем из его собственных уст, что он среди миллионов чувствует себя страшно одиноким, что фурии тоски мешают ему спать. Он жалуется, что “его креатуры” вместо воды вливают в его рот расплавленное золото. Мы идем за ним в его одинокую спальню и видим, как повелитель полумира выпрашивает у провидения подлинного человека. И как он, словно умирающий от жажды, бросается на такого человека, как только ему кажется, что он нашел его. И мы видим, как тем не менее он разрушает этот подарок судьбы, потому что он недостоин его. Мы видим, как, сам не сознавая того, он служит самым низким страстям своих рабов. Мы являемся очевидцами, как они дергают его за ниточки и руководят им, как мальчишкой, в то время как он воображает, будто является единственным автором своих поступков. Перед ним дрожат отдаленные части вселенной, а он сам униженно отдает отчет попу, чтобы оскорбительным раскаянием заплатить за попытку к самостоятельности.

Мы видим, как он борется против природы и человечности и как не может победить их. Он слишком горд, чтобы признать их силу, и слишком слаб, чтобы убежать от их действия. Да, он отверг все наслаждения, но зато ужасы человеческого чувства охотятся за ним. Он вышел из рамок своей породы. {504} Он считает себя чем-то средним между богом и людьми. И мы презираем его величие, и нам печальны его заблуждения, потому что под всей этой карикатурой мы все же угадываем черты человеческого лица»[[762]](#endnote-708).

Таков гениальный анализ Шиллером одного из лучших его драматических образов. Прибавим к этому, что благодаря кисти Тициана и Веласкеса мы прекрасно знаем не только самого Филиппа, но и всю династию: Карла V (Тициан), Филиппа III и Филиппа IV по вдохновенным и поистине разоблачающим портретам несравненного Веласкеса. Это даже не индивидуальные лица: это профессионально-расовый облик.

Филипп хорошо описан также в знаменитом романе де Костера «Тиль Уленшпигель»[[763]](#endnote-709).

Довольно высокий, тощий, как скелет, с длинным лицом, тяжелым подбородком и зловещим клювом. Большие беловато-голубые холодные, как лед, глаза. Движения паука. Предпочитает всему неподвижность. Ходит медленно. Еле отводит руки от туловища. Говорит, почти никогда не глядя на собеседника. Считает не только слезы (знаменитая реплика сыну)[[764]](#endnote-710), но всякое выражение чувств позором. Даже не только для короля. Вот в эту фигуру привидения, в эту нечисть, в этого нечеловека надо внести те оттенки тоски по другу, страха перед стыдом быть обманутым, которые наметил Шиллер. Это трудная задача.

Что же мы видели в превосходнейшей в общем игре артиста Садовского в Малом театре? С таким лицом можно играть и Алексея Тишайшего, который ведь тоже подозревал свою жену в измене и велел наказать ее кнутом. Это могла бы быть голова Ванюшина[[765]](#endnote-711), как в его самодурстве, так и в его «человеческом страдании». Сердитый старик, почти трогающий, однако, своими человеческими слабостями. Где же почти метафизический ужас перед воплощенным деспотизмом, перед этой полнейшей бесчеловечностью, на место которой поставлено высокомерное чванство, тупое упрямство, этикет?

В то время как второстепенная для главного политического содержания пьесы фигура принцессы Эболи была выдвинута режиссером на первый план (можно поздравить артистку Гоголеву с прекрасным исполнением труднейших частей роли), королева — этот лучший образ шиллеровской женщины — была общипана. Выбросили ее великолепную победу над Филиппом в конце сцены в Аранжуэце. Выбросили ее полную силы и гнева реплику самому любимому ею Карлосу, когда ей показалось, что он хочет посягнуть на нее насилием, когда станет повелителем Испании. Выбросили ее великодушие и ее презрение (по разным поводам) к Эболи в сцене раскаяния последней. И посоветовали артистке взять тон в духе «шиллерщины»: голубой тон добродетельной женщины — и только. Не в том даже дело, что мало была видна «королева», но не {505} чувствовалось того, что Шиллер вложил в эту фигуру с такой любовью, — а именно того, что эта француженка страстна, вспыльчива, повелительна, свободолюбива, полна мыслей, умеет чувствовать себя на арене великих событий, что она горда, но горда, как должна быть горда независимая личность, и т. д. Ведь надо же объяснить, как это она может с таким искренним пафосом отвергнуть любовь Карлоса, как это она может принять завещание Позы — отдаться тому же Карлосу, когда она его больше уже не любит. Да, в это время она больше уже не любит его, потому что — как это ясно из текста — она полюбила к этому времени Позу, ибо только он по уму, по широте идей, по силе чувства, по зрелости своей мог бы быть достойным ее мужем. Но своей трагической виной он загубил не только себя и мальчика Карлоса, но и эту великолепную женщину, свободную, умную, чувственную, способную быть большим политиком, — женщину, какую вряд ли знал, но о какой мечтал для своего класса Шиллер. И, однако, Поза, узнав о ее любви к нему, идя на смерть, восторженно восклицает: «Жизнь прекрасна!»

Образ великого инквизитора, который выводится Шиллером как персонификация многовекового царства тьмы, слугой которого является сам король, не удался Айдарову в смысле подавляющей зловещей силы и мудрости, которая от этого образа требуется.

Зачем нам «блистающий» спектакль на шиллеровской канве? Для этих узоров можно выбрать другую канву. Нам нужно знать, как один из первых борцов за свободу, хотя бы в рамках буржуазной борьбы с феодализмом, несмотря на все оговорки, несмотря на все слабости, несмотря на тогдашнюю цензуру, на германское убожество, — все же могуче, умно, страстно наносил удары врагу и предостерегал передовых бойцов своего класса от ошибок.

Мы видели нарядную мелодраму.

# **{****601}** Указатель имен[[766]](#footnote-57)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абдулов Осип Наумович (1900 – 1953), советский актер — [488](#_page488).

Август (63 до н. э. – 14 н. э.), римский император с 27 г. до н. э. — [84](#_page084).

Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836 – 1905), русский писатель, драматург и критик — [224](#_page224), [*559*](#_page559).

Адельгейм Роберт Львович (1860 – 1934), советский актер и режиссер — [*541*](#_page541).

Адуев Н. (псевдоним Рабиновича Николая Альфредовича; 1895 – 1950), советский поэт и драматург — [137](#_page137), [284](#_page284), [*549*](#_page549).

Айдаров С. (псевдоним Вишневского Сергея Васильевича; 1867 – 1938), советский актер — [505](#_page505), [*560*](#_page560).

Акимов Николай Павлович (род. 1901), советский художник и режиссер — [*573*](#_page573), [*582*](#_page582), [*587*](#_page587).

Аксенов Всеволод Николаевич (1898 – 1960), советский актер, мастер художественного слова — [*599*](#_page599).

Аксенов Иван Александрович (род. 1884), советский поэт, драматург, переводчик и критик — [233](#_page233), [*555*](#_page555), [*577*](#_page577).

Александр III (1845 – 1894), русский император с 1881 г. — [174](#_page174), [*554*](#_page554).

Александров Анатолий Николаевич (род. 1888), советский композитор и педагог — [228](#_page228), [501](#_page501), [*599*](#_page599).

Александров Николай Григорьевич (1870 – 1930), советский режиссер — [*597*](#_page597).

Алексеев Сергей Владимирович (1836 – 1893), отец К. С. Станиславского — [336](#_page336).

Алексеева Анна Павловна, советская актриса — [488](#_page488).

Алексеева Елизавета Георгиевна (род. 1901), советская актриса — [*587*](#_page587), [*593*](#_page593).

Алексей Михайлович (1629 – 1676), русский царь с 1645 г. — [504](#_page504).

Аленева Ксения Александровна, советская актриса Большого драматического театра — [*534*](#_page534).

Аллегри Орест Карлович (1859 – 1923), советский театральный художник — [*534*](#_page534).

Альтман Натан Исаевич (род. 1889), советский театральный художник — [124](#_page124), [126](#_page126), [*547*](#_page547).

Альшванг Арнольд Александрович (1898 – 1960) советский композитор и музыковед — [*598*](#_page598).

Андреев Александр Александрович (род. 1887), советский театральный художник — [*537*](#_page537).

{602} Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919), русский писатель и драматург — [28](#_page028) – [29](#_page029), [68](#_page068), [86](#_page086), [178](#_page178), [196](#_page196), [236](#_page236), [281](#_page281), [282](#_page282), [392](#_page392), [*529*](#_page529), [*583*](#_page583).

Андреев Николай Андреевич (1873 – 1932), советский скульптор, график, театральный художник — [*554*](#_page554).

Андреева Мария Федоровна (1868 – 1953), русская актриса и общественная деятельница — [103](#_page103), [*533*](#_page533), [*534*](#_page534), [*541*](#_page541).

Ан‑ский С. (псевдоним Рапопорта Семена Акимовича; 1863 – 1920), русский писатель и публицист — [126](#_page126), [129](#_page129), [394](#_page394), [446](#_page446), [*547*](#_page547).

Антуан Андре (1858 – 1943), французский актер, режиссер и теоретик театра — [176](#_page176), [177](#_page177), [*554*](#_page554).

Анценгрубер Людвиг (1839 – 1889), австрийский драматург — [55](#_page055) – [57](#_page057), [*535*](#_page535).

Араго Виктор-Эмманюэль (1812 – 1896), французский политический деятель, адвокат — [113](#_page113).

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876 – 1949), советский театральный художник — [*533*](#_page533), [*579*](#_page579), [*599*](#_page599).

Арго (псевдоним Гольденберга Абрама Марковича; род. 1897), советский поэт, драматург — [137](#_page137), [284](#_page284), [*549*](#_page549).

Аристотель (384 – 322 до н. э.), древнегреческий философ — [30](#_page030), [31](#_page031), [*530*](#_page530), [*531*](#_page531).

Аристофан (ок. 446 – 385 до н. э.), древнегреческий комедиограф — [60](#_page060), [65](#_page065), [155](#_page155), [157](#_page157), [160](#_page160), [200](#_page200), [215](#_page215), [277](#_page277), [305](#_page305), [351](#_page351), [366](#_page366), [468](#_page468), [470](#_page470), [*536*](#_page536), [*552*](#_page552), [*565*](#_page565).

Аркадии Иван Иванович (1878 – 1942), советский актер — [49](#_page049).

Архипенко Александр (1887 – 1964), русский скульптор. В 1908 г. уехал во Францию — [124](#_page124).

Асенкова Варвара Николаевна (1817 – 1841), русская актриса — [110](#_page110).

Ахметели Александр (Сандро) Васильевич (1866 – 1937), грузинский советский режиссер — [431](#_page431), [432](#_page432), [*589*](#_page589).

Бабанова Мария Ивановна (род. 1900), советская актриса — [*575*](#_page575).

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824) — [64](#_page064), [66](#_page066), [86](#_page086), [178](#_page178), [*539*](#_page539), [*554*](#_page554).

Балакирев Милий Алексеевич (1837 – 1910), русский композитор — [*554*](#_page554).

Балтрушайтис Юргис (Юрий Казимирович; 1873 – 1944), литовский поэт-символист. Основатель изд‑ва «Скорпион» — [68](#_page068).

Бальзак Оноре де (1799 – 1850) — [56](#_page056), [87](#_page087), [113](#_page113), [132](#_page132).

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867 – 1942), русский поэт-символист. В 1921 г. эмигрировал за границу — [150](#_page150), [406](#_page406).

Балюнас Вера Михайловна (род. 1904), советская актриса, режиссер, педагог — [*598*](#_page598).

Баратов Леонид Васильевич (1895 – 1964), советский режиссер — [*552*](#_page552), [*556*](#_page556).

Барбес Арман (1809 – 1870), французский мелкобуржуазный революционер-демократ — [113](#_page113).

Барбюс Анри (1873 – 1935), французский писатель, коммунист — [213](#_page213).

Барнаволь Эжен, бельгийский писатель — [70](#_page070).

Барышев, актер киевского театра Общества грамотности — [15](#_page015).

Басов Осип Николаевич (1892 – 1934), советский актер, режиссер и педагог — [*580*](#_page580).

Бассалыго Дмитрий Николаевич (род. 1884), советский режиссер и драматург — [143](#_page143), [*539*](#_page539).

Баталов Николай Петрович (1899 – 1937), советский актер — [381](#_page381), [*547*](#_page547), [*581*](#_page581).

Батюшков Федор Дмитриевич (1857 – 1920), русский литературовед. При Временном правительстве был недолго уполномоченным по петербургским государственным театрам — [382](#_page382).

Бах Иоганн Себастьян (1685 – 1750), немецкий композитор — [315](#_page315), [*573*](#_page573).

Бахрушин Алексей Александрович (1865 – 1929), основатель театрального музея в Москве — [141](#_page141), [142](#_page142), [422](#_page422) – [424](#_page424), [*549*](#_page549) – [*550*](#_page550), [*587*](#_page587).

Бебель Август (1840 – 1913), один из основателей немецкой социал-демократии и II Интернационала — [*551*](#_page551).

Бебутов Валерий Михайлович (род. 1885), советский режиссер — [114](#_page114), [*533*](#_page533), [*543*](#_page543), [*545*](#_page545), [*555*](#_page555).

{603} Бедный Демьян (псевдоним Придворова Ефима Алексеевича; 1883 – 1945) — [76](#_page076).

Безыменский Александр Ильич (род. 1898), советский поэт — [*588*](#_page588).

Беклин Арнольд (1827 – 1901), швейцарский художник-символист — [36](#_page036), [218](#_page218).

Белевцева Наталия Алексеевна (род. 1895), советская актриса — [74](#_page074), [*560*](#_page560), [*599*](#_page599).

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 – 1848) — [168](#_page168), [212](#_page212), [404](#_page404).

Беллини Винченцо (1801 – 1835), итальянский композитор — [245](#_page245).

Белый Андрей (псевдоним Бугаева Бориса Николаевича; 1880 – 1934), русский поэт, теоретик символизма — [279](#_page279) – [282](#_page282), [309](#_page309), [337](#_page337), [*528*](#_page528), [*566*](#_page566).

Бенелли Сем (1877 – 1949), итальянский драматург — [70](#_page070), [72](#_page072), [*537*](#_page537).

Бентам Иеремия (1748 – 1832), английский философ и юрист — [*539*](#_page539).

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960), русский художник, историк искусства, художественный критик. Со второй половины 20‑х годов жил за границей — [*533*](#_page533), [*534*](#_page534).

Бергсон Анри (1859 – 1941), французский философ-идеалист — [76](#_page076).

Бернандт Григорий Борисович (род. 1905), советский музыковед — [*577*](#_page577).

Берсенев Иван Николаевич (псевдоним Павлищева; 1889 – 1951), советский актер и режиссер — [440](#_page440), [441](#_page441), [*566*](#_page566), [*571*](#_page571).

Бескин Эммануил Мартынович (1877 – 1940), советский театральный критик, историк театра — [378](#_page378), [*580*](#_page580).

Бессалько Павел Карпович (1887 – 1920), советский писатель — [103](#_page103).

Бетховен Людвиг ван (1770 – 1827) — [87](#_page087), [105](#_page105), [203](#_page203), [355](#_page355), [*569*](#_page569).

Бизе Жорж (1838 – 1875), французский композитор — [126](#_page126), [160](#_page160), [197](#_page197), [198](#_page198), [201](#_page201) – [205](#_page205), [247](#_page247), [248](#_page248), [426](#_page426), [*547*](#_page547), [*556*](#_page556), [*557*](#_page557), [*558*](#_page558), [*562*](#_page562), [*588*](#_page588).

Билль-Белоцерковский Владимир Наумович (р. 1885), советский драматург — [291](#_page291), [304](#_page304), [307](#_page307), [308](#_page308), [333](#_page333), [346](#_page346), [*567*](#_page567), [*570*](#_page570), [*571*](#_page571), [*574*](#_page574).

Бирман Серафима Германовна (род. 1890), советская актриса и режиссер — [440](#_page440), [441](#_page441), [*566*](#_page566), [*573*](#_page573).

Бланки Луи Огюст (1805 – 1881), французский революционер, утопист-коммунист — [113](#_page113).

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [*534*](#_page534).

Блюм Владимир Иванович (псевдоним — Садко; 1877 – 1941), советский театральный и музыкальный критик — [316](#_page316), [*573*](#_page573).

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836 – 1921), русский писатель — [149](#_page149), [223](#_page223), [*551*](#_page551).

Болеславский Ричард Валентинович (псевдоним Стржезницкого; 1887 – 1937), русский актер и режиссер. С 1920 г. жил за границей — [*546*](#_page546).

Волховской Василий Николаевич (ум. 1932), русский артист — [18](#_page018).

Большаков Константин Егорович (1855 – 1923), русский актер — [13](#_page013), [18](#_page018).

Бомарше (псевдоним Пьера Огюстена Карона; 1732 – 1799), французский драматург — [66](#_page066), [84](#_page084), [335](#_page335).

Борисов (псевдоним Гуровича Бориса Самойловича; 1873 – 1939), советский актер — [18](#_page018).

Борнгребер Отто (1874 – 1916) немецкий писатель — [70](#_page070).

Бородин Александр Порфирьевич (1833 – 1887), русский композитор — [197](#_page197), [*554*](#_page554).

Бражнев-Трифонов Е. (псевдоним Трифонова Евгения Андреевича, род. 1885), советский поэт, литературный критик — [*588*](#_page588).

Бракко Роберто (1861 – 1943), итальянский писатель, драматург, журналист — [72](#_page072).

Брамс Иоганнес (1833 – 1897), немецкий композитор — [480](#_page480).

Брандон-Томас Дживэн (род. 1898), английский драматург — [373](#_page373), [*579*](#_page579).

Браудо Евгений Максимович (1882 – 1939), советский музыковед и критик — [316](#_page316), [*573*](#_page573).

Браун Яков, советский театральный критик — [*559*](#_page559).

Брендер Владимир Александрович (род. 1883), советский режиссер — [*540*](#_page540).

Брие Эжен (1858 – 1932), французский драматург — [26](#_page026), [*528*](#_page528).

Брик Осип Максимович (1888 – 1945), советский критик и теоретик литературы — [*532*](#_page532).

Бромлей (Бромлей-Сушкевич Надежда Николаевна; род. 1889), советская {604} актриса, режиссер и драматург — [282](#_page282), [456](#_page456), [*552*](#_page552), [*566*](#_page566), [*593*](#_page593).

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 – 1924) — [29](#_page029), [30](#_page030), [34](#_page034), [35](#_page035), [109](#_page109), [110](#_page110), [136](#_page136), [284](#_page284), [*528*](#_page528), [*530*](#_page530), [*531*](#_page531), [*542*](#_page542).

Бубнов Андрей Сергеевич (1883 – 1940), советский партийный и государственный деятель — [*595*](#_page595).

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 – 1940), советский драматург — [311](#_page311), [320](#_page320), [325](#_page325) – [331](#_page331), [337](#_page337), [338](#_page338), [344](#_page344), [345](#_page345), [413](#_page413), [483](#_page483), [*572*](#_page572), [*574*](#_page574).

Бурджалов Георгий Сергеевич (1869 – 1926), советский актер и режиссер — [*597*](#_page597).

Буренин Виктор Петрович (псевдоним — граф Алексис Жасминов и др.; 1841 – 1926), русский критик, драматург, публицист — [224](#_page224), [*559*](#_page559).

Бурлюк Давид Давидович (род. 1882), русский поэт и художник, один из теоретиков футуризма. С 1922 г. живет в США — [*564*](#_page564).

Бьёрнсон Бьёрнстьерне (1832 – 1910), норвежский писатель, драматург, театральный деятель — [8](#_page008).

Бэкон Фрэнсис (1561 – 1626), английский философ-материалист — [502](#_page502).

Бюхнер Георг (1813 – 1837), немецкий драматург и публицист — [57](#_page057), [65](#_page065), [66](#_page066), [70](#_page070), [*535*](#_page535).

Вагнер Рихард (1813 – 1883), немецкий композитор и дирижер — [80](#_page080), [81](#_page081), [123](#_page123), [173](#_page173), [197](#_page197), [198](#_page198), [235](#_page235), [246](#_page246), [247](#_page247), [249](#_page249), [252](#_page252), [*538*](#_page538), [*539*](#_page539), [*544*](#_page544), [*545*](#_page545), [*556*](#_page556), [*562*](#_page562), [*585*](#_page585).

Ванин Василий Васильевич (1898 – 1951), советский актер, режиссер и драматург — [333](#_page333), [*574*](#_page574).

Васадзе Акакий Алексеевич (р. 1899), советский грузинский актер и режиссер — [*589*](#_page589).

Васильев Павел Васильевич (1832 – 1879), русский актер — [142](#_page142).

Василько (псевдоним Миляева Василия Степановича; род. 1893), украинский советский актер, режиссер, педагог — [*568*](#_page568).

Вахтангов Евгений Богратионович (1883 – 1922), советский актер и режиссер — [126](#_page126), [129](#_page129) – [130](#_page130), [155](#_page155), [377](#_page377), [378](#_page378), [394](#_page394), [395](#_page395), [418](#_page418), [421](#_page421), [446](#_page446) – [456](#_page456), [469](#_page469), [470](#_page470), [*546*](#_page546) – [*548*](#_page548), [*555*](#_page555), [*580*](#_page580), [*581*](#_page581), [*583*](#_page583), [*587*](#_page587), [*592*](#_page592) – [*593*](#_page593).

Вебер Карл Мария фон (1786 – 1826), немецкий композитор и дирижер — [246](#_page246).

Ведекинд Франк (1864 – 1918), немецкий драматург и актер — [66](#_page066).

Вейнберг Петр Исаевич (1830 – 1908), русский поэт, переводчик, драматург — [72](#_page072).

Веласкес (де Сильва Веласкес Диего Родригес; 1599 – 1660), испанский художник — [504](#_page504).

Венкстерн Наталия Алексеевна (1893 – 1957), советский драматург — [309](#_page309), [*571*](#_page571).

Верди Джузеппе (1813 – 1901), итальянский композитор — [173](#_page173), [247](#_page247).

Вересаев Викентий Викентьевич (псевдоним Смидовича; 1867 – 1945), советский писатель — [475](#_page475).

Вермишев Александр Александрович (1879 – 1919), советский драматург, участник гражданской войны, революционер — [103](#_page103), [*542*](#_page542).

Верхарн Эмиль (1855 – 1916), бельгийский поэт, драматург, критик — [70](#_page070), [123](#_page123), [303](#_page303), [339](#_page339), [397](#_page397), [*540*](#_page540), [*545*](#_page545), [*595*](#_page595).

Веснин Александр Александрович (род. 1883), советский архитектор и театральный художник — [*542*](#_page542).

Весновская Э. А., советская актриса — [*534*](#_page534).

Вид Густав Иоханнес (1858 – 1914), датский драматург — [68](#_page068).

Визева Теодор де (1862 – 1917), французский литератор, критик, переводчик — [8](#_page008).

Вилле Бруно (1860 – 1928), немецкий писатель и критик — [*536*](#_page536).

Вильгельм II (1859 – 1941), последний германский император (1888 – 1918) — [326](#_page326).

Вильнер Владимир Бертольдович, (1885 – 1952), советский украинский актер и режиссер — [*570*](#_page570), [*571*](#_page571).

Вильмонт (Вильям-Вильмонт) Николай Николаевич (род. 1901), советский литературовед, критик и переводчик — [*531*](#_page531).

Виноградов Александр Л., артист ТРАМ — [399](#_page399), [*584*](#_page584).

Вишневский (псевдоним Александра Леонидовича Вишневецкого; 1861 – 1943), советский актер — [*554*](#_page554).

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 – 1951), советский писатель — [*588*](#_page588).

{605} Вишня Остап (псевдоним Губенко Павла Михайловича; 1889 – 1956), украинский советский писатель-сатирик — [293](#_page293).

Волков Борис Иванович (род. 1900), советский театральный художник — [*570*](#_page570), [*571*](#_page571).

Волков Николай Дмитриевич (род. 1894), советский театральный критик и драматург — [*572*](#_page572).

Волконский Михаил Николаевич (1860 – 1917), русский писатель — [*557*](#_page557).

Волконский (псевдоним Муравьева Николая Осиповича; 1890 – 1948), советский режиссер и театральный деятель — [226](#_page226), [228](#_page228), [*560*](#_page560), [*571*](#_page571), [*573*](#_page573).

Волькенштейн Владимир Михайлович (род. 1883), советский драматург, театральный деятель — [106](#_page106), [107](#_page107).

Вускович Игорь Николаевич (род. 1904), советский художник — [*584*](#_page584).

Газенклевер Вальтер (1890 – 1940), немецкий поэт и драматург — [68](#_page068).

Гайарде Фредерик (1808 – 1882), французский драматург — [*543*](#_page543).

Гамсун Кнут (псевдоним Педерсена; 1859 – 1952), норвежский писатель, драматург — [29](#_page029), [86](#_page086), [178](#_page178), [236](#_page236), [409](#_page409), [*529*](#_page529).

Ган Алексей Михайлович (род. ок. 1895 – ум. в 30‑х годах), советский искусствовед и художник — [*540*](#_page540).

Ганц Ганс (род. 1898), немецкий писатель — [70](#_page070).

Гарин Эраст Павлович (род. 1902), советский актер и режиссер — [358](#_page358), [*560*](#_page560), [*561*](#_page561), [*574*](#_page574).

Гаузенштейн Вильгельм (род. 1882), немецкий искусствовед — [*550*](#_page550).

Гауптман Гергарт (1862 – 1946), немецкий писатель-драматург — [20](#_page020) – [23](#_page023), [24](#_page024) – [27](#_page027), [28](#_page028), [58](#_page058), [61](#_page061), [66](#_page066), [70](#_page070), [84](#_page084), [146](#_page146), [152](#_page152), [153](#_page153), [178](#_page178), [409](#_page409), [478](#_page478), [479](#_page479), [*527*](#_page527) – [*528*](#_page528), [*529*](#_page529), [*535*](#_page535), [*536*](#_page536), [*551*](#_page551), [*552*](#_page552), [*596*](#_page596).

Гвоздев Алексей Александрович (1887 – 1939), советский театровед и литературовед — [*561*](#_page561).

Геббель (Хеббель) Фридрих (1813 – 1863), немецкий драматург — [61](#_page061), [496](#_page496), [*536*](#_page536).

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770 – 1831) — [88](#_page088), [497](#_page497), [*598*](#_page598).

Гедеонов Степан Александрович (1818 – 1878), русский театральный деятель — [224](#_page224), [225](#_page225), [*559*](#_page559).

Гейерманс (Хейерманс) Герман (1864 – 1924), голландский писатель, драматург — [*546*](#_page546).

Гейне Генрих (1797 – 1856) — [79](#_page079).

Гейрот Александр Александрович (1882 – 1947), советский актер — [188](#_page188), [*552*](#_page552).

Гердер Иоганн Готфрид (1744 – 1803), немецкий писатель и философ — [494](#_page494).

Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — [23](#_page023), [34](#_page034), [61](#_page061), [66](#_page066), [88](#_page088), [175](#_page175), [227](#_page227), [362](#_page362), [462](#_page462), [468](#_page468), [479](#_page479), [491](#_page491), [494](#_page494), [496](#_page496), [497](#_page497), [*528*](#_page528), [*531*](#_page531), [*536*](#_page536), [*594*](#_page594), [*597*](#_page597), [*599*](#_page599).

Гетманов Григорий Васильевич (псевдоним Колтунова), советский актер — [488](#_page488).

Гиацинтова Софья Владимировна (род. 1895), советская актриса и режиссер — [440](#_page440), [441](#_page441), [*566*](#_page566), [*591*](#_page591).

Глаголин (псевдоним Гусева) Борис Сергеевич (род. 1879), драматург, театральный критик, режиссер — [*568*](#_page568).

Гладков Николай Георгиевич (род. 1895), советский актер — [377](#_page377), [378](#_page378).

Глазман, советский театральный художник — [*537*](#_page537).

Глебов А. (псевдоним Котельникова Анатолия Глебовича; 1899 – 1964), советский драматург — [308](#_page308), [309](#_page309), [347](#_page347), [363](#_page363), [367](#_page367), [368](#_page368), [369](#_page369), [370](#_page370), [*571*](#_page571), [*578*](#_page578).

Глебова Мария Михайловна (1840‑е годы — 1919), русская актриса, антрепренер — [19](#_page019).

Глерон Михаил (ум. 1920), комсомольский работник в Петрограде — [398](#_page398), [*584*](#_page584).

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857) — [250](#_page250), [262](#_page262), [272](#_page272), [*563*](#_page563), [*565*](#_page565).

Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875 – 1956), советский композитор, дирижер, педагог — [*552*](#_page552).

Глоба Андрей Павлович (1888 – 1964), советский драматург и поэт — [310](#_page310), [*571*](#_page571).

Глюк Кристоф Виллибальд (1714 – 1787), по национальности чех (по другой версии, немец), композитор, реформатор оперы, просветитель — [46](#_page046), [47](#_page047), [60](#_page060), [245](#_page245), [*533*](#_page533).

Гнедич Петр Петрович (1855 – 1927), русский писатель, драматург, {606} переводчик, историк искусства — [54](#_page054), [*534*](#_page534).

Гогарт (Хогарт) Уильям (1697 – 1764), английский художник, сатирик — [488](#_page488).

Гоголева Елена Николаевна (род. 1900), советская актриса — [504](#_page504), [*560*](#_page560), [*599*](#_page599).

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [66](#_page066), [77](#_page077), [85](#_page085), [86](#_page086), [104](#_page104), [126](#_page126), [149](#_page149), [153](#_page153), [161](#_page161), [163](#_page163), [168](#_page168), [169](#_page169), [171](#_page171), [174](#_page174), [264](#_page264), [270](#_page270), [280](#_page280), [293](#_page293), [295](#_page295), [300](#_page300), [304](#_page304), [305](#_page305), [307](#_page307), [310](#_page310), [342](#_page342) – [344](#_page344), [349](#_page349) – [362](#_page362), [397](#_page397), [426](#_page426), [468](#_page468), [491](#_page491), [*540*](#_page540), [*546*](#_page546), [*559*](#_page559), [*568*](#_page568), [*574*](#_page574) – [*576*](#_page576), [*577*](#_page577), [*578*](#_page578).

Годвин (Годуин) Уильям (1756 – 1836), английский политический деятель, сторонник утопического социализма, писатель — [*539*](#_page539).

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930), советский театральный художник — [*582*](#_page582).

Голсуорси Джон (1867 – 1933), английский писатель и драматург — [39](#_page039), [70](#_page070), [*532*](#_page532).

Гольдони Карло (1707 – 1793), итальянский драматург — [65](#_page065), [66](#_page066), [*547*](#_page547).

Гомер (между XII и VIII вв. до н. э.) — [110](#_page110), [132](#_page132).

Гомперс Самюэл (1850 – 1924), реакционный деятель американского профсоюзного движения — [290](#_page290), [*567*](#_page567).

Гончаров Иван Александрович (1812 – 1891) — [393](#_page393).

Горбенко Аркадий Н. (1906 – 1944), советский драматург — [398](#_page398), [*584*](#_page584).

Горбов Дмитрий Александрович (род. 1894), советский критик и литературовед — [*587*](#_page587).

Горбунов Иван Федорович (1831 – 1895), русский писатель и актер — [*561*](#_page561).

Городецкий Сергей Митрофанович (род. 1884), советский поэт — [143](#_page143).

Горчаков Николай Михайлович (1898 – 1958), советский режиссер, театровед — [*571*](#_page571).

Горький М. (псевдоним Пешкова Алексея Максимовича; 1868 – 1936) — [28](#_page028), [122](#_page122), [191](#_page191), [196](#_page196), [375](#_page375), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409), [410](#_page410), [414](#_page414), [480](#_page480), [481](#_page481), [*529*](#_page529), [*534*](#_page534), [*542*](#_page542), [*545*](#_page545), [*549*](#_page549), [*552*](#_page552), [*579*](#_page579), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*598*](#_page598).

Горюнов (псевдоним Бенделя Анатолия Иосифовича; 1902 – 1951), советский актер — [*587*](#_page587).

Горяинов Борис Анатольевич (Горин-Горяинов; 1883 – 1944), советский актер — [27](#_page027).

Готовцев Владимир Васильевич (род. 1885), советский актер — [440](#_page440), [441](#_page441).

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822), немецкий писатель-романтик и композитор — [356](#_page356), [358](#_page358), [421](#_page421).

Гофман Нина Карловна, актриса театра Общества грамотности в Киеве — [27](#_page027).

Гофмансталь (Хофмансталь) Гуго фон (1874 – 1929), австрийский поэт и драматург. Неоромантик и символист — [351](#_page351), [*577*](#_page577).

Гоцци Карло (1720 – 1806), итальянский драматург — [126](#_page126), [129](#_page129), [394](#_page394), [395](#_page395), [446](#_page446), [452](#_page452), [453](#_page453), [*547*](#_page547), [*583*](#_page583), [*593*](#_page593).

Граббе Христиан Дитрих (1801 – 1836), немецкий драматург и театральный критик — [65](#_page065).

Градов Владимир Леонидович (ум. 1933), советский актер — [26](#_page026), [27](#_page027), [*528*](#_page528).

Грановский (Азарх) Алексей Михайлович (1890 – 1935), советский режиссер — [*547*](#_page547).

Грассо Джованни (1873 – 1930), итальянский актер-трагик — [56](#_page056), [176](#_page176).

Грацие-Делле Мария Евгения (1864 – 1931), австрийская писательница — [70](#_page070).

Гремиславский Иван Яковлевич (1886 – 1954), советский театральный художник — [*546*](#_page546).

Гречанинов Александр Тихонович (1864 – 1956), русский композитор. С 1922 г. жил за границей — [14](#_page014).

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829) — [85](#_page085), [86](#_page086), [134](#_page134), [163](#_page163), [168](#_page168), [169](#_page169), [171](#_page171), [174](#_page174), [187](#_page187), [196](#_page196), [264](#_page264), [265](#_page265), [270](#_page270), [307](#_page307), [334](#_page334), [335](#_page335), [351](#_page351), [397](#_page397), [468](#_page468), [491](#_page491), [*574*](#_page574), [*584*](#_page584).

Грибунин Владимир Федорович (1873 – 1933), советский актер — [162](#_page162), [163](#_page163).

Грильпарцер Франц (1791 – 1872), австрийский писатель, драматург, театровед — [61](#_page061), [67](#_page067), [496](#_page496), [*536*](#_page536), [*537*](#_page537).

Грипич Алексей Львович (род. 1891), советский режиссер — [*567*](#_page567), [*569*](#_page569).

Гуно Шарль (1818 – 1893), французский композитор, дирижер — [61](#_page061), [197](#_page197), [198](#_page198), [*556*](#_page556).

{607} Гусман Борис Евсеевич (1892 – 1944), советский театральный критик — [*572*](#_page572).

Гутман Давид Григорьевич (1884 – 1946), советский режиссер, драматург — [*540*](#_page540), [*541*](#_page541), [*558*](#_page558).

Гуцков Карл Фердинанд (1811 – 1878), немецкий писатель, драматург — [55](#_page055), [71](#_page071), [126](#_page126), [430](#_page430), [*537*](#_page537), [*547*](#_page547).

Гюго Виктор Мари (1802 – 1885) — [85](#_page085), [113](#_page113), [168](#_page168), [174](#_page174), [187](#_page187), [373](#_page373), [*579*](#_page579).

Давид Жак-Луи (1748 – 1825), французский художник — [200](#_page200).

Давыдов Владимир Николаевич (псевдоним Горелова Ивана Николаевича; 1849 – 1925), русский советский актер — [464](#_page464).

Давыдов Денис Васильевич (1784 – 1839), русский поэт — [*544*](#_page544).

Дальний Б. (псевдоним Живоглядова Бориса Дмитриевича; род. 1897), советский драматург — [333](#_page333), [*574*](#_page574).

Д’Аннунцио Габриель (1863 – 1938), итальянский писатель-декадент, драматург — [68](#_page068), [351](#_page351), [*543*](#_page543).

Дантон Жорж-Жак (1759 – 1794), деятель французской буржуазной революции — [70](#_page070).

Дейч Александр Иосифович (род. 1893), советский писатель, литературовед и театровед — [488](#_page488), [*598*](#_page598).

Де Костер Шарль (1827 – 1879), бельгийский писатель — [504](#_page504), [*600*](#_page600).

Делакруа Эжен (1798 – 1863), французский художник — [114](#_page114), [*544*](#_page544).

Делле-Грацие — см. [Грацие-Делле](#_Tosh0005176).

Демидов Николай Васильевич, (1884 – 1953), советский режиссер, педагог — [*556*](#_page556).

Деникин Антон Иванович (1872 – 1947), белогвардейский генерал — [*568*](#_page568).

Денисов Василий Иванович (1861 – 1921), советский художник-декоратор — [106](#_page106).

Державин Константин Николаевич (1903 – 1956), советский театровед и критик — [462](#_page462), [463](#_page463), [467](#_page467), [471](#_page471), [472](#_page472), [*594*](#_page594), [*595*](#_page595).

Дешевое Владимир Михайлович (1889 – 1955), советский композитор — [*584*](#_page584).

Дикий Алексей Денисович (1889 – 1955), советский актер, режиссер — [*552*](#_page552).

Диккенс Чарльз (1812 – 1870) — [154](#_page154), [*546*](#_page546), [*552*](#_page552).

Дикс Отто (род. 1891), немецкий художник, гравер — [286](#_page286), [289](#_page289), [*566*](#_page566), [*567*](#_page567).

Дикштейн Шимон (1858 – 1884), польский социалист, публицист-популяризатор — [261](#_page261), [*564*](#_page564).

Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948), советский театральный художник — [*545*](#_page545), [*577*](#_page577), [*588*](#_page588).

Дмитриев Иван Иванович (1760 – 1837), русский поэт — [*527*](#_page527).

Добролюбов Николай Александрович (1836 – 1861) — [79](#_page079), [168](#_page168), [404](#_page404), [463](#_page463), [*538*](#_page538), [*553*](#_page553), [*595*](#_page595).

Добронравов Борис Георгиевич (1896 – 1949), советский актер — [435](#_page435).

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1958), русский художник; с 1926 г. жил и работал за границей — [*534*](#_page534), [*537*](#_page537), [*540*](#_page540), [*585*](#_page585).

Донани Э. (Донаньи Эрнё; род. 1877), венгерский композитор, пианист, педагог — [*533*](#_page533).

Донатов Иосиф Александрович (род. 1888), советский режиссер — [*555*](#_page555).

Дорш Кете (род. 1890), немецкая актриса — [294](#_page294), [310](#_page310).

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [74](#_page074), [356](#_page356), [366](#_page366), [386](#_page386), [406](#_page406), [426](#_page426), [427](#_page427), [439](#_page439), [444](#_page444), [460](#_page460), [*564*](#_page564), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*588*](#_page588), [*590*](#_page590), [*591*](#_page591), [*592*](#_page592), [*594*](#_page594).

Драк Матвей Ильич (род. 1887), украинский театральный художник — [*568*](#_page568).

Дранишников Владимир Александрович (1893 – 1939), советский дирижер и композитор — [*577*](#_page577).

Дроздова Надежда Васильевна, актриса театра Общества грамотности в Киеве — [15](#_page015).

Дубовской В. (псевдоним Попова Вениамина Серафимовича; 1874 – 1942), советский критик и публицист — [146](#_page146), [*550*](#_page550) – [*551*](#_page551), [*577*](#_page577).

Дузе Элеонора (1858 – 1924), итальянская актриса — [49](#_page049), [176](#_page176).

Дункан Айседора (1878 – 1927), американская танцовщица, одна из основоположниц пластической школы «танца модерн» — [203](#_page203).

Дурасова Мария Александровна (род. 1891), советская актриса — [441](#_page441), [*591*](#_page591).

{608} Дьяченко Виктор Антонович (1818 – 1876), русский драматург — [491](#_page491).

Д’Эннери Адольф-Филипп (1811 – 1899), французский драматург. Писал в соавторстве с Ф. Дюмануаром — [12](#_page012), [*526*](#_page526).

Дюма Александр (отец) (1802 – 1870), французский романист и драматург — [112](#_page112) – [114](#_page114), [132](#_page132), [146](#_page146), [*543*](#_page543).

Дюмануар Филипп-Франсуа (1806 – 1865), французский драматург — [12](#_page012), [*526*](#_page526).

Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929), русский театральный деятель, антрепренер, с 1909 г. жил за границей — [427](#_page427), [*588*](#_page588).

Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953), русский драматург, режиссер, театровед — [220](#_page220), [*559*](#_page559).

Еврипид (ок. 480 – 406 до н. э.), древнегреческий драматург — [31](#_page031), [60](#_page060), [110](#_page110), [351](#_page351), [*535*](#_page535), [*543*](#_page543).

Егоров Владимир Евгеньевич (1878 – 1960), советский художник — [*529*](#_page529), [*540*](#_page540), [*579*](#_page579), [*597*](#_page597).

Екатерина II (1729 – 1796), русская императрица с 1762 г. — [73](#_page073), [*537*](#_page537).

Еланская Клавдия Николаевна (род. 1898), советская актриса — [*588*](#_page588).

Елизавета Тюдор (1533 – 1603), английская королева с 1558 г. — [84](#_page084), [*544*](#_page544).

Енчмен Эммануил Семенович (род. 1891), автор «теории новой биологии» — [155](#_page155), [*552*](#_page552).

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928), русская актриса — [102](#_page102), [160](#_page160), [170](#_page170), [175](#_page175), [180](#_page180), [187](#_page187), [224](#_page224), [225](#_page225), [404](#_page404), [415](#_page415) – [417](#_page417), [*536*](#_page536), [*548*](#_page548), [*549*](#_page549), [*559*](#_page559), [*586*](#_page586).

Ершов Владимир Львович (1896 – 1964), советский актер — [427](#_page427), [*588*](#_page588).

Ефименко Сергей Митрофанович (род. 1896), советский театральный художник — [*570*](#_page570), [*578*](#_page578).

Жанна Д’Арк (ок. 1412 – 1431), героиня французского народа — [209](#_page209), [210](#_page210).

Жаров Александр Алексеевич (род. 1904), советский поэт — [380](#_page380), [*581*](#_page581).

Живокини Василий Игнатьевич (1805 – 1874), русский актер — [374](#_page374).

Завадский Юрий Александрович (род. 1894), советский режиссер, актер, педагог, театральный деятель — [488](#_page488), [489](#_page489), [*547*](#_page547), [*598*](#_page598).

Залка Матэ Михайлович (1896 – 1937), венгерский писатель-коммунист, в 1925 – 1927 гг. был директором Театра Революции — [366](#_page366).

Засорин Александр П. (погиб на фронте в Великую Отечественную войну), советский актер — [400](#_page400), [*584*](#_page584).

Захава Борис Евгеньевич (род. 1896), советский актер, режиссер и педагог — [378](#_page378), [447](#_page447), [*547*](#_page547), [*580*](#_page580), [*592*](#_page592), [*593*](#_page593).

Зимин Сергей Иванович (1875 – 1942), русский театральный деятель — [148](#_page148), [*544*](#_page544).

Зингер Пауль (1844 – 1911), деятель германской социал-демократии, соратник А. Бебеля — [146](#_page146), [*551*](#_page551).

Золя Эмиль (1840 – 1902) — [56](#_page056), [84](#_page084).

Зонов Алексей Федорович (род. 1902), советский театральный художник — [*584*](#_page584).

Зонов Аркадий Павлович (ум. 1922), советский актер, режиссер — [*535*](#_page535).

Зубов Константин Александрович (1888 – 1956), советский актер, режиссер и педагог — [366](#_page366).

Зудерман Герман (1857 – 1928), немецкий писатель, драматург — [61](#_page061), [66](#_page066), [*536*](#_page536).

Ибсен Генрик (1828 – 1906), норвежский драматург, театральный деятель — [8](#_page008), [39](#_page039), [43](#_page043), [49](#_page049), [66](#_page066), [67](#_page067), [84](#_page084), [178](#_page178), [236](#_page236), [337](#_page337), [343](#_page343), [371](#_page371), [409](#_page409), [410](#_page410), [456](#_page456), [459](#_page459), [460](#_page460), [478](#_page478), [482](#_page482), [*529*](#_page529), [*532*](#_page532), [*574*](#_page574), [*576*](#_page576), [*579*](#_page579), [*586*](#_page586), [*594*](#_page594), [*597*](#_page597).

Иванов Александр — см. [Урусов Александр Иванович](#_Tosh0005177).

Иванов Александр Андреевич (1806 – 1858), русский художник — [317](#_page317), [*573*](#_page573).

Иванов Всеволод Вячеславович (1895 – 1963), советский писатель и драматург — [379](#_page379) – [381](#_page381), [413](#_page413), [484](#_page484), [*580*](#_page580) – [*581*](#_page581), [*589*](#_page589), [*595*](#_page595).

Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949), русский поэт, теоретик символизма, драматург. После Октябрьской революции эмигрировал за границу — [29](#_page029), [30](#_page030), [33](#_page033), [*530*](#_page530), [*531*](#_page531).

{609} Иванов Сергей Иванович (1885 – 1942), советский театральный художник — [*571*](#_page571), [*576*](#_page576).

Ивановский Павел Петрович (1866 – 1929), советский режиссер — [*540*](#_page540).

Игнатов Василий Васильевич (1884 – 1938), советский режиссер — [*541*](#_page541).

Иеринг Херберт (р. 1888), немецкий критик и драматург — [65](#_page065).

Иесснер Леопольд (1878 – 1945), немецкий режиссер — [65](#_page065).

Иллеш Бела (род. 1895), венгерский писатель-коммунист — [363](#_page363) – [367](#_page367), [370](#_page370), [*578*](#_page578).

Иловайский Серафим Дмитриевич (ум. в 1944), советский актер — [366](#_page366).

Ильин Павел Иванович (1881 – 1951), советский режиссер — [94](#_page094), [*539*](#_page539), [*540*](#_page540).

Ильинский Игорь Владимирович (род. 1901), советский актер — [*555*](#_page555).

Ильнарская (псевдоним Ильинской Веры Николаевны; 1877 – ум. в конце 20‑х годов в Париже), русская актриса — [12](#_page012), [13](#_page013), [18](#_page018).

Иордане Якоб (1593 – 1678), фламандский художник — [360](#_page360), [*578*](#_page578).

Иртеньева Л. И., актриса театра Общества грамотности в Киеве — [23](#_page023).

Исаков Сергей Петрович (род. 1900), советский театральный художник — [*571*](#_page571), [*580*](#_page580), [*593*](#_page593).

Кайзер Георг (1878 – 1945), немецкий драматург, экспрессионист — [66](#_page066), [287](#_page287), [364](#_page364), [*567*](#_page567), [*578*](#_page578).

Калидаса (IV – V вв. н. э.), древнеиндийский поэт и драматург — [83](#_page083), [87](#_page087), [*539*](#_page539), [*558*](#_page558).

Кальдерой де ла Барка Педро Энао де ла Барреда‑и‑Рианьо (1600 – 1681), испанский драматург — [8](#_page008), [83](#_page083).

Калягин В. Г., советский театральный художник — [*540*](#_page540).

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961), советский поэт и драматург — [124](#_page124), [*546*](#_page546).

Канцель Владимир Семенович (род. 1896), советский режиссер и актер — [366](#_page366).

Карамзин Николай Михайлович (1766 – 1826), русский писатель и историк — [14](#_page014), [*527*](#_page527).

Каратыгин Василий Андреевич (1802 – 1853), русский актер — [111](#_page111), [463](#_page463).

Кардовский Дмитрий Николаевич (1866 – 1943), советский художник — [*571*](#_page571), [*577*](#_page577).

Карл V (1500 – 1558), испанский король, император Священной Римской империи — [504](#_page504).

Карнакова Екатерина Ивановна (род. 1895), актриса — [224](#_page224).

Карпинский Александр Петрович (1847 – 1936), советский геолог; в 1917 – 1936 гг. президент Академии наук СССР — [261](#_page261).

Катон Младший, Марк Порции Утический (95 – 46 до н. э.), политический деятель в Древнем Риме — [227](#_page227).

Каутский Карл (1854 – 1938), один из оппортунистических лидеров социал-демократии и II Интернационала — [*595*](#_page595).

Качалов Василий Иванович (псевдоним Шверубовича; 1875 – 1948), советский актер — [309](#_page309), [381](#_page381), [426](#_page426) – [428](#_page428), [485](#_page485), [*581*](#_page581), [*588*](#_page588), [*597*](#_page597).

Кедров Михаил Николаевич (род. 1893), советский актер и режиссер — [381](#_page381), [*581*](#_page581).

Келлерман Бернхард (1879 – 1951), немецкий писатель — [215](#_page215), [216](#_page216), [*558*](#_page558).

Керенский Александр Федорович (род. 1881), эсер, после Февральской революции был премьер-министром Временного буржуазного правительства. В 1918 г. бежал за границу. В настоящее время живет в США — [327](#_page327).

Керженцев (псевдоним Лебедева Платона Михайловича; 1881 – 1940), советский партийный и государственный деятель, литератор — [*540*](#_page540).

Керр Альфред (псевдоним Кемпнера; 1867 – 1948), немецкий театральный критик — [491](#_page491).

Кигель Григорий Львович (род. 1900), советский театральный художник — [*571*](#_page571).

Киплинг Редьярд Джозеф (1865 – 1936), английский писатель — [106](#_page106), [107](#_page107), [*542*](#_page542).

Киршон Владимир Михайлович (1902 – 1938), советский драматург — [425](#_page425), [433](#_page433) – [438](#_page438), [*589*](#_page589) – [*590*](#_page590), [*595*](#_page595).

Киселев Виктор Петрович (род. 1896), советский театральный художник — [*545*](#_page545), [*574*](#_page574).

{610} Клейст Генрих фон (1777 – 1811), немецкий драматург — [61](#_page061), [66](#_page066), [*536*](#_page536).

Клеман Жан-Батист (1836 – 1903), французский поэт, деятель Парижской Коммуны — [113](#_page113).

Клемперер Отто (род. 1885), немецкий дирижер и композитор — [197](#_page197), [205](#_page205).

Клёпфер Эуген (1886 – 1950), немецкий актер театра Рейнгардта — [294](#_page294), [310](#_page310).

Клингер Фридрих Максимилиан (1752 – 1831), немецкий драматург — [66](#_page066).

Клодель Поль (1868 – 1955), французский поэт и драматург — [61](#_page061), [64](#_page064), [137](#_page137), [*536*](#_page536), [*542*](#_page542).

Ковалев (псевдоним Коваля Мариана Федоровича; род. 1907), советский композитор — [201](#_page201).

Коган Петр Семенович (1872 – 1932), советский литературовед и критик — [92](#_page092), [*539*](#_page539), [*578*](#_page578).

Козлов Петр Андреевич, советский драматург — [70](#_page070), [*537*](#_page537).

Козловский Алексей Дмитриевич (1892 – 1940), советский актер и режиссер — [*587*](#_page587).

Козьма Прутков — литературный псевдоним, под которым выступали поэты: А. К. Толстой, братья А. М., В. М. и А. М. Жемчужниковы — [101](#_page101), [*541*](#_page541).

Коллен (Коллэн) Надежда Эмильевна (род. 1878), советская актриса — [16](#_page016), [27](#_page027).

Колосова Е. М., советская актриса — [*534*](#_page534).

Колтон Джон (1889 – 1946), английский драматург — [*572*](#_page572).

Колумб Христофор (1451 – 1506) — [191](#_page191), [*556*](#_page556).

Комарденков Василий Петрович (род. 1897), советский художник — [*541*](#_page541), [*555*](#_page555), [*568*](#_page568).

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910), русская актриса — [29](#_page029) – [30](#_page030), [191](#_page191), [*529*](#_page529), [*530*](#_page530), [*536*](#_page536).

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954), русский режиссер и театровед; с 1919 г. жил за границей — [46](#_page046), [116](#_page116), [127](#_page127), [*533*](#_page533), [*541*](#_page541), [*544*](#_page544).

Коновалов Александр Иванович (1875 – ?), русский промышленник — [148](#_page148).

Коонен Алиса Георгиевна (род. 1889), советская актриса — [48](#_page048), [49](#_page049), [108](#_page108) – [110](#_page110), [125](#_page125), [136](#_page136), [207](#_page207), [208](#_page208), [210](#_page210), [284](#_page284), [*539*](#_page539), [*546*](#_page546), [*558*](#_page558), [*571*](#_page571).

Копо Жак (1879 – 1949), французский театральный деятель, режиссер и актер — [80](#_page080), [*538*](#_page538).

Коренев Михаил Михайлович (род. 1889), советский режиссер — [*574*](#_page574).

Корнакова Е. И. — см. [Карнакова](#_Tosh0005178).

Корнель Пьер (1606 – 1684), французский драматург — [61](#_page061).

Корнфельд Пауль (1889 – 1942), немецкий писатель — [68](#_page068).

Королев Владимир Данилович, русский режиссер; в 1911 – 1917 гг. работал в МХТ — [366](#_page366), [*578*](#_page578).

Короленко Владимир Галактионович (1853 – 1921) — [393](#_page393), [452](#_page452), [*583*](#_page583), [*593*](#_page593).

Корш Федор Адамович (1852 – 1923), театральный деятель, антрепренер — [58](#_page058), [95](#_page095), [98](#_page098), [101](#_page101), [127](#_page127), [190](#_page190), [216](#_page216), [309](#_page309), [310](#_page310), [312](#_page312), [429](#_page429), [*535*](#_page535), [*536*](#_page536), [*537*](#_page537), [*540*](#_page540), [*541*](#_page541), [*547*](#_page547), [*549*](#_page549), [*555*](#_page555), [*570*](#_page570), [*571*](#_page571), [*576*](#_page576), [*578*](#_page578), [*589*](#_page589).

Костромской Николай Федосиевич (псевдоним Чалеева; 1874 – 1938), советский актер и режиссер — [345](#_page345), [*579*](#_page579).

Котлубай Ксения Ивановна (1890 – 1931), советская актриса и режиссер — [*547*](#_page547), [*556*](#_page556).

Кошеверов Александр Сергеевич (1874 – 1921), русский актер — [14](#_page014) – [16](#_page016), [20](#_page020), [21](#_page021), [23](#_page023), [27](#_page027), [*527*](#_page527).

Красинский Зыгмунт (1812 – 1859), польский поэт — [64](#_page064).

Крашенинников Николай Александрович (1878 – 1941), советский писатель и драматург — [373](#_page373), [*579*](#_page579).

Кретьен де Труа (XII в.), французский трувер — [*585*](#_page585).

Крейн Д. Л., советский театральный художник — [*590*](#_page590), [*591*](#_page591).

Криницкий Марк (псевдоним Михаила Владимировича Самыгина; род. 1874), советский писатель — [95](#_page095), [*540*](#_page540).

Кромвель Оливер (1599 – 1658), вождь английской буржуазной революции XVII в. — [317](#_page317).

Кроммелинк Фернан (род. 1887), бельгийский писатель — [303](#_page303), [349](#_page349), [*569*](#_page569), [*577*](#_page577).

Кронек Людвиг (1837 – 1891), немецкий режиссер и актер — [*531*](#_page531).

Кропивницкий Марк Лукич (1840 – 1910), украинский драматург, актер и режиссер — [*568*](#_page568).

{611} Крупская Надежда Константиновна (1869 – 1939) — [*545*](#_page545).

Крути Исаак Аронович (1890 – 1955), советский театровед — [*591*](#_page591).

Крученых Алексей Елисеевич (род. 1886), советский поэт и теоретик русского футуризма — [*564*](#_page564).

Крылов Виктор Александрович (псевдоним Александров; 1838 – 1906), русский драматург — [491](#_page491).

Крылов Иван Андреевич (1769 – 1844) — [442](#_page442).

К рымов Николай Петрович (1884 – 1958), советский театральный художник — [*572*](#_page572).

Крэг Эдуард Гордон (род. 1872), английский режиссер, художник, теоретик театра — [48](#_page048), [*533*](#_page533), [*559*](#_page559).

Кторов Анатолий Петрович (род. 1898), советский актер — [74](#_page074).

Кугель Александр Рафаилович (псевдоним — Homo Novus; 1864 – 1928), театральный критик — [127](#_page127), [217](#_page217), [220](#_page220), [309](#_page309), [*547*](#_page547), [*559*](#_page559), [*571*](#_page571), [*573*](#_page573).

Кузнецов Павел Варфоломеевич (род. 1878), советский театральный художник — [*539*](#_page539).

Кузнецов Степан Леонидович (1879 – 1932), советский актер — [345](#_page345), — [371](#_page371) – [374](#_page374), [*578*](#_page578) – [*579*](#_page579).

Куликов Николай Николаевич (псевдоним Н. Николаев; 1844 – 1898), русский драматург — [*590*](#_page590).

Кулиш Николай Гурьевич (1892 – 1942), советский украинский писатель, драматург — [293](#_page293), [*568*](#_page568).

Куприн Александр Иванович (1870 – 1939), русский писатель — [457](#_page457), [*594*](#_page594).

Курочкин Валентин Иванович (род. 1886), русский советский композитор — [139](#_page139).

Кусевицкий Сергей Александрович (1874 – 1951), русский дирижер, музыкальный деятель; с 1920 г. жил за границей — [348](#_page348).

Кустодиев Борис Михайлович (1878 – 1927), советский художник, декоратор, график — [163](#_page163), [354](#_page354), [*533*](#_page533), [*552*](#_page552).

Кюи Цезарь Антонович (1835 – 1918), русский композитор, музыкальный критик — [*554*](#_page554).

Лаведан Анри-Леон-Эмиль (1859 – 1940), французский драматург и романист — [8](#_page008).

Лавинский Антон Михайлович (род. 1893), советский художник, декоратор — [*545*](#_page545).

Лавренев Борис Андреевич (1891 – 1959), советский писатель — [379](#_page379), [*581*](#_page581), [*589*](#_page589).

Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935), советский актер, режиссер — [*534*](#_page534).

Ламм Павел Александрович (1882 – 1951), советский музыковед-текстолог, педагог — [*577*](#_page577).

Лапицкий (Михайлов) Иосиф Михайлович (1876 – 1944), советский оперный режиссер — [205](#_page205), [*557*](#_page557) – [*558*](#_page558).

Лассаль Фердинанд (1825 – 1864), немецкий социалист — [72](#_page072), [475](#_page475), [496](#_page496), [497](#_page497), [*537*](#_page537), [*599*](#_page599).

Левберг Мария Евгеньевна (1894 – 1934), русская поэтесса и драматург — [70](#_page070), [*537*](#_page537).

Левин Моисей Зелигович (1895 – 1946), театральный художник — [*570*](#_page570), [*572*](#_page572).

Легуве Эрнест (настоящее имя Габриэль Жан Батист Вильфрид; 1807 – 1903), французский драматург — [188](#_page188), [189](#_page189), [208](#_page208), [*555*](#_page555).

Лейкин Николай Александрович (1841 – 1906), русский писатель-юморист — [*561*](#_page561).

Лекок Шарль (1832 – 1918), французский композитор — [137](#_page137), [284](#_page284), [*549*](#_page549), [*552*](#_page552).

Леконт де Лиль Шарль Мари (1818 – 1894), французский поэт и драматург, глава «парнасской школы» — [351](#_page351), [*577*](#_page577).

Леметр Жюль (1853 – 1914), французский литератор, критик и театровед — [8](#_page008).

Леметр Фредерик — см. [Фредерик-Леметр](#_Tosh0005179).

Ленин Владимир Ильич (1870 – 1924) — [147](#_page147), [173](#_page173), [186](#_page186), [230](#_page230), [237](#_page237), [238](#_page238), [250](#_page250), [259](#_page259) – [261](#_page261), [278](#_page278), [302](#_page302), [318](#_page318), [321](#_page321), [375](#_page375), [388](#_page388), [389](#_page389), [393](#_page393), [420](#_page420), [423](#_page423), [425](#_page425), [435](#_page435), [455](#_page455), [463](#_page463), [464](#_page464) – [466](#_page466), [476](#_page476), [494](#_page494), [*537*](#_page537), [*550*](#_page550), [*552*](#_page552), [*553*](#_page553), [*555*](#_page555), [*560*](#_page560), [*561*](#_page561), [*564*](#_page564), [*573*](#_page573), [*579*](#_page579), [*582*](#_page582), [*583*](#_page583), [*587*](#_page587), [*588*](#_page588), [*595*](#_page595), [*598*](#_page598).

Ленин Михаил Францевич (псевдоним Игнатюка; 1880 – 1951), советский актер — [74](#_page074), [*560*](#_page560).

Ленский Александр Павлович (настоящая фамилия Вервициотти; 1847 – 1908), русский актер — [187](#_page187), [225](#_page225).

{612} Лени Якоб (1751 – 1792), немецкий писатель, драматург — [66](#_page066).

Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович (1873 – 1941), советский актер — [473](#_page473), [*565*](#_page565).

Леонкавалло Руджеро (1858 – 1919), итальянский композитор — [248](#_page248), [*562*](#_page562).

Леонов Леонид Максимович (род. 1899), советский писатель — [216](#_page216), [267](#_page267), [375](#_page375) – [378](#_page378), [454](#_page454), [*558*](#_page558), [*579*](#_page579) – [*580*](#_page580).

Лепковский Евгений Аркадьевич (1863 – 1939), советский актер, режиссер и педагог — [11](#_page011), [19](#_page019).

Лепштейн Иосиф Григорьевич (1892 – 1954), советский актер — [*599*](#_page599).

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [187](#_page187), [196](#_page196), [385](#_page385), [386](#_page386), [*582*](#_page582).

Лернер Николай Никитич (1884 – 1946), советский драматург — [308](#_page308), [*571*](#_page571).

Лесков Николай Семенович (1831 – 1895), русский писатель — [161](#_page161), [162](#_page162), [188](#_page188), [189](#_page189), [*552*](#_page552), [*555*](#_page555).

Лессинг Готхольд Эфраим (1729 – 1781), немецкий писатель и теоретик искусства — [7](#_page007), [9](#_page009), [100](#_page100), [494](#_page494) – [496](#_page496), [*559*](#_page559), [*598*](#_page598).

Либаков Михаил Вадимович (1889 – 1953), советский театральный художник — [280](#_page280), [*552*](#_page552), [*558*](#_page558), [*566*](#_page566).

Либединский Юрий Николаевич (1898 – 1959), советский писатель — [425](#_page425), [*588*](#_page588).

Либкнехт Вильгельм (1826 – 1900), деятель немецкого и международного рабочего движения, один из основателей социал-демократической партии Германии — [*551*](#_page551).

Липскеров Константин Абрамович (1889 – 1954), советский драматург — [201](#_page201), [426](#_page426), [*556*](#_page556), [*588*](#_page588).

Лист Ференц (Франц; 1811 – 1886), венгерский композитор, пианист, дирижер — [350](#_page350), [*577*](#_page577).

Литовский Осаф Семенович (псевдоним — Уриель; род. 1892), советский журналист — [143](#_page143), [*550*](#_page550), [*572*](#_page572).

Литовцева Нина Николаевна (1877 – 1956), советская актриса и режиссер — [*571*](#_page571), [*581*](#_page581).

Лишин Михаил Ефимович (1892 – 1960), советский актер, режиссер — [370](#_page370).

Лобанов Михаил Евстафьевич (1787 – 1846), русский писатель и драматург — [136](#_page136) – [140](#_page140), [*549*](#_page549).

Лондон Джек (Джон Гриффит; 1876 – 1916), американский писатель — [97](#_page097), [126](#_page126), [127](#_page127), [*541*](#_page541).

Лопе де Вега Карпьо Феликс (1562 – 1635), испанский писатель, драматург — [60](#_page060), [85](#_page085), [*535*](#_page535), [*536*](#_page536), [*588*](#_page588).

Лосский Владимир Аполлонович (1874 – 1946), советский оперный актер и режиссер — [*556*](#_page556).

Лотар Рудольф (1865 – ?), австрийский драматург — [48](#_page048), [*533*](#_page533).

Лужский В. (псевдоним Калужского Василия Васильевича; 1869 – 1931), советский актер и режиссер — [443](#_page443) – [445](#_page445), [*552*](#_page552), [*565*](#_page565), [*571*](#_page571), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*591*](#_page591) – [*592*](#_page592).

Луи Филипп Орлеанский (1773 – 1850), французский король (1830 – 1848) — [*544*](#_page544).

Лукьянов Леонид Львович (род. 1884), советский актер и режиссер — [*566*](#_page566).

Львов Николай Ф. (умер в Ленинграде во время блокады), советский драматург, актер ТРАМ — [399](#_page399), [400](#_page400), [*584*](#_page584).

Любимов-Ланской Евсей Осипович (1883 – 1943), советский актер и режиссер — [311](#_page311), [*540*](#_page540), [*570*](#_page570), [*571*](#_page571), [*579*](#_page579), [*581*](#_page581).

Людовик XIV (1638 – 1715), французский, король с 1643 г. — [84](#_page084).

Люце Владимир Владимирович (род. 1904), советский режиссер — [370](#_page370), [*578*](#_page578).

Мадач Имре (1823 – 1864), венгерский поэт и драматург — [64](#_page064), [*536*](#_page536).

Мазереель Франс (род. 1889), бельгийский художник — [286](#_page286), [*566*](#_page566), [*567*](#_page567).

Майко, советский режиссер — [302](#_page302).

Максимов Владимир Васильевич (псевдоним Самуся; 1880 – 1937), советский актер, режиссер и педагог — [54](#_page054), [*534*](#_page534).

Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935), русский художник — [124](#_page124), [*532*](#_page532).

Малиновская Елена Константиновна (1875 – 1942), советский партийный, общественный и театральный деятель — [122](#_page122).

Мамонтов Савва Иванович (1841 – 1918), русский промышленник, меценат — [148](#_page148), [336](#_page336).

Мануильский Дмитрий Захарович (1883 – 1959), государственный и партийный деятель — [363](#_page363), [*578*](#_page578).

{613} Марголин Самуил Акимович (псевдоним Микаэло; 1893 – 1953), советский режиссер, театральный критик — [*587*](#_page587).

Марджанов Константин Александрович (Котэ Марджанишвили; 1872 – 1933), советский режиссер, театральный деятель — [429](#_page429), [430](#_page430), [499](#_page499) – [501](#_page501), [*536*](#_page536), [*588*](#_page588), [*589*](#_page589), [*599*](#_page599).

Маринетти Филиппо Томазо (1876 – 1944), итальянский реакционный писатель, глава итальянского футуризма — [296](#_page296) – [297](#_page297), [*568*](#_page568).

Маринчик Павел (род. 1906), советский драматург — [*584*](#_page584).

Марков Павел Александрович (род. 1897), советский театровед, режиссер и педагог — [164](#_page164), [*553*](#_page553), [*561*](#_page561), [*582*](#_page582).

Маркович В., переводчик — [*572*](#_page572).

Маркс Карл (1818 – 1883) — [84](#_page084), [87](#_page087), [88](#_page088), [101](#_page101), [132](#_page132), [260](#_page260), [305](#_page305), [314](#_page314) – [315](#_page315), [362](#_page362), [475](#_page475) – [476](#_page476), [495](#_page495), [497](#_page497), [*539*](#_page539), [*563*](#_page563), [*570*](#_page570), [*572*](#_page572), [*595*](#_page595), [*596*](#_page596), [*598*](#_page598), [*599*](#_page599).

Марло Кристофер (1564 – 1593), английский драматург, предшественник Шекспира — [61](#_page061), [66](#_page066).

Мартынов Александр Евстафьевич (1816 – 1860), русский актер, основоположник сценического реализма в русском театре — [142](#_page142).

Масканьи Пьетро (1863 – 1945), итальянский композитор и дирижер — [248](#_page248), [*562*](#_page562).

Матковский Григорий Игнатьевич (годы рожд. и смерти неизвестны), актер и антрепренер русского дореволюционного театра — [19](#_page019), [*526*](#_page526).

Матрунин Борис Александрович (1895 – 1959), советский театральный художник — [*555*](#_page555), [*556*](#_page556), [*566*](#_page566).

Мах Эрнст (1838 – 1916), австрийский ученый-физик и философ-идеалист — [*565*](#_page565).

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [39](#_page039) – [40](#_page040), [123](#_page123), [264](#_page264), [298](#_page298), [303](#_page303), [339](#_page339), [455](#_page455), [471](#_page471), [472](#_page472), [492](#_page492), [*532*](#_page532), [*545*](#_page545), [*550*](#_page550), [*564*](#_page564), [*575*](#_page575), [*595*](#_page595) – [*597*](#_page597).

Мгебров Александр Авельевич (род. 1884), советский актер и режиссер — [103](#_page103), [*537*](#_page537).

Медведева Надежда Михайловна (1832 – 1899), русская актриса — [*559*](#_page559).

Медунецкий К., советский театральный художник — [*553*](#_page553).

Мейербер Джакомо (настоящее имя Якоб Бер; 1791 – 1864), французский композитор, пианист и дирижер — [235](#_page235), [246](#_page246), [247](#_page247).

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1942), советский театральный деятель, режиссер, актер — [28](#_page028) – [36](#_page036), [94](#_page094), [95](#_page095), [116](#_page116), [120](#_page120), [122](#_page122) – [124](#_page124), [126](#_page126), [127](#_page127), [139](#_page139), [144](#_page144), [145](#_page145), [179](#_page179), [188](#_page188), [191](#_page191), [198](#_page198), [208](#_page208), [214](#_page214) – [216](#_page216), [220](#_page220), [221](#_page221), [229](#_page229), [230](#_page230), [232](#_page232), [233](#_page233), [235](#_page235), [238](#_page238), [241](#_page241), [265](#_page265), [270](#_page270), [277](#_page277), [289](#_page289), [290](#_page290), [294](#_page294) – [305](#_page305), [307](#_page307), [310](#_page310), [312](#_page312), [320](#_page320), [321](#_page321), [334](#_page334), [339](#_page339), [340](#_page340), [342](#_page342) – [344](#_page344), [349](#_page349) – [362](#_page362), [370](#_page370), [397](#_page397), [401](#_page401), [454](#_page454) – [455](#_page455), [469](#_page469), [470](#_page470), [492](#_page492), [493](#_page493), [*528*](#_page528) – [*532*](#_page532), [*539*](#_page539), [*540*](#_page540), [*545*](#_page545) – [*547*](#_page547), [*550*](#_page550), [*554*](#_page554) – [*555*](#_page555), [*558*](#_page558), [*560*](#_page560), [*561*](#_page561), [*568*](#_page568) – [*570*](#_page570), [*574*](#_page574) – [*578*](#_page578), [*582*](#_page582), [*584*](#_page584), [*593*](#_page593).

Менандр (ок. 343 – ок. 291 до н. э.), древнегреческий драматург — [66](#_page066).

Мендельсон-Бартольди Феликс (Якоб Людвиг Феликс; 1809 – 1847), немецкий композитор, пианист, дирижер — [61](#_page061).

Меньшутин Николай Александрович (1899 – 1951), советский театральный художник — [*576*](#_page576).

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865 – 1941), русский писатель и теоретик декадентства. С 1920 г. эмигрант — [43](#_page043), [347](#_page347), [392](#_page392), [460](#_page460), [*532*](#_page532), [*576*](#_page576), [*583*](#_page583), [*594*](#_page594).

Мериме Проспер (1803 – 1870), французский писатель — [201](#_page201), [204](#_page204), [205](#_page205), [426](#_page426), [*556*](#_page556), [*557*](#_page557), [*583*](#_page583), [*588*](#_page588).

Меринг Франц (1846 – 1919), немецкий публицист, историк, видный деятель рабочего движения — [315](#_page315), [413](#_page413), [494](#_page494), [*572*](#_page572), [*586*](#_page586), [*598*](#_page598).

Метерлинк Морис (1862 – 1949), бельгийский писатель-символист, драматург — [29](#_page029) – [35](#_page035), [85](#_page085), [86](#_page086), [126](#_page126), [394](#_page394), [402](#_page402), [446](#_page446), [451](#_page451), [479](#_page479), [*529*](#_page529) – [*531*](#_page531), [*547*](#_page547), [*583*](#_page583), [*593*](#_page593), [*597*](#_page597).

Меттерних Клеменс (1773 – 1859), австрийский государственный деятель и дипломат — [264](#_page264).

Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564), итальянский скульптор, художник, архитектор и поэт — [315](#_page315).

Милич, актриса театра Общества грамотности в Киеве — [16](#_page016).

{614} Миллер Григорий Львович (род. 1898), советский театральный художник — [*578*](#_page578).

Милюков Павел Николаевич (1859 – 1943), лидер партии кадетов, историк-идеалист, после Октябрьской революции белоэмигрант — [297](#_page297), [327](#_page327).

Минин Сергей Константинович (1882 – 1962), советский драматург — [97](#_page097), [98](#_page098), [*541*](#_page541).

Мирбо Октав (1850 – 1917), французский писатель и драматург — [70](#_page070), [84](#_page084), [*537*](#_page537).

Михайлов Михаил Алексеевич (1875 – 1940), артист, театральный художник — [*571*](#_page571), [*576*](#_page576).

Моисеи Александр (Сандро; 1880 – 1935), немецкий актер-трагик, гастролировал в России — [176](#_page176), [177](#_page177), [371](#_page371).

Мольер Жан-Батист (псевдоним Поклена; 1622 – 1673) — [66](#_page066), [67](#_page067), [119](#_page119), [187](#_page187), [468](#_page468), [*547*](#_page547).

Монахов Николай Федорович (1875 – 1936), советский актер, театральный деятель — [52](#_page052) – [54](#_page054), [*534*](#_page534).

Мордвинов Николай Дмитриевич (род. 1901), советский актер — [488](#_page488).

Морозов Михаил Михайлович (1897 – 1952), советский литературовед и переводчик — [*560*](#_page560).

Морозов Савва Тимофеевич (1862 – 1905), русский промышленник, меценат — [336](#_page336).

Москвин Владимир Иванович (1904 – 1958), советский актер и педагог — [*587*](#_page587).

Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946), советский актер — [162](#_page162), [163](#_page163), [403](#_page403), [473](#_page473), [*552*](#_page552), [*585*](#_page585), [*597*](#_page597).

Моцарт Вольфганг Амадей (1756 – 1791) — [46](#_page046), [47](#_page047), [245](#_page245), [*533*](#_page533).

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1848), русский актер — [170](#_page170), [180](#_page180), [476](#_page476), [*599*](#_page599).

Моэм Уильям Сомерсет (род. 1874), английский писатель — [310](#_page310), [*572*](#_page572).

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881) — [173](#_page173), [199](#_page199), [235](#_page235), [247](#_page247), [248](#_page248), [272](#_page272), [319](#_page319), [343](#_page343), [352](#_page352), [353](#_page353), [404](#_page404), [*544*](#_page544), [*554*](#_page554), [*573*](#_page573), [*577*](#_page577).

Мчеделов (настоящая фамилия Мчедлишвили) Вахтанг Леванович (1884 – 1924), советский режиссер — [*546*](#_page546).

Мюнцер Томас (1490 или 1493 – 1525), вождь Крестьянской войны в Германии — [497](#_page497).

Мягков С. художник театра Общества грамотности в Киеве — [15](#_page015), [*527*](#_page527).

Набоков Владимир Дмитриевич (1869 – 1922), один из лидеров партии кадетов. После Октябрьской революции белоэмигрант — [382](#_page382), [383](#_page383), [384](#_page384).

Надеждин Степан Николаевич (1878 – 1934), советский актер и режиссер — [*572*](#_page572).

Найденов С. (псевдоним Алексеева Сергея Александровича; 1868 – 1922), русский писатель, драматург — [28](#_page028), [504](#_page504), [*529*](#_page529), [*600*](#_page600).

Наполеон (Наполеон Бонапарт; 1769 – 1821), французский император (1804 – 1814, 1815) — [113](#_page113).

Нароков Михаил Семенович (псевдоним Якубова; 1879 – 1958), русский актер, режиссер — [347](#_page347) – [348](#_page348), [439](#_page439), [*576*](#_page576) – [*577*](#_page577), [*590*](#_page590).

Неделин (Недзельский) Евгений Яковлевич (1850 – 1913), русский актер — [12](#_page012), [18](#_page018).

Нежданова Антонина Васильевна (1873 – 1950), советская певица, педагог — [*556*](#_page556).

Незлобии (псевдоним Алябьева Константина Николаевича; 1857 – 1930), русский актер, режиссер, антрепренер — [*556*](#_page556), [*540*](#_page540), [*573*](#_page573), [*590*](#_page590).

Некрасов Николай Алексеевич (1821 – 1878) — [113](#_page113).

Нелидов, актер театра Общества грамотности в Киеве — [15](#_page015).

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943), драматург, режиссер, один из создателей и руководителей МХТ — [66](#_page066), [86](#_page086), [152](#_page152), [155](#_page155), [160](#_page160), [161](#_page161), [178](#_page178), [201](#_page201) – [205](#_page205), [265](#_page265), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409), [412](#_page412), [426](#_page426), [456](#_page456), [*536*](#_page536), [*547*](#_page547), [*549*](#_page549), [*552*](#_page552), [*556*](#_page556), [*557*](#_page557), [*565*](#_page565), [*585*](#_page585), [*588*](#_page588), [*596*](#_page596).

Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881 – 1934), советский театральный художник — [*546*](#_page546), [*547*](#_page547), [*573*](#_page573).

Нивуа Поль (род. 1893), французский драматург — [310](#_page310), [*571*](#_page571).

Никитин, советский театральный художник — [*541*](#_page541).

Николай I (1796 – 1855), русский император с 1825 г. — [309](#_page309).

Николай II (1868 – 1918), русский император (1894 – 1917) — [326](#_page326).

Никольский Борис Иванович (1894 – 1962), советский актер и режиссер — [345](#_page345).

{615} Ницше Фридрих (1844 – 1900), немецкий реакционный философ-идеалист — [110](#_page110), [202](#_page202), [247](#_page247), [313](#_page313), [*557*](#_page557), [*562*](#_page562).

Новелли Эрмете (1851 – 1919), итальянский актер-трагик — [176](#_page176).

Ньютон Исаак (1642 – 1727) — [273](#_page273).

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853 – 1920), русский литературовед — [393](#_page393), [*583*](#_page583).

Озеров Владислав Александрович (1769 – 1816), русский драматург — [137](#_page137).

Олеша Юрий Карлович (1899 – 1960), советский писатель — [418](#_page418) – [421](#_page421), [454](#_page454), [*587*](#_page587).

Ольховский Виктор Родионович (1895 – 1935), советский актер — [346](#_page346).

О’Нейль (О’Нил) Юджин (1888 – 1953), американский писатель-драматург — [190](#_page190) – [192](#_page192), [216](#_page216), [283](#_page283) – [291](#_page291), [310](#_page310), [323](#_page323), [340](#_page340), [344](#_page344), [*555*](#_page555), [*566*](#_page566), [*576*](#_page576).

Орленев (псевдоним Орлова Павла Николаевича; 1869 – 1932), русский советский актер — [457](#_page457) – [461](#_page461), [*593*](#_page593) – [*594*](#_page594).

Орлов Дмитрий Николаевич (1892 – 1955), советский актер — [369](#_page369).

Орлов-Чужбинин Яков Васильевич (1876 – 1940), советский актер — [18](#_page018).

Осинский Н. (псевдоним Оболенского Валерьяна Валерьяновича; 1887 – 1938), советский экономист и журналист — [132](#_page132), [378](#_page378), [*580*](#_page580).

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) — [10](#_page010) – [16](#_page016), [20](#_page020), [28](#_page028), [85](#_page085), [86](#_page086), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144), [149](#_page149), [153](#_page153), [162](#_page162), [168](#_page168), [169](#_page169), [171](#_page171), [174](#_page174), [179](#_page179), [187](#_page187), [188](#_page188), [191](#_page191), [196](#_page196), [208](#_page208), [215](#_page215), [216](#_page216), [220](#_page220), [221](#_page221), [224](#_page224), [225](#_page225), [264](#_page264), [266](#_page266), [285](#_page285), [300](#_page300), [304](#_page304) – [307](#_page307), [310](#_page310), [320](#_page320), [321](#_page321), [334](#_page334), [335](#_page335), [340](#_page340), [347](#_page347) – [349](#_page349), [368](#_page368), [371](#_page371), [372](#_page372), [397](#_page397), [416](#_page416), [451](#_page451), [463](#_page463), [464](#_page464), [468](#_page468), [*526*](#_page526) – [*527*](#_page527), [*547*](#_page547), [*549*](#_page549) – [*550*](#_page550), [*552*](#_page552) – [*554*](#_page554), [*555*](#_page555), [*559*](#_page559), [*569*](#_page569), [*572*](#_page572) – [*574*](#_page574), [*577*](#_page577), [*578*](#_page578), [*579*](#_page579).

Остроухое Илья Семенович (1858 – 1929), русский художник-пейзажист, коллекционер — [318](#_page318), [*573*](#_page573).

Остужев А. (псевдоним Пожарова Александра Алексеевича; 1874 – 1953), советский актер — [*560*](#_page560).

Оффенбах Жан (Якоб; 1819 – 1880), французский композитор, автор классических оперетт — [47](#_page047).

Оцхели П., грузинский театральный художник — [*589*](#_page589).

Павленко Павел Павлович, советский актер — [488](#_page488).

Паньоль Марсель (род. 1895), французский драматург и актер — [310](#_page310), [*571*](#_page571).

Папаригопуло Борис Владимирович, советский драматург — [*590*](#_page590).

Паскар Генриетта Мироновна, руководитель 1‑го художественного детского театра; в 1922 г. уехала за границу — [106](#_page106).

Пашенная Вера Николаевна (1887 – 1963), советская актриса — [346](#_page346).

Пашковский Николай (Донат) Христофорович (1879 – 1940), советский режиссер — [*540*](#_page540).

Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934), советский актер — [392](#_page392) – [393](#_page393), [*582*](#_page582) – [*583*](#_page583).

Переверзев Валерьян Федорович (род. 1882), советский литературовед — [168](#_page168), [267](#_page267), [*553*](#_page553).

Перикл (ок. 490 – 429 до н. э.), вождь афинской рабовладельческой демократии, оратор — [84](#_page084).

Петлюра Симон Васильевич (1877 – 1926), главарь украинских националистов-контрреволюционеров — [325](#_page325) – [328](#_page328), [330](#_page330), [338](#_page338).

Петрицкий Анатолий Галактионович (род. 1895), советский театральный художник — [*568*](#_page568).

Петров Ан. А., автор ряда работ о театральной бутафории, оформлении сцены — [*569*](#_page569).

Петров Николай Васильевич (род. 1890), советский режиссер — [*534*](#_page534), [*540*](#_page540), [*570*](#_page570), [*582*](#_page582).

Петровский Андрей Павлович (1863 – 1933), советский актер и режиссер — [*535*](#_page535), [*540*](#_page540), [*547*](#_page547), [*555*](#_page555), [*571*](#_page571), [*576*](#_page576).

Пикассо (Руис‑и‑Пикассо) Пабло (род. 1881), французский художник и общественный деятель, член Французской компартии — [339](#_page339).

Пикфорд Мэри (псевдоним Смит Глэдис, род. 1893), американская киноактриса — [*571*](#_page571).

Писарев Дмитрий Иванович (1840 – 1868) — [404](#_page404).

Писемский Алексей Феофилактович (1821 – 1881), русский писатель — [28](#_page028), [*529*](#_page529).

{616} Платон Иван Степанович (1870 – 1935), советский режиссер, драматург — [309](#_page309), [380](#_page380), [*540*](#_page540), [*571*](#_page571), [*576*](#_page576), [*577*](#_page577), [*579*](#_page579), [*581*](#_page581).

Платон (Аристокл; 427 – 347 до н. э.), древнегреческий философ, идеалист — [8](#_page008).

Плетнев Валериан Федорович (1886 – 1942), советский писатель, критик, один из теоретиков и руководителей Пролеткульта — [97](#_page097), [98](#_page098), [103](#_page103), [126](#_page126), [127](#_page127), [*540*](#_page540) – [*542*](#_page542), [*564*](#_page564).

Плеханов Георгий Валентинович (1856 – 1918) — [460](#_page460), [477](#_page477), [*596*](#_page596).

Плещеев Алексей Николаевич (1825 – 1893), русский поэт и переводчик — [*585*](#_page585).

Плиген А. П., советский театральный художник — [*540*](#_page540).

Плятт Ростислав Янович (род. 1908), советский актер — [*598*](#_page598).

Победоносцев Константин Петрович (1827 – 1907), русский реакционный государственный деятель — [174](#_page174), [309](#_page309), [*554*](#_page554).

Подгаецкий Михаил Григорьевич, советский литератор — [215](#_page215), [216](#_page216), [*558*](#_page558).

Пожарская, артистка театра Общества грамотности в Киеве — [21](#_page021).

Познякова — см. [Федотова Гликерия Николаевна](#_Tosh0005180).

Полевой Николай Алексеевич (1796 – 1846), русский писатель и журналист — [168](#_page168).

Поленц Вильгельм фон (1861 – 1903), немецкий писатель — [56](#_page056).

Поливанов С. (псевдоним Наума Осиповича Шэнфельда) — [379](#_page379), [*581*](#_page581).

Поляков Гр., переводчик — [72](#_page072).

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1931), советский режиссер — [*581*](#_page581), [*587*](#_page587), [*593*](#_page593).

Попова Вера Николаевна (род. 1889), советская актриса — [190](#_page190), [216](#_page216), [308](#_page308), [*555*](#_page555).

Попова Любовь Сергеевна (1889 – 1924), советская художница — [*569*](#_page569).

Потехин Алексей Антипович (1829 – 1908), русский писатель, драматург — [174](#_page174), [*554*](#_page554).

Потехина, советская актриса Ленинградского ТРАМ — [400](#_page400), [*584*](#_page584).

Потшер Морис (1867 – 1960), французский поэт и драматург — [55](#_page055), [71](#_page071) – [72](#_page072), [*537*](#_page537).

Правдин, актер театра Общества грамотности в Киеве — [16](#_page016), [21](#_page021), [22](#_page022).

Правдин Осип Андреевич (псевдоним Трейлебена Оскара Августовича; 1846 – 1921), актер Малого театра с 1878 г. — [187](#_page187), [225](#_page225).

Правду хин Валерьян Павлович (1892 – ?), советский литературный, критик — [*583*](#_page583), [*593*](#_page593).

Прозоровский (Ременников) Лев Михайлович (1879 – 1954), режиссер и драматург — [*539*](#_page539), [*571*](#_page571), [*576*](#_page576), [*581*](#_page581).

Прудкин Марк Исаакович (род. 1898), советский актер — [*547*](#_page547).

Пугачев Емельян Иванович (ок. 1742 – 1775) — [*565*](#_page565).

Пуччини Джакомо (1858 – 1924), итальянский композитор — [248](#_page248), [*562*](#_page562).

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [9](#_page009), [46](#_page046), [47](#_page047), [74](#_page074), [137](#_page137), [187](#_page187), [190](#_page190), [196](#_page196) – [199](#_page199), [211](#_page211), [223](#_page223), [248](#_page248), [263](#_page263) – [265](#_page265), [267](#_page267), [282](#_page282), [329](#_page329), [343](#_page343), [352](#_page352), [353](#_page353), [392](#_page392), [399](#_page399), [474](#_page474), [491](#_page491), [*526*](#_page526), [*555*](#_page555), [*556*](#_page556), [*564*](#_page564), [*577*](#_page577), [*583*](#_page583), [*584*](#_page584), [*594*](#_page594), [*596*](#_page596).

Пшибышевский Станислав (1868 – 1927), польский писатель — [*529*](#_page529).

Рабинович Исаак Моисеевич (1894 – 1951), советский театральный художник — [*552*](#_page552), [*556*](#_page556).

Радин (Казанков) Николай Мариусович (1872 – 1935), советский актер — [*570*](#_page570), [*571*](#_page571).

Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958), советский режиссер — [127](#_page127), [*547*](#_page547), [*577*](#_page577).

Раевский Иосиф Моисеевич (род. 1900), советский актер и режиссер — [*588*](#_page588).

Раевский Николай Николаевич (1801 – 1843), друг А. С. Пушкина, сын генерала Раевского Н. Н. — [*584*](#_page584).

Разумный Михаил Александрович, театральный деятель — [*540*](#_page540), [*541*](#_page541).

Райх Зинаида Николаевна (1894 – 1939), советская актриса — [*575*](#_page575).

Рамо Жан-Филипп (1683 – 1764), французский композитор и музыкальный теоретик — [246](#_page246).

Раппапорт Виктор Рафаилович (1889 – 1943), советский режиссер — [*572*](#_page572).

Расин Жан (1639 – 1699), французский драматург — [61](#_page061), [66](#_page066), [99](#_page099), [108](#_page108) – [111](#_page111), [125](#_page125), [126](#_page126), [136](#_page136), [137](#_page137), [178](#_page178), {617} [208](#_page208), [209](#_page209), [220](#_page220), [284](#_page284), [351](#_page351), [*542*](#_page542), [*543*](#_page543), [*554*](#_page554), [*577*](#_page577).

Раскольников Ф. (псевдоним Ильина Федора Федоровича; 1892 – 1939), советский государственный деятель, дипломат, литератор — [*588*](#_page588).

Ратнер П., переводчица — [*595*](#_page595).

Рафаэль Санти (1483 – 1520) — [352](#_page352), [*585*](#_page585).

Рахманинов Сергей Васильевич (1873 – 1943), русский композитор, пианист, дирижер; с 1917 г. жил в США — [318](#_page318), [*573*](#_page573).

Рашель (псевдоним Феликс Элизы Рашель; 1821 – 1858), французская актриса — [110](#_page110), [176](#_page176).

Реймонт Владислав (1867 – 1925), польский писатель — [56](#_page056).

Рейнгардт М. (псевдоним Гольдмана Макса; 1873 – 1943), немецкий режиссер, актер и театральный деятель — [36](#_page036), [294](#_page294), [491](#_page491), [*559*](#_page559).

Ремизов Алексей Михайлович (1877 – 1957), русский писатель, декадент; после Октябрьской революции эмигрант — [29](#_page029).

Рендольф Клеменс, английский литератор — [*572*](#_page572).

Рентген Вильгельм Конрад (1845 – 1923), немецкий физик — [361](#_page361).

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908) — [46](#_page046) – [47](#_page047), [235](#_page235), [316](#_page316), [318](#_page318), [319](#_page319), [353](#_page353), [427](#_page427), [*533*](#_page533), [*554*](#_page554), [*573*](#_page573), [*588*](#_page588).

Ристори Аделаида (1822 – 1906), итальянская актриса — [176](#_page176).

Ришелье Арман Жан дю Плесси (1585 – 1642), французский государственный деятель, кардинал — [79](#_page079).

Робеспьер Максимильен Мари-Изидор (1758 – 1794) — [136](#_page136), [249](#_page249), [*562*](#_page562) – [*563*](#_page563).

Рогачев Николай Иванович (1890 – 1951), советский театральный художник — [*571*](#_page571).

Розен Георгий Федорович (1800 – 1860), русский реакционный писатель-драматург — [*563*](#_page563).

Розенель (Луначарская) Наталья Александровна (1902 – 1962), советская актриса, жена А. В. Луначарского — [*560*](#_page560).

Роллан Ромен (1866 – 1944) — [39](#_page039), [58](#_page058), [70](#_page070), [112](#_page112), [*532*](#_page532), [*535*](#_page535), [*543*](#_page543).

Романов Константин Константинович (псевдоним: К. Р.; 1858 – 1915), поэт и критик — [318](#_page318), [*573*](#_page573).

Романов Пантелеймон Сергеевич (1884 – 1938), советский писатель — [*584*](#_page584).

Ромашов Борис Сергеевич (1895 – 1958), советский драматург — [304](#_page304), [307](#_page307), [367](#_page367), [384](#_page384), [*569*](#_page569), [*570*](#_page570), [*582*](#_page582), [*595*](#_page595).

Ромен Жюль (псевдоним Фаригуля Луи; род. 1885), французский писатель — [64](#_page064), [70](#_page070), [*536*](#_page536).

Росси Эрнесто (1827 – 1896), итальянский актер-трагик — [176](#_page176).

Россини Джоаккино Антонио (1792 – 1868), итальянский композитор — [39](#_page039), [198](#_page198), [245](#_page245), [*532*](#_page532), [*556*](#_page556).

Россов (псевдоним Пашутина Николая Петровича; 1864 – 1945), советский актер — [*541*](#_page541).

Руссо Жан-Жак (1712 – 1778) — [73](#_page073), [*586*](#_page586).

Руставели Шота (годы рожд. и смерти неизвестны), грузинский поэт-гуманист XII века — [429](#_page429), [431](#_page431), [432](#_page432), [*589*](#_page589).

Рыжова Варвара Николаевна (1871 – 1963), советская актриса — [345](#_page345).

Рында-Алексеев Борис Кирович (? – 1934), советский драматург — [347](#_page347), [*577*](#_page577).

Рязанов Д. (псевдоним Гольдендаха Давида Борисовича; 1870 – 1938), историк, один из организаторов Института К. Маркса и Ф. Энгельса. В 1931 году исключен из партии — [*596*](#_page596).

Садовская Ольга Осиповна (1850 – 1919), русская актриса — [142](#_page142), [180](#_page180), [187](#_page187).

Садовский Михаил Провыч (1847 – 1910), с 1869 г. актер Малого театра — [142](#_page142), [*591*](#_page591).

Садовский (Ермилов) Пров Михайлович (1818 – 1872), русский актер, родоначальник актерской семьи Садовских — [142](#_page142), [160](#_page160), [208](#_page208), [404](#_page404), [444](#_page444), [464](#_page464), [476](#_page476).

Садовский Пров Михайлович (1874 – 1947), советский актер, режиссер — [102](#_page102), [345](#_page345), [504](#_page504), [*560*](#_page560), [*599*](#_page599).

Сакулин Павел Никитич (1868 – 1930), советский литературовед — [345](#_page345).

Салтыков Михаил Евграфович (псевдоним — Н. Щедрин; 1826 – 1889) — [77](#_page077), [132](#_page132), [149](#_page149), [161](#_page161) – [164](#_page164), [296](#_page296), [310](#_page310), [321](#_page321), [361](#_page361), [404](#_page404), [439](#_page439) — {618} [442](#_page442), [439](#_page439), [473](#_page473), [*542*](#_page542), [*548*](#_page548), [*551*](#_page551) – [*553*](#_page553), [*590*](#_page590) – [*591*](#_page591), [*595*](#_page595).

Сальвини Томмазо (1829 – 1916), итальянский актер-трагик — [176](#_page176).

Самарин Иван Васильевич (1817 – 1885), русский актер и педагог — [223](#_page223), [*559*](#_page559).

Санд Жорж (псевдоним Дюдеван Авроры; 1804 – 1876), французская писательница — [113](#_page113).

Санин (псевдоним Шенберга Александра Акимовича; 1869 – 1955), русский актер, режиссер — [45](#_page045), [202](#_page202), [*527*](#_page527), [*533*](#_page533), [*540*](#_page540), [*547*](#_page547), [*552*](#_page552), [*577*](#_page577), [*585*](#_page585).

Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912), русский театральный художник — [29](#_page029).

Сарду Викторьен (1831 – 1908), французский драматург — [8](#_page008).

Сарсэ Франциск (1827 – 1899), французский театральный критик — [8](#_page008), [9](#_page009).

Сафонов Василий Ильич (1852 – 1918), русский пианист, дирижер и педагог — [*571*](#_page571), [*576*](#_page576).

Сахновский Василий Григорьевич (1886 – 1945), советский режиссер, искусствовед — [*535*](#_page535), [*536*](#_page536), [*583*](#_page583).

Сац Игорь Александрович (род. 1903), литературный секретарь А. В. Луначарского, советский критик — [*567*](#_page567), [*577*](#_page577).

Свифт Джонатан (1667 – 1745) — [79](#_page079).

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889 – 1954), советская писательница — [267](#_page267), [454](#_page454), [*583*](#_page583), [*593*](#_page593).

Селли (Sally) Джеймс (1842 – 1923) — английский психолог и философ — [76](#_page076).

Семашко Николай Александрович (1874 – 1949), советский государственный и партийный деятель — [*577*](#_page577).

Семенова (по мужу кн. Гагарина) Екатерина Семеновна (1786 – 1849), русская актриса — [110](#_page110).

Сенека Луций Анней (род. между 6 и 3 гг. до н. э., умер в 65 г. н. э.), римский философ-стоик, писатель, политический деятель — [351](#_page351), [*543*](#_page543).

Сен-Жорж де Буелье (1876 – 1947), французский драматург — [64](#_page064), [70](#_page070).

Сепп Евгений Константинович (род. 1878), советский невропатолог — [233](#_page233).

Симов Виктор Андреевич (1858 – 1935), советский театральный художник — [*527*](#_page527), [*552*](#_page552), [*571*](#_page571), [*581*](#_page581), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*596*](#_page596).

Скарчилетти, певица — [302](#_page302).

Скоринко Иван, советский драматург — [399](#_page399), [*584*](#_page584).

Скриб Эжен (1791 – 1861), французский драматург — [188](#_page188), [189](#_page189), [208](#_page208), [*555*](#_page555).

Скрябин Александр Николаевич (1872 – 1915), русский композитор и пианист — [69](#_page069), [406](#_page406), [*569*](#_page569).

Смолин Дмитрий Петрович (1891 – 1955), советский драматург — [94](#_page094), [95](#_page095), [346](#_page346), [*540*](#_page540), [*552*](#_page552), [*576*](#_page576).

Смолич Николай Васильевич (род. 1888), советский режиссер — [*533*](#_page533).

Смышляев Валентин Сергеевич (1891 – 1936), советский актер и режиссер — [97](#_page097), [*541*](#_page541), [*555*](#_page555), [*558*](#_page558).

Соколов Владимир Александрович, актер Камерного театра. Уехал за границу — [221](#_page221), [*559*](#_page559).

Соколов Евгений Гаврилович (род. 1880), советский театральный художник — [*535*](#_page535), [*540*](#_page540), [*576*](#_page576), [*577*](#_page577).

Соколова Зинаида Сергеевна (1865 – 1950), советский театральный педагог, режиссер, сестра К. С. Станиславского — [*556*](#_page556).

Соколовский Михаил Владимирович (1901 – 1941), советский режиссер Ленинградского ТРАМа — [398](#_page398), [401](#_page401), [*584*](#_page584).

Соловцов (псевдоним Федорова Николая Николаевича; 1857 – 1902), русский театральный деятель, актер и режиссер — [10](#_page010), [*526*](#_page526), [*527*](#_page527), [*588*](#_page588).

Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941), советский режиссер, театровед, педагог — [*532*](#_page532), [*548*](#_page548).

Сологуб Федор (псевдоним Тетерникова Федора Кузьмича; 1863 – 1927), русский писатель — [444](#_page444), [*528*](#_page528), [*592*](#_page592).

Сольц Арон Александрович (1872 – 1945), советский партийный деятель — [401](#_page401).

Софокл (ок. 497 – 406 до н. э.), древнегреческий драматург — [31](#_page031), [44](#_page044), [60](#_page060), [83](#_page083), [351](#_page351), [*535*](#_page535), [*577*](#_page577).

Спендиарова Елена Георгиевна, советская актриса — [107](#_page107).

Спенсер Герберт (1820 – 1903), английский философ и социолог — [76](#_page076).

{619} Спиноза Бенедикт (Барух; 1632 – 1677), голландский философ-материалист — [501](#_page501).

Станиславский Константин Сергеевич (псевдоним Алексеева; 1863 – 1938), русский советский — актер, режиссер, один из основателей и руководителей Московского Художественного театра — [14](#_page014), [28](#_page028), [29](#_page029), [86](#_page086), [127](#_page127), [130](#_page130), [148](#_page148), [152](#_page152), [154](#_page154), [158](#_page158) – [160](#_page160), [198](#_page198), [199](#_page199), [248](#_page248), [335](#_page335), [337](#_page337), [407](#_page407) – [409](#_page409), [412](#_page412), [445](#_page445), [448](#_page448), [449](#_page449), [452](#_page452), [473](#_page473) – [485](#_page485), [*527*](#_page527), [*529*](#_page529), [*530*](#_page530), [*546*](#_page546), [*547*](#_page547), [*552*](#_page552), [*554*](#_page554), [*556*](#_page556), [*571*](#_page571), [*572*](#_page572), [*574*](#_page574), [*581*](#_page581), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*593*](#_page593), [*596*](#_page596) – [*597*](#_page597).

Станицын (псевдоним Гёзе Виктора Яковлевича, род. 1897), советский актер и режиссер — [*547*](#_page547).

Старицкий Михаил Петрович (1840 – 1904), украинский писатель и театральный деятель — [293](#_page293), [*568*](#_page568).

Старковский (Староверкин) Петр Иванович (? – 1964), советский актер — [356](#_page356), [*574*](#_page574) – [*575*](#_page575).

Стеклов Владимир Андреевич (1864 – 1926), советский математик — [261](#_page261).

Стенберг Владимир Августович (род. 1899), советский театральный художник — [288](#_page288), [*552*](#_page552), [*558*](#_page558), [*566*](#_page566), [*576*](#_page576).

Стенберг Георгий Августович (1900 – 1933), советский театральный художник — [288](#_page288), [*552*](#_page552), [*558*](#_page558), [*566*](#_page566), [*576*](#_page576).

Степанов Александр Федорович, советский театральный художник — [*565*](#_page565).

Стефанов Михаил Константинонович (? – 1926), советский актер — [190](#_page190), [*555*](#_page555).

Стравинский Игорь Федорович (род. 1882), русский композитор; с 1910 г. жил в Париже, в 1939 г. переехал в США — [*565*](#_page565).

Стриндберг Йухан Август (1849 – 1912), шведский писатель — [66](#_page066), [67](#_page067), [126](#_page126), [280](#_page280), [446](#_page446), [*546*](#_page546), [*566*](#_page566).

Стюпюи Ипполит, французский драматург — [55](#_page055), [72](#_page072), [*535*](#_page535).

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912), русский журналист и издатель — [224](#_page224), [460](#_page460), [*544*](#_page544), [*559*](#_page559).

Судаков Илья Яковлевич (род. 1890), советский актер и режиссер — [*572*](#_page572), [*581*](#_page581), [*588*](#_page588), [*590*](#_page590).

Судейкин Сергей Юрьевич (1883 – 1948), советский художник-декоратор — [29](#_page029).

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872 – 1916), русский режиссер, художник и литератор — [449](#_page449), [452](#_page452), [*529*](#_page529), [*546*](#_page546), [*597*](#_page597).

Сулиашвили Григорий Сократович, советский грузинский режиссер — [*589*](#_page589).

Суреньянц Вардгес Яковлевич (1860 – 1921), советский театральный художник — [*597*](#_page597).

Суханов Николай Николаевич (псевдоним Гиммера; род. 1882), экономист и публицист мелкобуржуазного толка, меньшевик — [380](#_page380), [*581*](#_page581).

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903), русский драматург — [161](#_page161), [168](#_page168), [174](#_page174), [187](#_page187), [304](#_page304), [491](#_page491).

Сухотин Павел Сергеевич (1884 – 1935), советский писатель, драматург — [440](#_page440), [441](#_page441), [*590*](#_page590).

Сушкевич Борис Михайлович (1887 – 1946), советский актер, режиссер, театральный педагог — [456](#_page456), [*534*](#_page534), [*546*](#_page546), [*552*](#_page552), [*566*](#_page566), [*571*](#_page571), [*573*](#_page573), [*590*](#_page590), [*593*](#_page593).

Сю Эжен (1804 – 1857), французский писатель — [113](#_page113), [114](#_page114).

Таиров А. (псевдоним Корнблита Александра Яковлевича; 1885 – 1950), советский режиссер, организатор и руководитель московского Камерного театра — [47](#_page047) – [50](#_page050), [97](#_page097) – [99](#_page099), [108](#_page108), [109](#_page109), [116](#_page116), [120](#_page120), [124](#_page124), [125](#_page125), [136](#_page136) – [138](#_page138), [178](#_page178), [179](#_page179), [187](#_page187) – [189](#_page189), [199](#_page199), [206](#_page206) – [210](#_page210), [214](#_page214), [219](#_page219) – [221](#_page221), [235](#_page235), [239](#_page239), [240](#_page240), [270](#_page270), [277](#_page277), [284](#_page284) – [285](#_page285), [288](#_page288) – [290](#_page290), [307](#_page307), [320](#_page320), [338](#_page338) – [340](#_page340), [453](#_page453), [*533*](#_page533), [*539*](#_page539), [*541*](#_page541) – [*543*](#_page543), [*549*](#_page549), [*552*](#_page552), [*554*](#_page554), [*555*](#_page555), [*558*](#_page558), [*559*](#_page559), [*561*](#_page561), [*566*](#_page566), [*571*](#_page571), [*576*](#_page576).

Тальма Франсуа Жозеф (1763 – 1826), французский актер-трагик — [463](#_page463).

Тальников Давид Лазаревич (1882 – 1961), советский критик — [*578*](#_page578), [*587*](#_page587).

Тамерлан (Тимурленг; 1336 – 1405), среднеазиатский эмир и полководец — [317](#_page317).

Танеев Сергей Иванович (1856 – 1915), русский композитор — [*544*](#_page544).

Тарасов Сергей Михайлович, актер театра Общества грамотности в Киеве — [15](#_page015), [23](#_page023), [27](#_page027).

Тарасова Алла Константиновна (род. 1898), советская актриса — [436](#_page436), [*547*](#_page547), [*591*](#_page591).

{620} Тарвид Леонид И., советский актер Ленинградского ТРАМа — [*584*](#_page584).

Тарханов (псевдоним Москвина Михаила Михайловича; 1877 – 1948), советский актер — [*572*](#_page572).

Татаринов Владимир Николаевич (род. 1879), советский режиссер и педагог — [*558*](#_page558), [*566*](#_page566).

Татлин Владимир Евграфович (1885 – 1953), советский художник — [124](#_page124).

Тверской К. (псевдоним Кузьмина-Караваева Константина Константиновича), советский драматург и режиссер — [309](#_page309), [*537*](#_page537), [*571*](#_page571).

Тверской Никита, советский драматург — [68](#_page068).

Тепловы Л. и П., переводчики — [56](#_page056).

Терешкович Макс Абрамович (1897 – 1937), советский актер — [369](#_page369).

Типот Виктор Яковлевич (1893 – 1960), советский драматург, театральный деятель — [*558*](#_page558).

Тихомиров Н. К., советский режиссер — [*544*](#_page544).

Тихонович Валентин Владимирович (1880 – 1951), советский режиссер — [143](#_page143).

Тициан Вечеллио (ок. 1477 или 1485 – 1490 – 1576), итальянский художник — [504](#_page504).

Толбузин Дмитрий Аркадьевич (ум. 1927), советский театральный деятель — [143](#_page143), [*550*](#_page550).

Толлер Эрнст (1893 – 1939), немецкий писатель — [68](#_page068), [299](#_page299), [300](#_page300), [364](#_page364), [*568*](#_page568), [*578*](#_page578).

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875), русский поэт и драматург — [45](#_page045) – [46](#_page046), [133](#_page133), [187](#_page187), [402](#_page402), [403](#_page403), [444](#_page444), [460](#_page460), [*533*](#_page533), [*552*](#_page552), [*565*](#_page565), [*585*](#_page585), [*591*](#_page591), [*594*](#_page594).

Толстой Алексей Николаевич (1882 – 1945), советский писатель — [190](#_page190), [281](#_page281), [309](#_page309), [*535*](#_page535), [*555*](#_page555), [*566*](#_page566), [*571*](#_page571).

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [74](#_page074), [174](#_page174), [191](#_page191), [263](#_page263), [264](#_page264), [344](#_page344), [425](#_page425) – [428](#_page428), [439](#_page439), [449](#_page449), [456](#_page456), [460](#_page460), [462](#_page462), [468](#_page468), [*554*](#_page554), [*556*](#_page556), [*565*](#_page565), [*588*](#_page588), [*594*](#_page594).

Толчанов Иосиф Моисеевич (род. 1891), советский актер и режиссер — [378](#_page378), [*593*](#_page593).

Топорков Василий Осипович (род. 1889), советский актер — [190](#_page190), [*555*](#_page555).

Тренев Константин Андреевич (1876 – 1945), советский драматург — [277](#_page277), [344](#_page344) – [346](#_page346), [377](#_page377), [381](#_page381), [398](#_page398), [412](#_page412), [*565*](#_page565) – [*566*](#_page566), [*576*](#_page576).

Треплев Николай Александрович, актер театра Общества грамотности в Киеве — [15](#_page015).

Третьяков Сергей Михайлович. (1892 – 1939), советский писатель — [304](#_page304), [312](#_page312), [340](#_page340), [350](#_page350), [*570*](#_page570).

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) — [212](#_page212), [267](#_page267), [437](#_page437), [*558*](#_page558), [*564*](#_page564).

Тьерсо Жюльен (1857 – 1936), французский музыковед — [*563*](#_page563).

Уайльд Оскар (1856 – 1900), английский писатель — [48](#_page048), [49](#_page049), [296](#_page296), [*533*](#_page533).

Узунов П. Г., советский театральный художник — [*552*](#_page552).

Украинка Леся (псевдоним Косач-Квитка Ларисы Петровны; 1871 – 1913), украинская писательница — [293](#_page293), [*568*](#_page568).

Ульянов Николай Павлович (1875 – 1949), советский художник и декоратор — [*529*](#_page529), [*535*](#_page535), [*572*](#_page572).

Унру Фриц фон (род. 1885), немецкий драматург — [68](#_page068), [491](#_page491), [*537*](#_page537).

Уриель — см. [Литовский](#_Tosh0005181).

Урусов Александр Иванович (псевдоним — Иванов Александр; 1843 – 1900), адвокат и театральный критик — [223](#_page223), [*559*](#_page559).

Успенский Глеб Иванович (1843 – 1902) — [152](#_page152), [361](#_page361), [393](#_page393), [404](#_page404), [439](#_page439), [*583*](#_page583), [*590*](#_page590).

Уэллс Герберт (1866 – 1946), английский писатель — [457](#_page457) – [458](#_page458), [*594*](#_page594).

Фадеев Александр Александрович (1901 – 1956) — [425](#_page425), [*588*](#_page588).

Файко Алексей Михайлович (род. 1893), советский драматург — [231](#_page231), [232](#_page232), [290](#_page290), [300](#_page300), [304](#_page304), [320](#_page320), [323](#_page323) – [325](#_page325), [340](#_page340), [344](#_page344), [350](#_page350), [351](#_page351), [*560*](#_page560), [*561*](#_page561), [*567*](#_page567), [*573*](#_page573).

Фатов Николай Николаевич (1887 – 1961), советский литературовед — [316](#_page316), [*573*](#_page573).

Февральский Александр Вильямович (род. 1901), советский театровед и критик — [316](#_page316), [*573*](#_page573).

Федоров Василий Федорович (род. 1891), советский режиссер — [*554*](#_page554), [*570*](#_page570).

Федоровский Федор Федорович (1883 – 1955), советский театральный художник — [*547*](#_page547), [*556*](#_page556).

Федотов Иван Сергеевич (1881 – 1951), советский художник — [226](#_page226), [*549*](#_page549), [*560*](#_page560), [*570*](#_page570), [*571*](#_page571), [*598*](#_page598).

Федотова Гликерия Николаевна (девичья фамилия Познякова; {621} 1846 – 1925), русская советская актриса — [187](#_page187), [223](#_page223) – [225](#_page225), [*559*](#_page559).

Фейербах Людвиг (1804 – 1872), немецкий философ-материалист — [315](#_page315), [*539*](#_page539), [*563*](#_page563), [*572*](#_page572).

Фердинандов Борис Алексеевич (1889 – 1959), советский актер и художник — [125](#_page125), [141](#_page141), [*533*](#_page533), [*546*](#_page546), [*550*](#_page550), [*555*](#_page555).

Ферстер Фридрих Вильгельм (род. 1869), австрийский педагог — [257](#_page257), [*563*](#_page563).

Филипп III (1578 – 1621), испанский король с 1598 г. — [504](#_page504).

Филипп IV (1605 – 1665), испанский король с 1621 г. — [504](#_page504).

Фонвизин Денис Иванович (1744 – 1792), русский писатель — [77](#_page077), [468](#_page468).

Форд Джон (1586 – ок. 1640), английский драматург — [61](#_page061).

Фореггер Николай Михайлович (1892 – 1939), советский режиссер — [191](#_page191), [*546*](#_page546), [*556*](#_page556).

Фортер Анри, французский композитор, был приглашен заведовать музыкальной частью Камерного театра — [106](#_page106).

Фра Анжелико или Фра Джованни да Фьезоле (настоящее имя Гвидо ди Пьетро; 1387 – 1455), итальянский художник — [315](#_page315).

Франко Иван Яковлевич (1856 – 1916), украинский писатель, публицист и литературный критик — [292](#_page292), [*567*](#_page567), [*568*](#_page568).

Франс Анатоль (псевдоним Тибо Жака Анатоля; 1844 – 1924), французский писатель — [65](#_page065), [213](#_page213).

Фредерик-Леметр (псевдоним Леметра Антуана Луи Проспери; 1800 – 1876), французский актер — [112](#_page112), [113](#_page113).

Фурманов Дмитрий Андреевич (1891 – 1926), советский писатель — [379](#_page379), [396](#_page396), [*581*](#_page581), [*584*](#_page584).

Хаджаев — см. [Ходжаев](#_Tosh0005182).

Хлебников Велемир (псевдоним Хлебникова Виктора Владимировича; 1885 – 1922), русский поэт-футурист — [*564*](#_page564).

Хмелев Николай Павлович (1901 – 1945), советский актер, режиссер — [329](#_page329), [330](#_page330), [436](#_page436), [437](#_page437), [*547*](#_page547), [*581*](#_page581).

Ходасевич Валентина Михайловна (род. 1894), советская художница — [*572*](#_page572).

Ходжаев Исаак Григорьевич, советский театральный деятель — [106](#_page106).

Хомячков Г. К., советский театральный художник — [*540*](#_page540).

Хорава Акакий Алексеевич (род. 1895), советский грузинский актер — [*589*](#_page589).

Хохлов Константин Павлович (1885 – 1956), советский актер и режиссер — [*570*](#_page570).

Храковский Владимир Львович (род. 1893), советский театральный художник — [*545*](#_page545).

Худолеев Иван Николаевич (1869 – 1932), советский актер и режиссер — [*537*](#_page537).

Цаккони Эрмете (1857 – 1948), итальянский актер — [176](#_page176).

Ценин Сергей Сергеевич (1884 – 1964), советский актер — [288](#_page288).

Церетелли Николай Михайлович (1890 – 1942), советский актер — [48](#_page048), [109](#_page109), [111](#_page111), [178](#_page178), [206](#_page206).

Цеткин Клара (1857 – 1933), деятель международного и германского рабочего движения — [*564*](#_page564).

Цулукидзе-Ахметели Тамара Григорьевна, актриса Грузинского драматического театра — [*589*](#_page589).

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) — [14](#_page014), [105](#_page105), [197](#_page197) – [199](#_page199), [203](#_page203), [248](#_page248), [282](#_page282), [318](#_page318), [*556*](#_page556), [*573*](#_page573).

Чапаев Василий Иванович (1887 – 1919), герой гражданской войны — [396](#_page396), [*584*](#_page584).

Чаргонин, А. Александрович (псевдонимы Гончаренко Александра Александровича), русский актер и режиссер — [*590*](#_page590).

Чарский В. (псевдоним Луначарского А. В.) — [*574*](#_page574).

Чахошин С. С. участник пражского сборника «Смена вех» — [*548*](#_page548).

Чебан (Чебанов) Александр Иванович (1886 – 1954), советский актер — [214](#_page214), [*555*](#_page555), [*558*](#_page558), [*566*](#_page566).

Чекан Виктория Владимировна (род. 1893), советская актриса и режиссер — [*537*](#_page537).

Чернышевский Николай Гаврилович (1828 – 1889) — [165](#_page165), [404](#_page404), [487](#_page487), [494](#_page494), [*540*](#_page540), [*598*](#_page598).

Черняк Яков Захарович (1898 – 1955), советский критик — [*587*](#_page587).

Чертков Владимир Григорьевич (1854 – 1936), единомышленник и друг Л. Н. Толстого — [460](#_page460).

{622} Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [11](#_page011), [12](#_page012), [17](#_page017) – [19](#_page019), [28](#_page028), [66](#_page066) – [67](#_page067), [77](#_page077), [86](#_page086), [118](#_page118), [146](#_page146), [150](#_page150), [153](#_page153), [178](#_page178), [191](#_page191), [196](#_page196), [236](#_page236), [328](#_page328), [405](#_page405), [406](#_page406), [409](#_page409), [410](#_page410), [444](#_page444), [446](#_page446), [451](#_page451), [458](#_page458), [460](#_page460), [478](#_page478) – [481](#_page481), [*527*](#_page527), [*529*](#_page529), [*544*](#_page544), [*552*](#_page552), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*591*](#_page591) – [*593*](#_page593), [*596*](#_page596).

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955), русский актер; уехал за границу в середине 20‑х годов — [126](#_page126), [211](#_page211), [213](#_page213), [280](#_page280) – [282](#_page282), [309](#_page309), [491](#_page491), [*546*](#_page546), [*566*](#_page566).

Чехонин Сергей Васильевич (1887 – 1935), русский художник, работал в МХТ; в 1928 г. уехал за границу — [*571*](#_page571).

Чижевский Дмитрий Федорович (1885 – 1951), советский драматург — [143](#_page143).

Чужак Н. (псевдоним Насимовича Николая Федоровича; 1876 – 1937), литературный критик, один из теоретиков Лефа — [284](#_page284), [*566*](#_page566).

Чуковский Корней Иванович (род. 1882), советский писатель и литературовед — [*572*](#_page572).

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — [*559*](#_page559).

Шаншиашвили Сандро (Александр Ильич; род. 1888), грузинский советский драматург — [*589*](#_page589).

Шапирштейн — см. [Эльсберг Я. Е.](#_Tosh0005183)

Шаповаленко Николай Николаевич (1887 – 1957), советский драматург — [309](#_page309), [347](#_page347), [*571*](#_page571), [*576*](#_page576).

Шекспир Вильям (1564 – 1616) — [8](#_page008), [28](#_page028), [44](#_page044), [60](#_page060), [61](#_page061), [65](#_page065) – [67](#_page067), [74](#_page074), [75](#_page075), [85](#_page085) – [87](#_page087), [99](#_page099), [101](#_page101), [119](#_page119), [132](#_page132), [134](#_page134), [168](#_page168), [175](#_page175), [178](#_page178), [187](#_page187), [189](#_page189), [211](#_page211) – [213](#_page213), [224](#_page224), [271](#_page271), [280](#_page280), [282](#_page282), [305](#_page305), [351](#_page351), [371](#_page371), [392](#_page392), [399](#_page399), [419](#_page419), [427](#_page427), [459](#_page459), [460](#_page460), [468](#_page468), [475](#_page475) – [476](#_page476), [481](#_page481), [484](#_page484), [491](#_page491), [495](#_page495) – [497](#_page497), [*529*](#_page529), [*536*](#_page536) – [*538*](#_page538), [*541*](#_page541), [*549*](#_page549), [*555*](#_page555), [*558*](#_page558), [*559*](#_page559), [*565*](#_page565), [*566*](#_page566), [*583*](#_page583), [*587*](#_page587), [*594*](#_page594).

Шелли Перси Виши (1792 – 1822), английский поэт — [64](#_page064), [*536*](#_page536), [*539*](#_page539).

Шеллинг Фридрих Вильгельм Иозеф (1775 – 1854), немецкий философ-идеалист — [212](#_page212).

Шенье Мари Жозеф (1764 – 1811), французский драматург и поэт — [200](#_page200).

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893 – 1942), советский поэт — [125](#_page125), [*546*](#_page546).

Шестаков Виктор Алексеевич (род. 1898), советский театральный художник — [*567*](#_page567), [*569*](#_page569), [*584*](#_page584).

Шиллер Иоганн Фридрих (1759 – 1805) — [39](#_page039), [51](#_page051) – [54](#_page054), [61](#_page061), [65](#_page065), [67](#_page067), [68](#_page068), [84](#_page084), [85](#_page085), [168](#_page168), [174](#_page174), [187](#_page187), [226](#_page226) – [228](#_page228), [250](#_page250), [335](#_page335), [475](#_page475), [491](#_page491), [494](#_page494), [495](#_page495) – [505](#_page505), [*532*](#_page532), [*534*](#_page534), [*537*](#_page537), [*560*](#_page560), [*598*](#_page598) – [*600*](#_page600).

Шифрин Ниссон Абрамович (1892 – 1961), советский театральный художник — [*590*](#_page590).

Шлепянов Илья Юльевич (1900 – 1951), советский театральный художник и режиссер — [*558*](#_page558), [*560*](#_page560).

Шнейдер Илья Ильич (род. 1891), советский журналист, критик — [69](#_page069).

Шницлер Артур (1862 – 1931), австрийский писатель и драматург — [*533*](#_page533).

Шопен Фридерик (1810 – 1849), польский композитор и пианист — [350](#_page350), [*577*](#_page577).

Шопенгауэр Артур (1788 – 1860), немецкий философ-идеалист — [33](#_page033), [35](#_page035), [*531*](#_page531).

Шоу Джордж Бернард (1856 – 1950), английский драматург и публицист — [65](#_page065) – [67](#_page067), [84](#_page084), [206](#_page206) – [212](#_page212), [221](#_page221), [285](#_page285), [486](#_page486) – [489](#_page489), [*536*](#_page536), [*558*](#_page558), [*559*](#_page559), [*597*](#_page597), [*598*](#_page598).

Шпажинский Ипполит Васильевич (1844 – 1917), русский драматург — [491](#_page491).

Штейгер Эдгар (1858 – ?), немецкий литератор — [*551*](#_page551).

Штернгейм Карл (1878 – 1942), немецкий писатель, критик и публицист — [66](#_page066).

Штернталь, немецкий критик — [64](#_page064) – [68](#_page068).

Штук Франц (1863 – 1928), немецкий художник — [218](#_page218).

Шуберт Франц (1797 – 1828), австрийский композитор — [105](#_page105).

Шумский Сергей Васильевич (псевдоним Чеснокова; 1820 – 1878), русский актер — [160](#_page160).

Щеголев Павел Елисеевич (1877 – 1931), советский историк и литературовед — [309](#_page309), [*571*](#_page571).

Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863), русский актер — [85](#_page085), [153](#_page153), [160](#_page160), [168](#_page168), [170](#_page170), [175](#_page175), [180](#_page180), [187](#_page187), [374](#_page374), [464](#_page464), [476](#_page476).

Щукин Борис Васильевич (1894 – 1939), советский актер — [378](#_page378), [*580*](#_page580), [*587*](#_page587).

{623} Щуко Владимир Алексеевич (1878 – 1939), советский архитектор и художник — [51](#_page051), [*534*](#_page534).

Эггерт Константин Владимирович (1883 – 1955), советский актер и режиссер — [109](#_page109), [111](#_page111), [136](#_page136) – [140](#_page140), [*549*](#_page549).

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948), советский театральный деятель, кинорежиссер — [492](#_page492), [*540*](#_page540), [*541*](#_page541), [*598*](#_page598).

Экскузович Иван Васильевич (1883 – 1942), первый управляющий петроградскими государственными академическими театрами в 1918 – 1928 годах — [122](#_page122), [302](#_page302).

Экстер Александра Александровна (род. 1884), театральный художник — [95](#_page095), [*533*](#_page533), [*540*](#_page540), [*541*](#_page541).

Эльсберг Яков Ефимович (Шапирштейн, псевдонимы Шапирштейн-Лерс, Эльсберг Ж.; род. 1901), советский литературовед — [259](#_page259), [*563*](#_page563) – [*564*](#_page564), [*587*](#_page587).

Энгельс Фридрих (1820 – 1895) — [88](#_page088), [256](#_page256), [257](#_page257), [315](#_page315), [469](#_page469), [475](#_page475) – [476](#_page476), [493](#_page493), [495](#_page495) – [498](#_page498), [*539*](#_page539), [*563*](#_page563), [*570*](#_page570), [*572*](#_page572), [*595*](#_page595), [*596*](#_page596), [*598*](#_page598), [*599*](#_page599).

Эрдман Николай Робертович (род. 1902), советский драматург — [232](#_page232), [238](#_page238), [241](#_page241), [265](#_page265), [300](#_page300), [304](#_page304), [307](#_page307), [323](#_page323), [324](#_page324), [340](#_page340), [350](#_page350), [351](#_page351), [397](#_page397), [*558*](#_page558), [*560*](#_page560), [*561*](#_page561), [*570*](#_page570).

Эренберг Владимир Георгиевич (1874 – 1923), русский композитор и дирижер — [*557*](#_page557).

Эренбург Илья Григорьевич (род. 1891), советский писатель, общественный деятель — [215](#_page215), [216](#_page216), [*558*](#_page558).

Эсхил (525 – 456 до н. э.), древнегреческий драматург — [31](#_page031), [60](#_page060), [83](#_page083), [200](#_page200), [315](#_page315), [351](#_page351), [416](#_page416), [427](#_page427), [468](#_page468), [469](#_page469), [*535*](#_page535), [*577*](#_page577).

Эшенбах Вольфрам фон (ок. 1170 – 1220), немецкий поэт — [*585*](#_page585).

Юдин Сергей Петрович (1889 – 1963), советский оперный актер Государственного академического Большого театра, педагог — [*556*](#_page556).

Южин (псевдоним Сумбатова Александра Ивановича; 1857 – 1927), советский театральный деятель, актер и драматург — [45](#_page045), [102](#_page102), [120](#_page120), [131](#_page131) – [135](#_page135), [149](#_page149), [182](#_page182), [189](#_page189), [225](#_page225), [*533*](#_page533), [*548*](#_page548) – [*549*](#_page549), [*551*](#_page551), [*555*](#_page555).

Юлиан Отступник, Флавий Клавдий Юлиан (331 – 363), римский император с 361 г. — [*574*](#_page574).

Юон Константин Федорович (1875 – 1958), советский художник — [*546*](#_page546), [*571*](#_page571).

Юра Гнат (Игнатий Петрович; род. 1887), советский актер, режиссер, театральный деятель — [292](#_page292), [*568*](#_page568).

Юренева Вера Леонидовна (1887 – 1962), советская актриса — [*589*](#_page589).

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), советский актер — [54](#_page054), [120](#_page120), [382](#_page382) – [386](#_page386), [471](#_page471), [*534*](#_page534), [*535*](#_page535), [*581*](#_page581) – [*582*](#_page582).

Юшкевич Семен Соломонович (1868 – 1927), русский писатель — [*529*](#_page529).

Яблочкина Александра Александровна (1866 – 1964), советская актриса — [208](#_page208).

Яковлев Михаил Николаевич (ум. 1943), советский театральный художник — [*540*](#_page540).

Яковлев Яков Аркадьевич (1896 – 1939), советский партийный работник — [*564*](#_page564).

Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928), советский художник — [74](#_page074), [*537*](#_page537), [*549*](#_page549), [*571*](#_page571).

# **{****507}** Примечания

{508} Общая характеристика литературного наследства А. В. Луначарского, посвященного русскому и советскому театру, принадлежит *А. И. Дейчу*.

Тексты подготовлены и прокомментированы *А. И. Дейчем, Н. П. Ждановским, В. Н. Ланиной, Ф. Н. Пицкель*.

Именной указатель составлен *И. И. Соколовой*.

{509} С именем А. В. Луначарского связаны многие значительные страницы истории русского дореволюционного и советского театра. Недаром В. И. Немирович-Данченко писал, что «люди театра не забудут Луначарского», «человека, каждый день которого мог нести людям или пользу, или радость, или то и другое вместе…»[[767]](#footnote-58)

В течение тридцати лет многообразной деятельности Луначарский откликался на все важные события в области театра и драматургии, происходившие на родине и за ее пределами. Новая пьеса, смелый режиссерский эксперимент, удачная актерская роль, острая полемика между защитниками старого академического театра и приверженцами «левого» — все волновало Луначарского, давало ему темы для теоретических статей, рецензий и докладов, устных споров. Поэтому работы Луначарского о театре и драматургии как бы составляют общественно-художественную хронику богатой и разносторонней жизни наших театров.

Луначарский выступил как театральный критик в самом начале XX века, когда не было недостатка в громких критических именах. И тем не менее еще не существовало подлинно научного подхода к творчеству даже крупных актерских индивидуальностей и целых сценических коллективов. Большинство театральных критиков той поры придерживалось чисто субъективных, чаще всего эстетских, оценок, ограничиваясь в своих рецензиях передачей беглых впечатлений от виденных на сцене спектаклей. Мало того, некоторые из них утверждали, что театральная критика и не может быть другой, что в этом субъективизме ее настоящее отличие от науки, строящейся на прочных основах и обобщениях.

Луначарский, отличавшийся уже в юные годы огромной эрудицией во многих областях человеческого знания и страстным политическим темпераментом, обладал удивительным умением мыслить исторически, во временны́х рамках, и вместе с тем глубоко эмоционально чувствовать и вникать в художественное творчество. Не удивительно поэтому, {510} что даже ранние его статьи и театральные рецензии выделялись на общем фоне дореволюционной русской критики. Имя Луначарского с; начала XX века все чаще встречается на страницах прогрессивных газет и журналов, все больше расширяется круг тем и интересов молодого автора. Когда Луначарский на время обосновался в Киеве, он поместил в 1904 году ряд театральных рецензий и статей в полулегальной марксистской газете «Киевские отклики». Весьма характерно, что серию этих выступлений он начал статьей «О театральной критике». В ней прозвучали необычные для подцензурного издания слова осуждения капиталистического театра и его зрителя — бездумного крупного буржуа, ищущего в театре развлечения и «щекотания нервов». Луначарский предъявлял строгие этические и эстетические требования к критику, приходящему в театр на правах судьи и прокурора. В рецензиях молодого Луначарского нет обычного для его эпохи фрагментарного стиля, свойственного многим эстетствующим критикам-субъективистам. Все высказывания о спектакле и драматургии подчинены у него логическим требованиям исторической оценки. Ни один спектакль того или иного театра не является случайным, он составляет неразрывное звено в общем процессе развития данного театрального организма.

Выступая со всей резкостью против декадентского, мистического и безыдейного театра, Луначарский в статьях 1904 – 1907 годов, когда он непосредственно работал под руководством В. И. Ленина, отстаивал принципы реалистического искусства. В статье «Задачи социал-демократического художественного творчества», опираясь на известные ленинские высказывания о партийности литературы и искусства, он нанес решительные удары многочисленным в ту пору апологетам «чистого искусства».

Рассматривая с этих позиций современную ему русскую драматургию, Луначарский особенно выделял как положительное явление пьесы М. Горького «Варвары», «Мещане», «Дачники». Он отмечал их общественное значение, воинствующий характер, страстные призывы к перестройке общества. Эти же принципы позволяли Луначарскому чутко улавливать путаницу, фальшь, декадентские нотки в таких пьесах Леонида Андреева, как «Царь Голод» и «К звездам».

По мере роста революционного движения в стране, в пылу партийной полемики, в огне борьбы за ленинские принципы укреплялось и мужало мировоззрение Луначарского. Его философские шатания и заблуждения в предоктябрьский период порой приводили к идейным срывам, но в большинстве своих критических оценок он оставался верен революционному делу и неизменно требовал от творящего художника непосредственной близости к современной жизни, к интересам пролетариата. После поражения первой русской революции Луначарский был вынужден жить за границей, в эмиграции, поэтому в его театрально-критическом наследстве сравнительно мало статей, связанных с русским театром той поры. Зато начиная с 1918 года он создал огромное количество работ, посвященных строительству советского театра. Общеизвестно, что Луначарский, будучи первым народным комиссаром по просвещению, особенно заботился о культурном росте молодой Советской Республики. В предисловии к книге «Театр и революция» (1924) он писал: {511} «С детских пор и по сию пору я лично и непосредственно любил театр и поэтому, конечно, посвящал ему немало внимания. Изучал непосредственно сцену, театральную литературу, историю драматургии и т. д.

Когда мне пришлось в течение нескольких лет руководить делом просвещения первой социалистической республики, меня даже упрекали, будто я слишком большое внимание уделяю театру»[[768]](#footnote-59).

В области театра и искусства с первых дней Октября ему предстояла поистине гигантская, небывалая работа. Он должен был стать проводником театральной политики партии и Советского государства, заключавшейся в том, чтобы, сохраняя все самое ценное в области старого театра, заботливо создавать и выращивать искусство новое, рожденное Октябрем.

В тягчайших условиях голода и разрухи, унаследованных от войны, в пору, когда Красная Армия отбивала натиск интервентов и белогвардейцев, многочисленная рать работников искусства с подлинным энтузиазмом создавала новые театры, студии и самодеятельные рабочие кружки. Казалось, все трудности, встречавшиеся на пути, были лишь огневой закалкой для молодых талантов, выходивших из народной массы. Однако, воссоздавая величественную картину культурного строительства первых лет революции, нельзя рисовать ее только розовыми красками. Между сторонниками новой пролетарской культуры и защитниками старых, порой одряхлевших форм сценического искусства шла упорная борьба. С одной стороны — восторженная молодежь, шедшая под знаменами «театрального Октября», была склонна рассматривать дореволюционное искусство как безнадежно зараженное буржуазной культурой. С другой стороны, правильно выступая против этих проявлений «детской болезни левизны» в театре, как говорил Луначарский, используя известное выражение В. И. Ленина, многие маститые деятели сцены на первых порах все же с недоверием и опаской относились к новой власти и новому зрителю. Нужно было обладать выдержкой, тактом и даже личным обаянием, чтобы сломить и побороть скрытое недоброжелательство, а порой и явный саботаж части старой художественной интеллигенции. Немирович-Данченко писал об этом: «Люди театра не забыли, как в первые месяцы революции они приходили на собрания, заряженные “протестом” до зубов, со стиснутыми скулами, а после полуторачасовой зажигательной речи, под мягкими, но беспощадными ударами железной логики сбрасывали с себя все сомнения и с места рвались в бой за вожаком. Самые непримиримые, самые упрямые!»[[769]](#footnote-60)

Сущность многообразных выступлений Луначарского по вопросам театра сводилась к основной цели, однажды сформулированной так: «Нам нужен театр, который раскрыл бы нам: что это за новые лица, что это за мужик, что такое нынешний рабочий»[[770]](#footnote-61). Другими словами, {512} Луначарский стремился к тому, чтобы реалистическими средствами на советской сцене была показана современность. В этом, по мысли Луначарского, должны участвовать и новые театры, возникшие после Октября, и старые академические.

В воспоминаниях и статьях Луначарского содержатся ценные свидетельства об отношении В. И. Ленина к проблеме старого и нового искусства. Он рассказал, как в сезон 1918 – 1919 года в беседе с Лениным изложил свою точку зрения на необходимость сохранения старых академических театров, которые под влиянием самой действительности несомненно найдут и новый репертуар, и новые формы сценического выражения. «Владимир Ильич внимательно выслушал меня, — вспоминал Луначарский, — и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет пришпоривать конкуренция молодых явлений» (стр. [465](#_page465)). Цикл статей Луначарского «Театр и революция», а также его доклад «Основы театральной политики Советской власти» дают довольно полное представление об идейных позициях Луначарского как руководителя театрального дела и талантливого проводника политики партии в этой области.

26 августа 1919 года за подписями Председателя Совнаркома В. И. Ульянова (Ленина) и наркома по просвещению А. В. Луначарского был опубликован декрет об объединении всех театральных организаций и театрального дела. Во главе Центрального театрального комитета встал Луначарский. Неисчислимое множество вопросов приходилось разрешать Центротеатру — начиная с серьезных творческих проблем, вопросов репертуара и кончая распределением билетов среди рабочего населения и пайками для актеров. Работники Центротеатра шли по неизведанным путям и во многом являлись новаторами. Луначарский со своей неисчерпаемой энергией был инициатором таких новых форм, как массовые зрелища, детские театры, рабочие и крестьянские театры, театр революционной сатиры (Теревсат), молодежные студии.

Театральное искусство молодой Советской Республики развивалось в атмосфере ожесточенных диспутов и споров, в которых принимали участие и горячие сторонники нового пролетарского театра, и приверженцы традиций старого русского искусства. Случалось так, что под внешней вывеской «левизны» подвизались футуристы, имажинисты и прочие апологеты формалистических вывертов. Луначарский не раз выступал против извращений природы реалистического искусства. В статье «Формализм в науке об искусстве» он писал: «… До Октября формализм был попросту овощью по сезону, а сейчас это живучий остаток старого, это палладиум, вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейски мыслящей интеллигенции, знающей притом, что наступление есть лучший способ обороны…»[[771]](#footnote-62)

{513} Вспоминая бурные споры, разыгравшиеся в первые же месяцы после Октябрьской революции по вопросу о том, какой театр удовлетворит народ, Луначарский говорил: «И я не уставал повторять, так сказать, до хрипоты, что народ удовлетворился бы только таким театром, который представлял 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» (стр. [93](#_page093) – [94](#_page094)).

Луначарский допускал разнообразие сценических поисков и решений. Опекая молодые и талантливые силы, пришедшие в театр после Октября, он давал возможность им проявить себя. Его отношение к «левому» искусству, в частности к футуризму, надо рассматривать диалектически. В обстановке первых лет революции, когда старые театры были еще далеки от современности, Луначарский особенно содействовал развитию всего молодого, дерзкого и здорового, что было ненавистно старому миру и шло на службу революции. Отсюда его желание привлечь к участию в строительстве советской культуры талантливых представителей «левого» искусства. В 1918 году в статье «Коммунистический спектакль» он писал: «В футуризме есть одна прекрасная черта: это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче других могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной культуры» (стр. [39](#_page039)).

Было бы опрометчиво сделать отсюда вывод, что Луначарский отличался непоследовательностью и, вопреки своим реалистическим принципам, поддерживал футуристическое искусство. В той же статье он отмечал: «Но вместе с тем они (футуристы. — *Л. Д*.) являются порождением известной эстетической пресыщенности старого мира, они склонны к штукам, к вывертам, ко всему редкому и небывалому» (стр. [39](#_page039)).

Он неизменно утверждал, что для нового пролетарского зрителя ценнее и доходчивее всего искусство жизненной правды, отраженное в чудесном зеркале театра, а не вымученное формалистическое трюкачество. «Пролетарский театр, — писал он, — должен начинать скорей всего с техники Малого театра, как музыку он начнет скорей с подражания Бетховену, живопись — с подражания великим мастерам Возрождения, скульптуру — от эллинской традиции и т. п.» (стр. [87](#_page087)). Со свойственной ему образностью он так определял общие тенденции построения пролетарской культуры: «Нам придется завязать главный узел нашей культуры непосредственно там, где обрывается короткое и светлое утро буржуазии революционной. Там стоят великаны Гегели, великаны Гете и ждут своих настоящих продолжателей…» (стр. [88](#_page088)). Охраняя старые академические театры, так называемые «аки», Луначарский радовался тому, что рабочий зритель получает в этих театрах и непосредственно эстетическое наслаждение, и общекультурное развитие. Не раз в его статьях повторяется утверждение, что пролетариату ближе всего реалистическая основа искусства: «Пролетариату в нынешнем его составе свойствен именно реализм. В философии — материализм, в искусстве — реализм. Это связано одно с другим. {514} Пролетариат любит действительность, живет действительностью, перерабатывает действительность, и в искусстве, как идеологии, ищет помощника познания действительности и преодоления ее» (стр. [300](#_page300)).

Луначарский ставил вопрос: какие театры более способны правдиво отразить действительность? И отвечал: Художественный театр и Малый театр.

В течение десятилетий Луначарский пристально следил за деятельностью Художественного театра, радуясь его успехам, смело критикуя ошибки и заблуждения театра, особенно в предоктябрьский период его творчества. Первая большая его статья об этом театре относится к 1908 году («Художественный театр» — за подписью В. Чарский). В обстоятельном обзоре Луначарский поддерживает передовые, демократические устремления театра, характеризует новаторство, художественную чуткость коллектива и его руководителей, связывая отдельные вехи театра с предреволюционной обстановкой тогдашней России.

Вместе с тем он с горечью воспринимает ошибки Художественного театра, его отклонения от реализма в сторону натуралистических и символистских течений в застойные и кризисные моменты его жизни до Октября. О «периоде нервных исканий театра» писал и К. Станиславский: «Театр временно потерял почву. От Метерлинка он бросался к современным будничным пьесам, потом возвращался к Ибсену, к старому чеховскому репертуару, к новому Горькому и т. д.»[[772]](#footnote-63). Критик осуждал эти метания «художественников», а порой даже полемически склонен был рассматривать их как бы в увеличительное стекло.

После Октября Луначарский заботился о ходе дальнейшего развития Художественного театра. Он верил в его здоровую основу и парировал удары противников театра, считавших его ненужным пролетариату.

Луначарский меньше всего был склонен принуждать руководителей МХТ взяться во что бы то ни стало за революционный репертуар. Вспоминая анекдот об одном китайском мандарине, который в угоду богдыхану развесил на деревьях бумажные цветы и уверял своего властителя, что уже наступила весна, — Луначарский предостерегал от такой «бумажной весны», могущей принести только вред искусству.

Подлинное возрождение театра пришло с появлением на его сцене постановок, отражающих революционную действительность. Вот почему Луначарский с таким восторгом приветствовал, спектакль «Бронепоезд 14‑69», назвав его «триумфальным спектаклем». И каждую новую пьесу, посвященную советской жизни, Луначарский оценивал как шаг театра по пути к познанию действительности, не забывая при этом охарактеризовать и слабые стороны спектакля, показать причины, их породившие. В это время Луначарский говорит о Художественном театре, что это «*великий* театр, раз навсегда вошедший как крупнейшая величина в историю мирового театрального искусства» (стр. [443](#_page443)).

{515} В критическом творчестве Луначарского содержится ряд блистательно выполненных сценических портретов крупнейших актерских индивидуальностей МХТ. Одни из этих портретов даны сочными красками, другие как бы набросаны походя, метким пером, — и все они живут и дышат по воле их создателя. Многочисленные отзывы и статьи Луначарского о МХАТе увенчиваются превосходной работой «Станиславский, театр и революция» (1933).

Если говорить о личных симпатиях, то наиболее близким Луначарскому был Малый театр, с его романтически-приподнятым стилем игры, с тем, по терминологии критика, «театральным реализмом», который со времен 40 – 60‑х годов прошлого века стал ведущим в «доме Щепкина и Островского». В статьях о Малом театре и об отдельных его спектаклях он стремится определить существенные черты сценического метода театра. И здесь мы находим великолепные творческие портреты Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. И. Южина и других выдающихся сценических деятелей этого старого русского театра. Когда враги академического наследия призывали сдать Малый театр в музей, Луначарский не уставал доказывать на диспутах и в печати, что это — ценный инструмент, из которого можно извлечь волнующие мелодии нашего времени.

И когда Малый театр подошел к революционной теме, поставив «Любовь Яровую» К. Тренева, Луначарский горячо приветствовал его первую крупную попытку приблизиться к революции. Победу Малого театра он воспринял и как свою личную победу. «Мне кажется, — писал он, — что честным критикам из лагеря тех, которые проявляют свою революционность нападками на академические театры, приходится теперь постепенно прекращать свои атаки. Особенно приятно писать это мне, ибо я, с самого начала сохраняя академические театры, заявил, что они двинутся навстречу нам, что они не могут не переродиться в нашей атмосфере и что их замечательные традиции расцветут тогда в новом блеске» (стр. [345](#_page345)).

В статьях Луначарского о Малом театре содержится много тонких и четких наблюдений над стилем этого театра, выработанным поколениями великих русских актеров. Луначарский утверждает, что Малый театр — самый реалистический в мире, и доказывает это путем сопоставления его творческого метода с приемами сценической игры французского, немецкого и итальянского театра («К столетию Малого театра»). Но особенно показательно упомянутое выше сравнение приемов реализма Малого театра и МХТ: «Классический театральный реализм работает в рамках чистой театральности, он вовсе не стремится к иллюзионизму, он не отбрасывает испытанных приемов сценической выразительности, он держится за ясность дикции, четкость жеста, известную плакатность задуманного типа и каждой сцены; он суммирует, подчеркивает, отбрасывает все мелкое, он помнит, что на него смотрят в бинокль тысячи людей издали, он полагает, что только синтез интересен в театре, он боится нюансов и деталей!» (стр. [177](#_page177)). В противовес этому стиль Художественного театра характеризуется как стремление к иллюзионизму, то есть воспроизведению жизни со всеми ее тонкостями {516} и деталями. Нельзя не отметить здесь спорности терминологии Луначарского. Стиль МХТ он называет «новейшим импрессионизмом», подразумевая под этим стремление к созданию определенного настроения, вводящего зрителя в атмосферу действия. И Малый театр, и Художественный, по мысли критика, выполняют серьезные общественные функции, но по-разному подходят к своим воспитательным и эстетическим задачам. Малый театр избегает публицистики, прямой проповеди и старается донести идею путем художественных образов, создаваемых средствами «театрального реализма». Это путь синтезирования жизни, преображенной на сцене. Художественный театр в своих лучших спектаклях, по мнению Луначарского, также служит передовому обществу, но жизнь, перенесенная на сцену, как бы рассматривается под микроскопом, «высшей хвалой для него является иллюзия будничного переживания, он боится плаката, пафоса, котурн: все это кажется ему условной ложью театра» (стр. [177](#_page177)).

Разумеется, такие определения двух родов сценического реализма носят несколько схематический характер, но они помогают дифференцировать устремления Малого и Художественного театров.

Бережно относясь к классическому наследию театрального искусства, Луначарский уделял большое внимание и молодым театрам, рожденным Октябрем. Вопросы воспитания актера во многом зависели от вопросов мировоззрения, а не только от усвоения сценической техники. Говоря о молодых актерах, Луначарский указывал, что часть их заражена формалистическими веяниями и воспринимает худшие из внешних приемов Мейерхольда, вроде излишнего увлечения сценическими конструкциями. Между тем, говорит он, дело не в том, чтобы ловко бегать вверх и вниз по лестницам и конструкциям, а в том, чтобы заражать зрителя новыми идеями, воздействуя на него эмоционально. Стало быть, новый актер сам должен быть носителем передового мировоззрения, должен быть воспитан в духе и принципах нового, социалистического общества. Критик осуждает всякое увлечение формой, хотя бы и самой выразительной, в ущерб содержанию. Эта мысль проходит через многие критические статьи Луначарского. Он упрекает А. Я. Таирова, режиссера и руководителя Камерного театра, за то, что ему важно, *как* поставить, а *что* играть — дело второстепенное. Говоря о Камерном театре, Луначарский резко полемизирует с Таировым, решительно осуждая его «задорное отрицание идейного начала в театре», его «культ внешней формы».

Как убежденный сторонник реалистического искусства на сцене, Луначарский отвергал эстетские каноны творчества Камерного театра, но всячески поддерживал удачные опыты этого театра и призывал «относиться с уважением к энтузиазму и стойкости Таирова и таировцев». Как только Камерный театр отходил от «чистого развлекательства» или увлечения театральностью как таковой, как только он приближался к действительной жизни, — Луначарский приветствовал эти шаги Таирова. Он отнесся одобрительно к постановкам пьес «Любовь под вязами» и «Косматая обезьяна» О’Нила. Он находил в этих спектаклях {517} заинтересованность коллектива в проблемах социальных, хоть пока еще и выраженных в завуалированной форме.

Широта взглядов Луначарского, отсутствие узкого доктринерства в его суждениях содействовали тому, что он поддерживал различные опыты в области театра, казавшиеся ему плодотворными, интересными, хотя и спорными. Относясь с сочувствием ко всему талантливому, что создавалось в «левых» театрах, Луначарский как организатор театрального дела и критик проводил резкую грань между формалистическим штукарством и новаторством. Новаторство, по его словам, это — глубоко продуманные искания, новые методы игры, новые приемы, которые помогают выразительнее раскрыть идею произведения и спектакля. Штукарство — пустое развлекательство, направленное к тому, чтобы ошеломить зрителя, отвлечь от внутренней пустоты содержания. В докладе «Социалистический реализм» Луначарский приводит вымышленный диалог между драматургом и режиссером, искателем трюков, ошеломляющих зрителя. Режиссер говорит: «Давай-ка я сделаю так: герой подойдет близко к авансцене и со всей силой швырнет футбольный мяч в глубину зрительного зала, вне всякого отношения к действию». — «Почему?» — «Потому что это будет весело, здорово…» Драматург законно испугается и будет протестовать: «Ради бога, не швыряйте, я хочу идеи бросать, а вы мячи…»[[773]](#footnote-64)

У сдержанного, тактичного и вдумчивого критика, каким был Луначарский, находились возмущенные и гневные интонации, когда он говорил о бесплодном увлечении формализмом, о штукарстве театра Пролеткульта или Масткомдрамы (Мастерской коммунистической драматургии), шедших под знаменем «театрального Октября». Луначарский вспоминал о недоуменных вопросах пролетарского зрителя, обращенных по поводу формалистических постановок Гостекомдрамы, например, спектакля «Товарищ Хлестаков» Смолина. Он говорил, что для нового зрителя должен быть создан великий театр, театр захватывающих широких идейных проблем и глубоких, глубинных чувств.

С этих же позиций Луначарский критиковал некоторые режиссерские работы Мейерхольда. Еще в 1908 году он рассматривал дореволюционную деятельность тогда молодого режиссера В. Э. Мейерхольда, назвав его «заблудившимся искателем». Луначарский отмечал коренные ошибки Мейерхольда, ведущие его к идейной неустойчивости, подмене здорового реалистического подхода к действительности формалистическими выдумками, мертвящими теориями «неподвижного» (статуарного) театра. Луначарский показывал, что театральная философия той поры несомненно связана с упадочными настроениями буржуазной интеллигенции, плывущей без руля и без ветрил по океану дореволюционной действительности. Автор обнажал суть путаных утверждений Мейерхольда о судьбах нового театра.

Общая линия критического отношения Луначарского к творчеству Мейерхольда представляется глубоко принципиальной, полностью соответствующей {518} эстетическим воззрениям критика. В этом нетрудно убедиться, перечитывая статьи Луначарского 20‑х годов («Пути Мейерхольда», «Театр Мейерхольда», «Еще о театре Мейерхольда» и др.), где почти все режиссерские работы Мейерхольда нашли продуманные и серьезные оценки. Этот крупный мастер сцены, ставший на сторону революции, в своих исканиях порой сбивался на путь чисто формальных решений задач современного театра. Он выдвигал теорию «биомеханики», утверждая, что при помощи чисто механических приемов тренировки актер может достигнуть совершенства в движениях и своим внешним мастерством выражать психологические переживания героя. Крайности «биомеханики», рассчитанные на эпатирование зрителя и чисто внешние эффекты, Луначарский правильно считал пережитками прежнего футуризма, того футуризма, который прямо и непосредственно вырос в буржуазной богеме периода империализма, и все еще заставляет Мейерхольда делать ненужные уступки.

Вместо мейерхольдовского принципа «биомеханики» Луначарский выдвигает свою идею, условно обозначенную им как «социомеханика». Это изучение и изображение человека в его социальной среде, ведущее к созданию полнокровного жизненного образа.

«Великодушный рогоносец», поставленный Мейерхольдом не без формалистского трюкачества, получил исключительный по резкости отпор со стороны Луначарского. Каждое же приближение Мейерхольда к спектаклям широко реалистического плана радовало Луначарского, и он расценивал это как общую победу советского театра.

Принципиальные расхождения с Мейерхольдом не колебали убежденности Луначарского в большом таланте режиссера. Одно из таких расхождений наметилось в сентябре 1920 года, когда, по определению Луначарского, «увлекающийся Всеволод Эмильевич немедленно сел на боевого коня футуристического типа и повел сторонников “Октября в театре” на штурм “контрреволюционных” твердынь академизма» (стр. [303](#_page303)). Своей товарищеской критикой, чуждой административного нажима, Луначарский нередко направлял Мейерхольда, предостерегая его от формалистических трюков и ухищрений. Постановка Мейерхольдом «Учителя Бубуса» А. Файко была встречена с одобрением Луначарским, потому что он увидел в этом спектакле социальную карикатуру, «от которой путь может вести к еще более глубоко продуманному социально-групповому портрету, словом, путь к театральному *реализму*» (стр. [232](#_page232)). Характерно, что на диспуте о «Бубусе» Мейерхольд в своей речи подчеркнул, что расстояние между ним и Луначарским все время уменьшается. И действительно, следующие мейерхольдовские постановки («Ревизор» и «Мандат») были высоко оценены Луначарским как спектакли серьезного социального значения.

Литературные противники Луначарского, главным образом из лагеря рапповцев, упорно распространяли легенду о его «либерализме», чрезмерной уступчивости, мягкотелости и т. п. История показала, что эта легенда была лишена реальной основы. Луначарский не проявлял уступчивости и мягкотелости, если дело касалось первостепенных, принципиально важных вопросов развития театра. Признавая право {519} художника на творческую свободу, он силой убеждения отстаивал основы реалистического искусства как наиболее действенного и наиболее близкого запросам пролетариата. В 1925 году Луначарский, подводя итоги всему сделанному в области театра, с гордостью заявил: «… Ни в какую эпоху, ни в какой год я не чувствовал в такой мере полного оправдания той политике, которую вела в деле театра Советская власть и проводником которой имею честь быть я. Те, которые делают мне высокую честь и думают, что есть какая-то политика Луначарского, просто не знают наших условий государственной деятельности. Я, конечно, вел ту линию, которая проверялась и находила себе опору в наших центральных государственных и партийных учреждениях. Это есть политика Советской власти. Иногда некоторые впадают в заблуждение и начинают плясать каннибальский танец вокруг этой политики, заявляя, что это сплошные ошибки и заблуждения. Предоставим окончательный суд истории, но я хочу, чтобы все знали, что, занимая такую позицию, они находятся в оппозиции по отношению к партийной линии и к советской культурной политике. Никогда с такой уверенностью, как сейчас, я не мог сказать, что она является совершенно правильной. Конечно, есть еще масса пробелов, масса нужд, масса недохваток в разных областях; и я считаю, что в этом отношении театр обставлен лучше, чем другие искусства, но все-таки в художественном отношении наш Советский Союз стоит на чрезвычайно большой высоте, — в этом никаких сомнений нет» (стр. [275](#_page275) – [276](#_page276)).

Луначарский имел все основания сделать такие выводы. Благодаря театральной политике Советской власти, к середине 20‑х годов определился коренной сдвиг театров в сторону современности. Наше сценическое искусство с честью вышло из испытаний суровой эпохи военного коммунизма; оно не поддалось соблазнам нэпа. Появилась новая драматургия, несравненно более богатая и значительная, чем во время гражданской войны, когда на первом плане были агитационно-плакатные спектакли. Большую роль в идейно-творческом росте драматургии сыграла резолюция ЦК РКП (б) 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Эта резолюция открывала широкие перспективы и для развития советской драматургии, а стало быть, и для театра. Именно в эти годы и в академических театрах, и в новых — от Вахтангова до Мейерхольда — появляются спектакли, ставшие этапными в развитии советской сцены. В статьях Луначарского, относящихся к сезонам 1925 – 1928 годов, отмечается обилие постановок в московских театрах, разнообразие репертуара, богатство актерских индивидуальностей, размах режиссерских замыслов. Выводы и обобщения напрашиваются сами собой: советская жизнь, современность, насыщенная событиями и трудовыми подвигами, дает огромный материал для сценического воплощения.

Конечно, мы не можем относиться к обзорам и статьям Луначарского как к истории театра 20‑х годов. Ведь критик рассказывает главным образом о сценической жизни Москвы, лишь мельком касаясь Ленинграда и почти совсем обходя периферийные театры. Но и за всем этим Луначарский дает нам образные описания спектаклей, высказывает {520} глубокие раздумья о судьбах и путях советского театра — все то, что может дать только «поэт и философ театра», как он сам себя называл.

Рассказывая о сезоне 1925/1926 года, Луначарский проводит мысль о взаимовоздействии старых и новых театров. Он показывает, как якобы непроходимая пропасть между «академизмом» и «левизной» постепенно уничтожается на общих путях к реализму. Происходило это, конечно, в трудном, порой мучительном процессе идейной борьбы, но результаты, которые определяет Луначарский, достаточно разительны: «Потребность в театральном реализме — выявилась. Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства. Но правый не остался глух к некоторым, так сказать, плакатным достижениям левого театра. А так как наш реализм нисколько не чуждается гиперболы, карикатурного эффекта, то естественно, что так называемый правый театр усвоил себе в должной мере некоторые достижения новейших театральных устремлений.

Все это, конечно, хорошо и нисколько не отрицает того факта, что творчество каждого отдельного театра идет дальше опять-таки своеобразным путем» (стр. [311](#_page311)).

В докладе на совещании по вопросам театра, состоявшемся в Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года, Луначарский особенно отмечал своеобразие каждого театра в выборе творческого пути и стремление к обновлению репертуара.

Вопросу о репертуаре Луначарский уделял большое внимание с первых дней Октября. Он подверг критическому разбору чуть ли не всю мировую драматургию, выбирая из нее то, что могло бы удовлетворить советского зрителя («К вопросу о репертуаре»). С одной стороны, приходилось производить коренную чистку старого репертуара, засорявшего театр; с другой — поощрять новое, передовое, созданное современными драматургами. О первой задаче Луначарский высказывался весьма определенно: «Мы совершенно изгнали и блудливый фарс и мещанскую, обывательскую, мнимореалистическую канитель, мы изгнали патриотически барабанные пьесы, мы почти совершенно изгнали пьесы мало-мальски дурного вкуса. Репертуар у нас идет русский и иностранный — классический. Новые пьесы пока редки, но это благородные пьесы» (стр. [81](#_page081)). Луначарский упорно защищал в старом репертуаре все, что могло войти составной частью в культуру строителей нового мира. В его работе «Театр и революция» можно найти немало возражений и протестов против злоупотреблений в применении термина «буржуазный» к прошлому человеческой культуры. Среди наших предшественников, говорил он, была не одна только буржуазия, и, по крайней мере, «смешно словом “буржуазный”… обозначать индусский театр Калидасы, театр Эсхила или хотя бы Кальдерона» (стр. [83](#_page083)).

Однако подлинное возрождение театра Луначарский связывал с развитием новой драматургии и поэтому неустанно призывал советских писателей к созданию монументальных пьес «социально-этического характера, могущих вызвать настоящее потрясение зрителей и бросить в массы в художественно выработанном виде выкристаллизованные передовыми {521} рядами нового общества активные жизнестроящие принципы» (стр. [306](#_page306)).

Отсюда — постоянное внимание Луначарского к перевоспитанию старых и воспитанию новых драматургов. Он поощрял их работу, давал советы и содействовал постановке талантливых пьес.

По инициативе Луначарского была впервые поставлена на сцене «Мистерия-Буфф» Маяковского. Молодые тогда драматурги А. Глебов, Б. Ромашов, А. Файко, Н. Эрдман, С. Третьяков не раз обращались за советом и помощью к Луначарскому не только как народному комиссару по просвещению, но как к старшему товарищу, собрату по перу.

В репертуаре 20‑х годов среди классических и современных пьес выделяются и драмы самого Луначарского. Каждая новая его пьеса поставленная в столичных и периферийных театрах, вызывала живые отклики, а часто и ожесточенные споры. Последнее — не удивительно. Сторонники публицистического, агитационного театра выступали против сложных психологических драм Луначарского, насыщенных большой общественной и философской мыслью. В печати и на публичных диспутах Луначарский спорил со своими противниками (особенно с П. М. Керженцевым), отстаивая право драматурга изображать историческое прошлое, как он его воспринимает. Отголоски борьбы вокруг его драматургии звучат и в статьях данного тома. Луначарский признавал, что в этих пьесах есть сложности, которые, быть может, и не доходят до зрителя в его «современном составе». Но это не умаляет значения драматургии Луначарского, и было бы несправедливым не сказать о том, что автор «Королевского брадобрея», «Фауста и города», «Оливера Кромвеля», «Канцлера и слесаря», «Яда» и многих других пьес, как драматург содействовал поступательному ходу нового театра.

В раздумьях о репертуаре Луначарский высказал принципиально важные соображения о необходимости возрождения на новой основе многих драматургических жанров, в частности мелодрамы и романтической драмы. Занимательность сюжета, эмоциональность исполнения — свойства, по мнению Луначарского, обязательные для подлинно народного театра. Каков этот театр? «Театр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим — в бесшабашную буффонаду, являясь единственно возможной плоскостью истинно народного театра, — есть вместе с тем и наивысшая форма театра как такового» (стр. [114](#_page114)). Так Луначарский воскрешал старый, заброшенный жанр мелодрамы, вливая в ее одряхлевшее тело буйную кровь революционных лет.

Все прошлое, к чему бы ни прикасался Луначарский, отвергалось им или принималось в зависимости от того, ценно ли оно для поколения строителей нового общества или нет. Все настоящее, сегодняшнее находило отклик в его сердце постольку, поскольку служило будущему. Он намечал закономерности, приводящие театр к достижениям или, наоборот, к неудачам; Луначарский рассматривал большие и малые факты и явления искусства в зависимости от определенного исторического процесса в их развитии и движении. В этом он видел существеннейшую {522} черту социалистического реализма, и эта черта действительно определяла весь характер деятельности Луначарского в области театра и драматургии.

Как критик он сочетает в себе теоретика-марксиста и темпераментного бойца.

Тонкое проникновение в тайны творчества актеров и драматургов, художников и музыкантов сближало Луначарского с ними. И поэтому он всегда знал, чем живет тот или иной художник, что пишет молодой драматург, чем озабочен Южин, что волнует Маяковского, чем заняты Станиславский и Вахтангов, что готовит молодая театральная студия. В атмосфере исканий и споров, удач и поражений возникли и окрепли такие творческие коллективы, как Театр им. Евг. Вахтангова (Третья студия МХТ), Театр Революции (ныне Театр им. В. Маяковского), Театр им. МГСПС (ныне Театр им. Моссовета), в Ленинграде — Большой драматический театр, созданный по инициативе Горького.

Вдохновенные строки Луначарского, посвященные творчеству Евгения Вахтангова, воссоздают неповторимый по своему дарованию образ режиссера-новатора, вошедшего в историю советского театра. Напряженные поиски Вахтанговым новых форм сценического воплощения, его своеобразные спектакли — острый социальный гротеск «Чудо святого Антония» Метерлинка, сверкающая жизнеутверждающим весельем «Принцесса Турандот» — оживают в статьях и рецензиях Луначарского, особенно в этюде «Евгений Богратионович Вахтангов», поэтически написанном портрете большого мастера сцены. И после смерти Вахтангова Луначарский следит за работой созданного им коллектива. Его статьи о спектаклях «Барсуки» и «Заговор чувств» проникнуты обычными для критика тонами дружелюбия и симпатии.

Великолепно владеющий методом социального и художественного анализа, Луначарский необычайно чуток к атмосфере спектакля, к индивидуальности актера, ко всему тому, что является подлинной поэзией театра. Показательна в этом отношении его статья «Первое знакомство с Художественным театром» (1928), в которой он через тридцать лет после впервые увиденного спектакля «Царь Федор Иоаннович» воскрешает сложную гамму своих душевных настроений.

Вникая в сущность своих противоречивых ощущений между разумом и волшебной красотой постановки, Луначарский воссоздает то главное, что сохранилось в памяти от спектакля: жизнеутверждающее, бодрое начало, осознание правды искусства, желание жить во имя борьбы за счастье. «Когда я ехал из Москвы в поезде после спектакля, помню, я ловил себя на таких моментах: думаешь о разных своих невзгодах, о разных своих планах, тревожных, недостаточно еще ясных, и вдруг закроешь глаза, и всплывает ярко та или другая сцена в парче и фимиаме, волшебно освещенная, такая или, может быть, еще лучше, чем та, какую видели глаза, и шепчешь: “Как хорошо!”

Причем это “как хорошо!” относилось мною тогда невольно не только к театру, не только к спектаклю, но и к жизни. Хотелось вновь и вновь благословлять эту жизнь и благодарить за нее, потому что спектакль как-то вскрывал ее торжественность, ее мятущееся многообразие, все то яркое {523} и сладостное, что создавалось на этой своеобразной ступеньке эволюции природы, которую мы называем человеком и его историей» (стр. [403](#_page403)).

Читая театрально-исторические статьи Луначарского, его теоретические работы, рецензии и обзоры, видишь не только сложную, движущуюся картину сценического искусства эпохи, но и художественно-этический облик самого автора, человека чистой и щедрой души. Луначарский выступает как летописец этой исторической эпохи, летописец чуткий и взволнованный. Его нельзя было заподозрить в пристрастиях, он никогда не руководствовался только личными вкусами. Он постоянно думал о создании театра, который бы языком образов и эмоций выражал содержание эпохи. Луначарский отстаивал многообразие художественных стилей и приемов. В статье «Рихард Вагнер», воспроизводя высокие мысли композитора о назначении искусства, Луначарский утверждает, что «театр есть в самом высоком смысле слова средоточие сознательной жизни народа — то место, в котором лучшее, чем он располагает, превращается в чистый металл образов и обратно влияет на него, организуя его силы»[[774]](#footnote-65).

В этом выражено и эстетическое и общественное значение театра, которому так ревностно служил многие годы своей жизни Луначарский.

## \* \* \*

В третий том вошли статьи, доклады, рецензии, речи Луначарского, посвященные русскому дореволюционному и советскому театру.

В первой части тома собраны произведения, написанные до Великой Октябрьской социалистической революции, во второй — написанные в советский период.

Большинство статей, театральных рецензий, составивших настоящий том, включались самим автором в отдельные сборники. Статьи «К вопросу о репертуаре», «Хороший спектакль», «Будем смеяться», «Театр и революция», «“Федра” в Камерном театре», «Правильный путь», «Театр РСФСР», «Староста Малого театра», «Из театральных исканий», «Московский Художественный театр» в 1923 – 1924 годах были отредактированы, снабжены подстрочными примечаниями и включены автором в сборник «Театр и революция». В предисловии к нему говорилось: «В настоящий сборник включено почти все, что я писал специально о театре. Здесь, прежде всего, немало статей, написанных в период революции и посвященных проблемам революционного театра, месту театра в нашем строительстве…

Подытоживая все мною написанное, высказанное и отчасти сделанное за эти революционные годы, я все-таки прихожу к выводу, что взята была правильная линия. Принципиально в ней я ничего и сейчас исправить не могу и не считаю нужным.

Другой частью сборника являются статьи, написанные уже не о театре, как общественной проблеме, а о театре по существу, то есть об {524} отдельных театрах, спектаклях, артистах и т. д. Тут, конечно, многое может быть спорным, рядом с определенными предпосылками большую роль играет индивидуальный вкус. Мне кажется, однако, что, собранные в один том, эти статьи, написанные мною в разное время, но соединенные почти абсолютным единством основной точки зрения, представляют небезынтересную серию критических эскизов, портретов и т. д.» (А. Луначарский, Театр и революция, Госиздат, М. 1924, стр. 3, 7).

Статьи «Первый спектакль Ленинградского Большого драматического театра», «Еще о театре Красного быта», «К возвращению старшего МХТ», «К столетию Малого театра», «О будущем Малого театра», «О спектакле “Анна Кристи”», «Среди сезона 1923/1924 г.», «К десятилетию Камерного театра», «Гликерия Николаевна Федотова», «Фиеско», «Пути Мейерхольда», «Для чего мы сохраняем Большой театр?» были просмотрены, снабжены подстрочными примечаниями и включены автором в октябре 1925 года в сборник «О театре». Отдельной их публикации автор предпослал обширное предисловие, в котором дал дополнительную характеристику выдающихся театральных событий 1925 года. Что же касается статей, вошедших в сборник, то о них Луначарский писал: «Издаваемая мною книга составлена из статей, написанных в разное время. Часть этих статей представляет собою новейшие мои отклики на текущие театральные события, написанные после издания моего большого тома “Театр и революция”. Среди этих статей несколько особое место занимает первая, которая названа мною “Среди сезона 1923/1924 г.”. Эта статья есть не что иное, как стенограмма моей лекции, прочитанной по просьбе Государственного института журналистики в пользу его недостаточных студентов. К сожалению, стенограмма оказалась не особенно удовлетворительной, и, хотя я сделал все, что мог, для приведения ее в порядок, я извиняюсь перед читателями, если им окажутся заметными те или другие шероховатости мысли и слога. Сама же лекция произвела на слушателей благоприятное впечатление, и ко мне сразу обратились с нескольких сторон с предложением издать ее.

Во второй части настоящего предисловия я пополняю ее некоторым отчетом о конце сезона прошлой зимы и весны и маленькой экскурсией в перспективы нынешнего сезона. При таких условиях она приобретает известное актуальное значение» (А. Луначарский, О театре. Сборник статей, «Прибой», Л. 1926, стр. 3).

Статьи «Какой театр нам нужен?», «О “Петербурге” А. Белого во Втором Художественном театре», «“Косматая обезьяна” в Камерном театре», «Театр Мейерхольда», «Еще о театре Мейерхольда», «Итоги драматического сезона 1925/1926 г.», «Боги хороши после смерти», «Перспективы будущего сезона», «Первые новинки сезона», «Достижения театра к девятой годовщине Октября», «Кратко о “Ревизоре”», «Любовь Яровая», «“Ревизор” Гоголя — Мейерхольда», «Рост социального театра», «О крестьянском театре» в 1927 году были собраны автором и изданы отдельным сборником «Театр сегодня». В авторском предисловии к нему отмечалось:

«Предлагаемая вниманию читателя книга представляет собой сборник моих статей, написанных в самое последнее время. Здесь имеются {525} общие статьи, в которых принципы, положенные мною в основу театральной политики и оставшиеся у меня незыблемыми, применяются конкретно к условиям данного времени; здесь есть также статьи, характеризующие истекший сезон, который оставил после себя достаточно глубокий след. Наконец, в книге помещена статья, посвященная началу нынешнего сезона (1926 – 1927 г.), особенно блестящего.

Читатель увидит из этих статей, какое большое художественное и общественное значение придаю я постановкам, имевшим место в нынешнем театральном году. Я особенно подчеркиваю острое общественное значение этих постановок. Чем дальше, тем более очевидным становится, что театр самым решительным образом вступил на путь сближения с общественностью и волнующими ее вопросами…» (А. Луначарский, Театр сегодня. Оценка современного репертуара и сцены, изд‑во МОДПиК, М.‑Л. 1927, стр. 3).

Остальные произведения, вошедшие в настоящий том, в авторизованные сборники статей, речей, докладов Луначарского не включались.

Тексты вошедших в том произведений печатаются, как правило, но последним прижизненным изданиям, в подготовке которых принимал участие автор, сверенным с предшествующими публикациями и рукописными (машинописными) материалами (в тех случаях, когда они сохранились); в результате сверки исправлены явные опечатки и искажения.

Статья «Гликерия Николаевна Федотова» печатается не по последнему прижизненному изданию, в которое вкрался большой текстологический дефект (при наборе были перепутаны местами два больших отрывка), а по более ранней публикации.

Статья «Станиславский, театр и революция» при жизни Луначарского печаталась с сильными сокращениями. Поэтому в настоящем издании она дается по публикации 1938 года, для которой был использован полный рукописный вариант статьи, впоследствии утерянный.

Цитируя то или иное художественное произведение, пьесу, Луначарский зачастую делал это по памяти, не точно; учитывая эти особенности, редакция в примечаниях дает ссылку на произведение, которое цитирует критик (для удобства читателей — по новейшим изданиям). Оговорка «сравни» (ср.) указывает на неточность цитирования.

В примечаниях к тексту сведения о литературных событиях, театральных постановках, книгах сообщаются, как правило, при первом их упоминании. Подстрочные примечания принадлежат автору, кроме случаев, специально оговоренных *(Ред.)*. Все то, что в тексте Луначарского заключено в квадратные скобки, идет от редакции.

1. {526} Впервые напечатано в газете «Киевские отклики», 1904, № 239, 29 августа.

   Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-2)
2. шовинизм *(от англ. jingoism) — Ред*. [↑](#footnote-ref-2)
3. мистера NN *(англ.) — Ред*. [↑](#footnote-ref-3)
4. «Дядюшка» *(франц.) — Ред*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Луначарский употребляет слово «конференция» в смысле — публичная лекция, доклад (от *франц*. conférence). [↑](#endnote-ref-3)
6. Слова Сальери из первой сцены маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830). [↑](#endnote-ref-4)
7. Впервые напечатано в газете «Киевские отклики», 1904, № 243, 2 сентября.

   Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-5)
8. Премьера пьесы А. Н. Островского «Бешеные деньги» состоялась в Театре «Соловцов» 31 августа 1904 года. В 1893 году в Киеве Н. Н. Соловцовым был основан русский драматический театр, который стал называться «Соловцов». После смерти Соловцова в 1902 году театр сохранил свое название и просуществовал до 1919 года. В 1904 году главным режиссером театра был Г. И. Матковский. [↑](#endnote-ref-6)
9. словами *(франц.) — Ред*. [↑](#footnote-ref-5)
10. См. «Бешеные деньги», д. V, явл. 3. [↑](#endnote-ref-7)
11. Ср. там же, д. II, явл. 4. [↑](#endnote-ref-8)
12. Ср. там же, д. III, явл. 10. [↑](#endnote-ref-9)
13. См. там же, д. I, явл. 8 и д. V, явл. 8. [↑](#endnote-ref-10)
14. *Сезар де Базан* — герой пьесы Ф. Дюмануара и А. Д’Эннери «Дон Сезар де Базан» (1844). В русском переводе пьеса известна под названием «Испанский дворянин». [↑](#endnote-ref-11)
15. См. «Бешеные деньги», д. V, явл. 7. [↑](#endnote-ref-12)
16. См. там же. [↑](#endnote-ref-13)
17. {527} Впервые напечатано в газете «Киевские отклики», 1904, № 244, 3 сентября.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-14)
18. Премьера пьесы «Снегурочка» состоялась 1 сентября 1904 года в Театре Общества грамотности — втором русском драматическом театре в Киеве, основанном в 1902 году. В сезоны 1903/1904 и 1904/1905 годов главным режиссером труппы был А. С. Кошеверов, художником-декоратором — С. Мягков. [↑](#endnote-ref-15)
19. Премьера спектакля «Снегурочка» Островского на сцене Московского Художественного театра состоялась 24 сентября 1900 года. Постановка К. С. Станиславского и А. А. Санина. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-16)
20. Не совсем точная цитата из неоконченной поэмы Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1795). Ср: Н. Карамзин и И. Дмитриев, Избранные стихотворения, «Библиотека поэта». Большая серия, «Советский писатель», Л. 1953, стр. 144. [↑](#endnote-ref-17)
21. Ср. «Снегурочка», д. IV, явл. 2. [↑](#endnote-ref-18)
22. Впервые напечатано в газете «Киевские отклики», 1904, № 246, 5 сентября.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-19)
23. Премьера спектакля состоялась в Театре «Соловцов» 3 сентября 1904 года. [↑](#endnote-ref-20)
24. Ср. «Вишневый сад», д. IV. [↑](#endnote-ref-21)
25. Ср. там же, д. II. [↑](#endnote-ref-22)
26. Ср. там же, д. III. [↑](#endnote-ref-23)
27. Впервые напечатано в газете «Киевские отклики», 1904, № 249, 8 сентября.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-24)
28. Премьера пьесы Г. Гауптмана «Потонувший колокол» состоялась в Театре Общества грамотности 15 сентября 1903 года.

    О драме «Потонувший колокол» Г. Гауптмана Луначарский писал еще в 1902 году в статье «Перед лицом рока»: «Мы просто признаем за драматической сказкой Гауптмана, наряду с огромными поэтическими достоинствами, крупную идею, выраженную достаточно сильно, и интересный для нас характер [Гейнриха. — *Ред*.], обрисованный достаточно {528} глубоко» (см. А. В. Луначарский, Этюды, Госиздат, М.‑Пг. 1922, стр. 120). [↑](#endnote-ref-25)
29. См. «Потонувший колокол», д. V. [↑](#endnote-ref-26)
30. Там же, д. I. [↑](#endnote-ref-27)
31. Там же. [↑](#endnote-ref-28)
32. Там же. [↑](#endnote-ref-29)
33. Там же, д. V. [↑](#endnote-ref-30)
34. Ср. там же. [↑](#endnote-ref-31)
35. Ср. Гете, Фауст, ч. I, сцена 5 («Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»). [↑](#endnote-ref-32)
36. Впервые напечатано в газете «Киевские отклики», 1904, № 259, 18 сентября.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-33)
37. Премьера спектакля состоялась в Театре Общества грамотности 15 сентября 1904 года. [↑](#endnote-ref-34)
38. Ср. «Михаэль Крамер», д. II. [↑](#endnote-ref-35)
39. Ср. там же, д. IV. [↑](#endnote-ref-36)
40. Ср. там же. [↑](#endnote-ref-37)
41. Артист В. Л. Градов исполнял роль следователя Музона в пьесе Э. Брие «Красная мантия», премьера которой в Театре Общества грамотности состоялась 5 сентября 1904 года. [↑](#endnote-ref-38)
42. Впервые напечатано в журнале «Образование», 1908, № 4, апрель, в качестве одной из глав статьи «Книга о “Новом театре”».

    «Книга о “Новом театре” представляет собой обширную рецензию на сборник “Театр”. Книга о новом театре…», изд. «Шиповник», СПб. 1908. В сборник вошли статьи А. Луначарского, Вс. Мейерхольда, В. Брюсова, А. Белого, Ф. Сологуба и др. Учитывая различие идейных и творческих убеждений авторов сборника, Луначарский в заключение своей статьи «Социализм и искусство», открывавшей книгу «Театр», писал: «Мне неизвестны тенденции статей моих случайных товарищей по этому сборнику. Быть может, мои идеи стоят к их идеям в резком непримиримом контрасте. Это было бы печально, но не очень удивительно. Но, может быть, с некоторыми из них у нас получается не совпадение, не думаю, а что-нибудь вроде аккорда… Я оставляю за собою право, или приятную обязанность, высказаться об этом сборнике во всем его целом по выходе его в свет» (сб. «Театр», стр. 40). Таким отзывом на сборник явилась рецензия Луначарского «Книга о “Новом театре”».

    {529} Глава «Заблудившийся искатель» печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-39)
43. Боюсь, не остается ли верной и сейчас эта, данная ровно восемнадцать лет назад, характеристика! [Примечание — март 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-6)
44. Имеется в виду помещенная в названном выше сборнике «Театр» статья В. Э. Мейерхольда «Театр (К истории и технике)». [↑](#endnote-ref-40)
45. Театр-студия в Москве на Поварской улице был организован весной 1905 года К. С. Станиславским и В. Э. Мейерхольдом. Открытие Театра-студии намечалось на октябрь 1905 года постановкой пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля», но так и не состоялось. «Смерть Тентажиля» (режиссер В. Э. Мейерхольд) была показана лишь узкому кругу писателей, артистов, художников и музыкантов. Спектакль был поставлен в приемах «условного театра». [↑](#endnote-ref-41)
46. На сцене МХТ были поставлены пьесы: А. Ф. Писемского «Самоуправцы» — в 1898 году; «Шейлок» — пьеса В. Шекспира «Венецианский купец» — в 1898 году; пьеса Г. Гауптмана «Геншель» — в 1899 году; пьеса С. А. Найденова «Стены» — в 1907 году; пьеса М. Горького «Дети солнца» — в 1905 году; пьесы А. П. Чехова «Чайка» — в 1898 году, «Дядя Ваня» — в 1899 году, «Три сестры» — в 1901 году, «Вишневый сад» и «Иванов» — в 1904 году; «Потонувший колокол» Г. Гауптмана — в 1898 году; «Двенадцатая ночь» В. Шекспира — в 1899 году. [↑](#endnote-ref-42)
47. Постановка на сцене МХТ пьес Л. Андреева «Жизнь человека» и К. Гамсуна «Драма жизни» отражает тот период в истории театра, когда в нем происходила борьба между реалистическим направлением и влиянием декадентского искусства. Для обоих спектаклей, поставленных К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким (премьера «Драмы жизни» состоялась 8 февраля 1907 года, художники — В. Е. Егоров и Н. П. Ульянов; премьера «Жизни человека» — 12 декабря 1907 года, художник В. Е. Егоров), характерен отход от реалистических принципов. Вместо реальной обстановки («Жизнь человека») давалась абстрактная схема комнаты, использовались только два цвета: белый и черный. [↑](#endnote-ref-43)
48. Цитата из статьи Вс. Мейерхольда «Театр (К истории и технике)». Ср. «Театр», стр. 135. [↑](#endnote-ref-44)
49. Там же, стр. 127. [↑](#endnote-ref-45)
50. В сезон 1906 – 1907 года В. Э. Мейерхольд был главным режиссером Театра В. Ф. Комиссаржевской. В этот период им был поставлен ряд пьес в приемах «условного театра». Используя принципы живописи и театра марионеток, Мейерхольд лишал сцену глубины. Декорации зачастую заменялись живописным панно. Неглубокая плоская сцена требовала от актера экономии движений, его поведение на сцене приобретало статуарный (неподвижный) характер. При этом создавалась иллюзия, что актер движется в двухмерном пространстве. Для этих постановок характерна символическая стилизация. Свое отношение к декадентски-символическим опытам Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской и, в частности, к таким спектаклям, как «Гедда Габлер» Ибсена, «В городе» С. Юшкевича, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Вечная сказка» С. Пшибышевского, Луначарский высказал в статье «Об искусстве и революции» (в 1906 году была опубликована под названием «Еще об искусстве и революции», см. т. 7 наст. изд.). [↑](#endnote-ref-46)
51. {530} Ср. «Театр», стр. 168. [↑](#endnote-ref-47)
52. Там же, стр. 169. [↑](#endnote-ref-48)
53. В сборнике помещена статья В. Брюсова «Реализм и условность, на сцене». [↑](#endnote-ref-49)
54. Речь идет о творчестве М. Метерлинка, относящемся к 80 – 90‑м годам XIX века. «Принцесса Малейн» (1889), «Слепые» (1890), «Смерть Тентажиля» (1894) были типичными декадентскими драмами «рока», лишенными сценического действия. [↑](#endnote-ref-50)
55. Имеются в виду книги М. Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896), «Мудрость и судьба» (1898), «Сокровенный храм» (1902). [↑](#endnote-ref-51)
56. Речь идет о письме В. Ф. Комиссаржевской к В. Э. Мейерхольду, прочитанном перед труппой ее театра 9 ноября 1907 года. Комиссаржевская заявляла о своем разрыве с Мейерхольдом. Она писала: «… я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разно смотрим на театр, и того, чего ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра “старого” с принципами театра марионеток… К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой, и на Вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти из театра, — я говорю теперь — да уйти Вам необходимо». В. Мейерхольд опубликовал в газете «Русь» (1907, № 302, 11 ноября) письмо Комиссаржевской вместе со своим ответом, в котором обвинял ее в нарушении «театральной этики» (предложение уйти из театра в разгаре театрального сезона). По-видимому, это имел в виду Луначарский, называя «самодурским» письма Комиссаржевской.

    В конфликте с Мейерхольдом нашла отражение борьба великой актрисы за реалистическое искусство в театре. Передовые деятели сцены, в том числе К. С. Станиславский, поддержали Комиссаржевскую. [↑](#endnote-ref-52)
57. А теперь? А психологизм и биомеханика! Впрочем, и это уже вчера. Что-то еще будет? [Примечание — март 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-7)
58. См. «Театр», стр. 153. [↑](#endnote-ref-53)
59. Мейерхольд в своей статье ссылается на статью Брюсова «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)» («Мир искусства», 1902, т. 7, № 1 – 6, стр. 67 – 74) и на книгу Вяч. Иванова «По звездам», предоставленную Мейерхольду автором в гранках. Книга «По звездам» вышла в 1909 году в издательстве «Оры» (Петербург). [↑](#endnote-ref-54)
60. Луначарский не совсем точно излагает теорию трагедии у Аристотеля. Основой трагедии Аристотель считал фабулу, состав происшествий, так как цель трагедии, согласно его концепции, — изображение действия. Рассматривая различные виды построения трагедии, он указывал на перипетии и узнавание как на ее композиционные приемы. (Ср. Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, М. 1957, стр. 56 – 100.). [↑](#endnote-ref-55)
61. Ср. «Театр», стр. 162 – 163. [↑](#endnote-ref-56)
62. Аристотель писал: «… Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] {531} при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 56). [↑](#endnote-ref-57)
63. «Le temple enseveli» — «Сокровенный храм». [↑](#endnote-ref-58)
64. «Сокровенный храм» М. Метерлинка Луначарский цитирует в собственном переводе. Ср. М. Метерлинк, Полн. собр. соч., издание второе, т. IV, изд. В. М. Саблина, М. 1908, стр. 62. В дальнейшем сокращенно — Метерлинк. [↑](#endnote-ref-59)
65. Ср. «Театр», стр. 163. [↑](#endnote-ref-60)
66. Ср. там же, стр. 164. [↑](#endnote-ref-61)
67. Имеется в виду пьеса М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода» (1896). [↑](#endnote-ref-62)
68. Ср. Метерлинк, т. IV, стр. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-63)
69. Ср. там же, стр. 30 – 31. [↑](#endnote-ref-64)
70. См. «Театр», стр. 171. [↑](#endnote-ref-65)
71. См. там же, стр. 172. Мейерхольд цитирует здесь книгу Вяч. Иванова «По звездам». [↑](#endnote-ref-66)
72. А. Шопенгауэр писал в философском трактате «Мир как воля и представление», что музыка «… в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объективностью которой служат и идеи» (см. Артур Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. III, М. 1901, стр. 266). [↑](#endnote-ref-67)
73. Имеется в виду стихотворение Гете «Эпиррема» («Epirrhema») — 1819 – 1820 гг. Строка из этого стихотворения приведена неточно. У Гете: «Denn was innen, das ist außen» (Что — внутри, во внешнем сыщешь. — Перевод Н. Н. Вильяма-Вильмонта). [↑](#endnote-ref-68)
74. Ср. В. Гете, Фауст, ч. I, сцена 3, «Кабинет Фауста». [↑](#endnote-ref-69)
75. «Театр», стр. 154. [↑](#endnote-ref-70)
76. Там же, стр. 253. [↑](#endnote-ref-71)
77. Там же. [↑](#endnote-ref-72)
78. Там же, стр. 255. [↑](#endnote-ref-73)
79. Луначарский приводит цитату из статьи Брюсова с сокращениями. Ср. там же, стр. 257. [↑](#endnote-ref-74)
80. Там же, стр. 173. [↑](#endnote-ref-75)
81. Мейнингенский театр (основан в немецком городе Мейнинген) оказал значительное влияние на европейское театральное искусство, в частности на развитие режиссерского мастерства: режиссер был истолкователем общего идейного замысла спектакля, который длительно и тщательно готовился. Мейнингенцы добивались исторического правдоподобия и сценического ансамбля, особенно прославившись постановкой массовых сцен, в которых выступали и крупные актеры. Декоративное оформление отличалось соблюдением исторической точности в костюмах и декорациях. Однако в ряде случаев натуралистические подробности вредили цельности сценического образа. В период 1874 – 1890 годов театр много гастролировал по Европе, дважды был в России. Главный режиссер театра в эти годы — Л. Кронек. [↑](#endnote-ref-76)
82. Нынче Мейерхольд ругает Рейнгардта. Он ушел от него. Увы, он никогда около не был. Может быть, подойдет? Хорошо бы! [Примечание — март 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-8)
83. {532} Впервые напечатано в газете «Петроградская правда», 1918, № 243, 5 ноября.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-77)
84. Пьеса Р. Роллана «Четырнадцатое июля» (под названием «Взятие Бастилии») шла в 1918 году, в праздничные дни годовщины Октябрьской революции, на площадях Петрограда в постановке Театральной арены Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-78)
85. Драма Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» была показана 7 ноября 1918 года на сцене Александринского театра; постановка оперы «Вильгельм Телль» Д. Россини была осуществлена в сезон 1919/1920 года Государственным Большим оперным театром (Оперный театр Народного дома) в Петрограде. [↑](#endnote-ref-79)
86. Постановкой драмы Г. Ибсена «Бранд» открылся в Петрограде 9 ноября 1918 года Малый театр (б. Суворинский). [↑](#endnote-ref-80)
87. Драма Д. Голсуорси «Борьба» была поставлена в Драматическом театре Народного дома в Петрограде в конце 1917 года. [↑](#endnote-ref-81)
88. 27 сентября 1918 года А. В. Луначарский присутствовал на чтении «Мистерии-Буфф», состоявшемся на квартире О. М. Брика в Петрограде. Он горячо поддержал мысль о постановке пьесы к первой годовщине Октября. Организаторы спектакля — Маяковский и Мейерхольд — встретились с большими трудностями: не было театра, который бы согласился поставить пьесу, нелегко было подобрать и актеров. Луначарский всячески содействовал постановке «Мистерии-Буфф». Премьера состоялась в помещении петроградского Театра музыкальной драмы (здание консерватории) 7 ноября 1918 года. Постановка В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, В. Н. Соловьева. Художник спектакля — К. С. Малевич. Маяковский сам играл в ней «Человека просто», Мафусаила и одного из чертей. [↑](#endnote-ref-82)
89. Впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1918, № 31, 7 декабря.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-83)
90. «*Сова Минервы вылетает по ночам*», т. е. лучшие мысли приходят ночью — известное латинское изречение. [↑](#endnote-ref-84)
91. Луначарский пересказывает эпизод библейской легенды об «исходе» евреев из египетского плена. [↑](#endnote-ref-85)
92. Описка; вероятно, следует читать: говорят. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-9)
93. Луначарский имеет в виду статью Д. С. Мережковского «Грядущий хам» (1905). [↑](#endnote-ref-86)
94. {533} Впервые напечатано в газете «Жизнь искусства», 1919, № 53, 4 января, № 56, 10 января.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-87)
95. 22 октября 1918 года Малый театр поставил драму А. К. Толстого «Посадник». Режиссер — А. А. Санин. Художник — А. А. Арапов. Роль Посадника исполнял А. И. Южин. [↑](#endnote-ref-88)
96. Премьера пьесы «Посадник» в Государственном академическом театре драмы (б. Александринском) состоялась 22 ноября 1922 года. Режиссер — Н. В. Смолич. Декорации по эскизам Б. М. Кустодиева выполнил А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-89)
97. См. в наст. томе статью [«Театр и революция»](#_Toc293491589). [↑](#endnote-ref-90)
98. Речь идет о Театре-студии Художественно-просветительского союза рабочих организаций (вскоре — Новом театре ХПСРО), который открылся 28 ноября 1918 года спектаклем «Похищение из сераля» Моцарта в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского и В. М. Бебутова. Премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» и пасторали К. Глюка «Любовь в полях» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского состоялась 8 декабря 1918 года. На спектакле присутствовали А. В. Луначарский и М. Ф. Андреева. [↑](#endnote-ref-91)
99. Английский режиссер и художник Г. Крэг считал, что в театральной постановке все должно быть подчинено декоративной задаче, защищал ведущую роль режиссера-художника. Как художник-декоратор, Крэг отказался от писаных декораций и сценическое пространство оформлял посредством объемных архитектурных декораций (кубы, лестницы, ширмы). [↑](#endnote-ref-92)
100. В Камерном театре премьера пьесы Р. Лотара «Король Арлекин» («Шут на троне») состоялась 29 ноября 1917 года. Постановщик — А. Я. Таиров. Художник — Б. А. Фердинандов. [↑](#endnote-ref-93)
101. Премьера пьесы О. Уайльда «Саломея» состоялась 9 октября 1917 года. Постановщик — А. Я. Таиров. Художник — А. А. Экстер. Спектакль был запрещен цензурой и возобновлен после Октябрьской революции. [↑](#endnote-ref-94)
102. Свои мысли о театре как «самодовлеющем искусстве» Таиров изложил впоследствии в книге: А. Таиров, Записки режиссера, изд. Камерного театра, М. 1921. [↑](#endnote-ref-95)
103. Гастроли Камерного театра в Петрограде в помещении Малого театра на Фонтанке начались в первой половине февраля 1919 года и продлились до мая. В репертуаре гастролей — «Саломея» О. Уайльда, «Король Арлекин» Р. Лотара, «Покрывало Пьеретты» Э. Донаньи — А. Шницлера и др. [↑](#endnote-ref-96)
104. {534} Впервые напечатано в газете «Петроградская правда», 1919, № 48, 1 марта, под названием «Первый спектакль Большого драматического театра».

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-97)
105. В августе 1918 года Большой Художественный Совет при отделе театров и зрелищ Союза коммун Северной области вынес постановление об организации в Петрограде Большого драматического театра. По мысли инициаторов этого культурного начинания — М. Горького, А. Блока, М. Ф. Андреевой — вновь организуемый театр должен был быть театром трагедии, романтической драмы и высокой комедии, театром «великих слез и великого смеха» (Блок). В труппу театра вошли такие выдающиеся актеры, как Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов, М. Ф. Андреева, В. В. Максимов, а также режиссеры и художники Б. М. Сушкевич, Н. В. Петров, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, В. А. Щуко и др. Театр открылся 15 февраля 1919 года постановкой трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос». Постановщик — А. Н. Лаврентьев. Декорации по эскизам В. А. Щуко выполнил художник О. К. Аллегри. [↑](#endnote-ref-98)
106. *Коммунальные театры* — театры, находившиеся в ведении местных Советов депутатов трудящихся. [↑](#endnote-ref-99)
107. Луначарский имеет в виду карательные отряды средневековой испанской церкви. [↑](#endnote-ref-100)
108. Ср. «Дон Карлос», д. II, явл. 3. [↑](#endnote-ref-101)
109. Роль Елизаветы Валуа исполняла Е. М. Колосова, принцессы Эболи — попеременно К. А. Аленева и Э. В. Весновская. [↑](#endnote-ref-102)
110. Имеется в виду рецензия «Хороший спектакль» о постановке пьесы П. П. Гнедича «Холопы» в Александринском театре («Петроградская правда», 1918, № 236, 27 октября). [↑](#endnote-ref-103)
111. Под этим заглавием объединено пять самостоятельных статей, посвященных вопросу о репертуаре советских театров. Первая статья, под заглавием «К вопросу о репертуаре», впервые была напечатана в журнале «Вестник театра», 1919, № 35, 30 сентября – 5 октября; вторая статья, под заглавием «О репертуаре», — в журнале «Вестник театра», 1919, № 33, 14 – 21 сентября; третья статья, под заглавием «К вопросу о репертуаре», — в бюллетене «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», 1923, январь, выпуск 2 – 3; четвертая статья, под заглавием «К вопросу о революционном репертуаре», — в журнале «Вестник театра», 1920, № 49, 21 – 25 января; пятая статья, под заглавием «Революционный репертуар», — {535} в газете «Известия ВЦИК», 1919, № 204, 14 сентября. При подготовке сборника «Театр и революция» Луначарский объединил статьи в цикл под общим заглавием «К вопросу о репертуаре».

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-104)
112. Луначарский имеет в виду свое возвращение в Россию в мае 1917 года из длительной эмиграции. [↑](#endnote-ref-105)
113. «*Новая жизнь*» — газета меньшевистского направления, издававшаяся с апреля 1917 по июль 1918 года в Петрограде. [↑](#endnote-ref-106)
114. *ТЕО* — Театральный отдел, организованный при Наркомпросе в январе 1918 года. В ТЕО входил ряд секций, в том числе историко-театральная, репертуарная и др. Репертуарная секция составила списки пьес, рекомендуемых к постановке, осуществила издание целой серии классической русской и иностранной драматургии. [↑](#endnote-ref-107)
115. См. [статью пятую настоящего цикла](#_page070). [↑](#endnote-ref-108)
116. Русский перевод пьесы И. Стюпюи «У Дидро» впервые был опубликован в журнале «Отечественные записки» (1875, № 12) и выпущен также отдельным оттиском; после Октябрьской революции не переиздавалась. Пьеса была поставлена в Государственном Показательном театре (Москва) в начале декабря 1919 г. Постановка А. П. Зонова. Художник — И. П. Ульянов. Государственный Показательный театр (главный режиссер В. Г. Сахновский) ставил в основном пьесы классического репертуара. Закрылся в 1920 году. [↑](#endnote-ref-109)
117. Перевод пьесы Л. Анценгрубера «Нашла коса на камень» был издан в Москве издательством «Польза» В. Антик и Ко в 1908 и 1911 годах.

     В 1919 году пьесу издало Московское издательство ВЦИК рабочих, солдатских, крестьянских и казачьих депутатов. [↑](#endnote-ref-110)
118. См. в наст. томе статью [«Из московских впечатлений»](#_Toc293491584). [↑](#endnote-ref-111)
119. Премьера исторической драмы Г. Бюхнера «Смерть Дантона» в обработке А. Н. Толстого состоялась в московском Театре б. Корша 9 октября 1918 года. Постановщик — А. П. Петровский. Художник — Е. Соколов. [↑](#endnote-ref-112)
120. Об отношении Луначарского в этот период к Р. Роллану см. в т. 4 наст. изд. статью «Новая пьеса Ромена Роллана» и примеч. к ней. [↑](#endnote-ref-113)
121. Пьеса Г. Гауптмана «Ткачи» в 1918 году была поставлена в Театре Дома рабочих Петроградской коммуны. [↑](#endnote-ref-114)
122. Мы имеем в этом отношении кое-какое продвижение. Репертуар, отражающий художественно так называемый вчерашний день революции, появляется. Однако ни одного более или менее образцового в этом отношении произведения мы не имеем. [Примечание — октябрь 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-10)
123. Огромный рост комсомола и широкое развитие пролетстуденчества за это время остро ставят вопрос (и экономически и идеологически) о театре и молодежи. Комсомол, наверное, скоро крикнет: «Даешь театр!» [Примечание — октябрь 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-11)
124. В первой публикации статьи было — всечеловеческого. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-12)
125. Луначарский имеет в виду постановку трагедии Эсхила «Персы» в театре «Odeon» в октябре 1912 года. [↑](#endnote-ref-115)
126. Имеется в виду трагедия Эсхила «Прикованный Прометей». [↑](#endnote-ref-116)
127. Трагедия Софокла «Царь Эдип» была поставлена в Театре трагедии Ю. М. Юрьева весной 1918 г. в помещении цирка в Петрограде. Далее Луначарский называет трагедии Софокла «Антигона», «Филоктет» и «Эдип в Колоне». [↑](#endnote-ref-117)
128. Трагедия Еврипида «Алкестида». [↑](#endnote-ref-118)
129. Вероятно, имеется в виду пьеса Еврипида «Троянки». [↑](#endnote-ref-119)
130. Луначарский говорит о пьесах Лопе де Вега «Собака на сене» и «Овечий источник», которые были поставлены во многих театрах {536} после революции: «Собака садовника» — в 1918 г. в Замоскворецком театре Москвы, в 1919 г. — в Малом театре; «Фуенте Овехуна» — в 1919 г. в Киеве К. А. Марджановым и многие другие постановки. [↑](#endnote-ref-120)
131. Пьеса В. Шекспира «Мера за меру» была поставлена в России дважды Малым театром: в 1868 году, а также в 1880 году в бенефис М. Н. Ермоловой. О постановке пьесы в Государственном Показательном театре см. статью [«Хороший спектакль»](#_Toc293491587). [↑](#endnote-ref-121)
132. Трагедия Гете «Фауст» ставилась в сезон 1877/1878 года в Малом театре, в сезон 1901/1902 года — в Александринском, в сезон 1912/1913 годам — в Театре Незлобина. [↑](#endnote-ref-122)
133. Драма Г. Клейста «Кетхен из Гейльбронна» (1810). [↑](#endnote-ref-123)
134. Комедию «Разбитый кувшин» Г. Клейста поставил Государственный Показательный театр в декабре 1919 года. [↑](#endnote-ref-124)
135. В 1909 году Театр В. Ф. Комиссаржевской поставил пьесу Ф. Геббеля «Юдифь» и пьесу Ф. Грильпарцера «Праматерь». В 1892 году на сцене Малого театра шла «Сафо» Грильпарцера. Пьесы Г. Зудермана пользовались широкой популярностью в конце XIX – начале XX века? в России и многократно ставились на провинциальной и столичной сценах («Бой бабочек», «Счастье в уголке» и др.). [↑](#endnote-ref-125)
136. Пьеса Г. Гауптмана «А Пиппа танцует» ставилась в Петербурге в 1906 году Новым театром, в том же году ее поставил Театр Корша. [↑](#endnote-ref-126)
137. Пьеса П. Клоделя «Благовещение» была поставлена в сезон 1913/1914 года в парижском театре «L’œuvre». В 1920 году ее поставил московский Камерный театр. «Залог» П. Клоделя был поставлен в июне 1914 года в театре «L’œuvre». [↑](#endnote-ref-127)
138. «Армия в городе» Жюля Ромена была поставлена в театре «Odeon» в Париже в 1911 году. В России ее ставил в 1923 году Одесский драматический театр. [↑](#endnote-ref-128)
139. В первой публикации статьи было — всечеловеческий. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-13)
140. «Освобожденный Прометей» П.‑Б. Шелли был поставлен в воронежском Студийном театре в 1920 году. [↑](#endnote-ref-129)
141. Имеется в виду драматическая поэма Имре Мадача «Трагедия человека» (1862). [↑](#endnote-ref-130)
142. В общем, все, что остается верным и для наших дней. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-14)
143. Ежемесячный журнал, издававшийся в Штутгарте, а затем в Мюнхене и Берлине с 1915 по 1924 год. [↑](#endnote-ref-131)
144. В 1913 году общество «Свободная народная сцена» и «Новая свободная народная сцена», основанные литератором Б. Вилле, объединились и в 1914 году построили на средства пайщиков в рабочем квартале Берлина театр, получивший название «Народная сцена» («Volksbühne»). [↑](#endnote-ref-132)
145. Имеется в виду постановка В. И. Немировичем-Данченко комедии Аристофана «Лисистрата» в Музыкальной студии Московского Художественного театра. См. об этом в статье [«Московский Художественный театр»](#_Toc293491599) и [примеч. к ней](#_Tosh0005166). [↑](#endnote-ref-133)
146. Пьеса Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» (1919). [↑](#endnote-ref-134)
147. Комедия Б. Шоу «Екатерина Великая» шла в сезон 1921/1922 года в Московском драматическом театре в постановке В. Г. Сахновского. [↑](#endnote-ref-135)
148. {537} «*Буря и натиск*» — литературно-общественное движение в Германии в 70 – 80 годы XVIII века. [↑](#endnote-ref-136)
149. Пьесы Ф. Грильпарцера «Горе тому, кто лжет» (1837) и «Вражда братьев в Габсбургском доме» (1850). [↑](#endnote-ref-137)
150. Пьеса Ф. Шиллера «Коварство и любовь» была поставлена в сезон 1918/1919 года в Театре б. Корша, в сезон 1920/1921 года — в Государственном академическом театре драмы (б. Александринском), а также ставилась в целом ряде районных и провинциальных театров. [↑](#endnote-ref-138)
151. По-видимому, Луначарский имеет в виду постановку Малого театра в сезон 1924/1925 года. [↑](#endnote-ref-139)
152. Имеется в виду пьеса Ф. Унру «Луи-Фердинанд, принц прусский». [↑](#endnote-ref-140)
153. 22 июня 1919 года в петроградском Большом драматическом театре состоялась премьера пьесы М. Левберг «Дантон» в постановке К. К. Тверского. Художник спектакля — М. В. Добужинский. [↑](#endnote-ref-141)
154. «Легенда о Коммунаре» П. А. Козлова была поставлена петроградской Театральной ареной Пролеткульта к 1 мая 1919 г. Режиссеры — А. А. Мгебров и В. В. Чекан. Художники — А. А. Андреев и Глазман. В июле 1919 г. А. А. Мгебров с частью труппы этого театра организует Первый Рабочий Революционно-героический театр, сохранив постановку в репертуаре нового театра. [↑](#endnote-ref-142)
155. «Дурные пастыри» О. Мирбо шли в Большом Воронежском театре (1918) и в Сретенском районном театре Москвы (1918). В 1922 году постановку осуществил Екатеринбургский театр. [↑](#endnote-ref-143)
156. Пьеса «Пугачев» К. Гуцкова была поставлена Петроградским драматическим театром в сезон 1919/1920 года. [↑](#endnote-ref-144)
157. «Свобода» М. Потшера была поставлена в сезон 1919/1920 года в «Вольном театре» (Москва), а также в сезон 1920/1921 года в Драматическом театре Художественного Подотдела Московского отдела народного образования (Москва). [↑](#endnote-ref-145)
158. См. Сем Бенелли, Лассаль, изд. Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению, М.‑П. 1919. [↑](#endnote-ref-146)
159. Имеется в виду Екатерина II. [↑](#endnote-ref-147)
160. Впервые напечатано в газете «Известия ВЦИК», 1919, № 267, 28 ноября.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-148)
161. Премьера пьесы В. Шекспира «Мера за меру» в Государственном Показательном театре состоялась 25 ноября 1919 года. Постановщик — И. Н. Худолеев. Художник — Г. Б. Якулов. [↑](#endnote-ref-149)
162. 26 августа 1919 г. В. И. Ленин подписал «Декрет об объединении театрального дела». Одновременно с провозглашением национализации театров был создан при Народном комиссариате просвещения Центральный театральный комитет (сокращенно — *Центротеатр*). Центротеатр {538} призван был руководить всеми театрами страны. В 1921 г. Центротеатр был ликвидирован. [↑](#endnote-ref-150)
163. Основная часть произведений Шекспира написана в XVI, а не в XVII веке. [↑](#endnote-ref-151)
164. Впервые напечатано в журнале «Вестник театра», 1920, № 58, 23 – 28 марта.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-152)
165. *Джандуйя* (Джироламо) — популярная маска итальянской комедии, тип веселого, свободолюбивого, острого на язык туринца. [↑](#endnote-ref-153)
166. С января 1859 года в виде приложения к журналу «Современник» выходил сатирический журнал «Свисток». Редактором и одним из самых блестящих авторов-сатириков его был Н. А. Добролюбов. После смерти Добролюбова вышло два номера «Свистка» — № 8 в 1862 году и № 9 в 1863 году. [↑](#endnote-ref-154)
167. Под этим заголовком объединены четыре самостоятельные статьи. Первая статья, под заглавием «Театр и революция», была впервые напечатана на немецком языке (источник не найден). Она написана по просьбе Союза немецких театральных работников. Луначарский ошибочно датирует ее (так же, как и статьи третью и четвертую) 1920 годом (см. подстрочные примечания). Сохранившееся обращение Союза немецких театральных работников к Луначарскому с просьбой написать данную статью относится к 11 января 1921 года. Вторая статья, под заглавием «Театр и революция», впервые была напечатана в специальном выпуске журнала «Вестник театра» за 1920 год, посвященном Западному фронту. Третья статья, под заглавием «Театр и революционная Россия (Некоторые итоги и перспективы)», в журнале «Вестник искусств», 1922, № 1, и в газете «Жизнь искусства», 1922, № 9, 1 марта, № 11, 14 марта, под заглавием «Театр и революционная Россия». Четвертая статья, под заглавием «Революционный театр (Ответ тов. Бухарину)», — в журнале «Вестник театра», 1919, № 47, 23 – 28 декабря.

     При подготовке сборника «Театр и революция» Луначарский объединил эти статьи в цикл под общим заглавием «Театр и революция», давшим название и всей книге.

     Печатается по тексту этого сборника. [↑](#endnote-ref-155)
168. Написано в начале 1920 г. для немецкого профсоюзного журнала. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-15)
169. Речь идет о брошюре Р. Вагнера «Искусство и революция» (1849) В 1918 году издана в Петрограде Литературным отделом Народного комиссариата просвещения с предисловием А. В. Луначарского. [↑](#endnote-ref-156)
170. Театр «Старой голубятни» был основан Жаком Копо в 1913 году. [↑](#endnote-ref-157)
171. {539} Луначарский приводит основную мысль работы Вагнера «Искусство и революция», который писал, что «при содействии будущих великих революций» «театральные представления будут первыми коллективными предприятиями, в которых совершенно исчезнет понятие о деньгах и прибыли», что государство даст возможность театру «отдаться лишь своему высокому и истинному назначению» (см. Р. Вагнер, Избранные статьи, Музгиз, М. 1935, стр. 76). [↑](#endnote-ref-158)
172. «*Мастерская коммунистической драматургии*» (Масткомдрама) — организована в 1920 году с целью создания пролетарского репертуара. Ответственный руководитель Д. Н. Бассалыга. Художественный совет возглавлял А. В. Луначарский. Осенью 1921 г. Масткомдрама получила свой театр, который стал называться Гостекомдрама (Государственный театр коммунистической драматургии). Режиссерскую работу в нем вели Л. М. Прозоровский, П. И. Ильин, Д. Н. Бассалыга. В начале 1922 г. Масткомдрама и Гостекомдрама прекратили свое существование. [↑](#endnote-ref-159)
173. Подразумевается известное высказывание К. Маркса в его работе «Введение (Из экономических рукописей 1857 – 1858 годов)» о непреходящей ценности греческого искусства (см. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 737 – 738). [↑](#endnote-ref-160)
174. похоронный, мрачный *(от франц. macabre). — Ред*. [↑](#footnote-ref-16)
175. *Сакунтала* — героиня одноименной драмы Калидасы. Пьеса была поставлена в Камерном театре А. Таировым 12 декабря 1914 года, возобновлена в 1920 году. Художник — П. Кузнецов. Роль Сакунталы исполняла А. Коонен. [↑](#endnote-ref-161)
176. Луначарский передает мысли Ф. Энгельса, которые он высказывал в ряде своих работ. Так, в книге «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» Энгельс писал: «И только в среде рабочего класса продолжает теперь жить, не зачахнув, немецкий интерес к теории… Немецкое рабочее движение является наследником немецкой классической философии» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 317). Много раньше, в книге «Положение рабочего класса в Англии», Энгельс писал: «Шелли, гениальный пророк *Шелли*, и *Байрон* со своей страстностью и горькой сатирой на современное общество имеют больше всего читателей среди рабочих; буржуа держит у себя только так называемые “семейные издания”, выхолощенные и приспособленные к современной лицемерной морали. — Произведения двух крупнейших практических философов новейшего времени, *Бентама* и *Годвина*, особенно последнего, также являются почти исключительно достоянием пролетариата. Если среди радикальной буржуазии и существуют последователи *Бентама*, то ведь только пролетариату и социалистам удалось, отталкиваясь от него, шагнуть вперед» (там же, т. 2, стр. 462 – 463). [↑](#endnote-ref-162)
177. Я не без некоторого волнения перечел свою статью «Театр и революция», напечатанную мною в 1920 году по просьбе актеров Германии.

     Не удивительно, конечно, что я не отрекся сейчас ни от одной выраженной там мысли. В огромном большинстве случаев я не изменил своих идей за пятнадцать — двадцать лет, но кое-что явилось для меня самого неожиданным при свете опыта последних трех лет.

     Так, центральная проблема театра в настоящее время — дать доступ в зрительный зал весьма созревшему за последние годы пролетариату, уже выдвинувшему свой великолепный культурный авангард — пролетарское студенчество, — была почти достигнута. Эти успехи наших непредпринимательских театров, которые я перечислил в начале статьи, почти целиком были сломаны хозяйственной разрухой и нэпом. Но ясно, что, сколько-нибудь оправившись, мы в области театра должны возвратиться на прежний путь огосударствления его в идейном и материальном отношении. Все, что дальше сказано об отдельных направлениях, несмотря на годы нэпа, осталось вполне верным. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-17)
178. Статья написана в апреле 1920 г., но все ее содержание остается верным и для наших дней. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-18)
179. Речь идет о статье П. С. Когана «Обзор литературы о театре», напечатанной в журнале «Печать и революция», 1921, № 3, ноябрь – декабрь. [↑](#endnote-ref-163)
180. Программа «Театрального Октября» была выдвинута В. Э. Мейерхольдом в 1920 году. Мейерхольд призывал строить театр открыто тенденциозный, агитационный, подчиненный политическим задачам эпохи. {540} По мысли Мейерхольда, «Театральный Октябрь» призван был «взорвать» старые театральные формы, создать новые — революционные. Первым спектаклем Мейерхольда, воплощавшим программу «Театрального Октября», были «Зори» Верхарна. [↑](#endnote-ref-164)
181. «*Товарищ Хлестаков*» — пьеса Д. Смолина, поставленная Гостекомдрамой в декабре 1921 года. Постановка П. И. Ильина. Художник — А. А. Экстер. Этот спектакль, механически приспособлявший комедию Гоголя к современности, успеха не имел. [↑](#endnote-ref-165)
182. Пьеса известного в 20‑е годы писателя М. Криницкого «Огненный змей» была поставлена в Масткомдраме режиссером П. Ивановским в феврале 1921 года. [↑](#endnote-ref-166)
183. По личному поводу *(лат.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-19)
184. Пьеса А. Луначарского «Фауст и город» была впервые поставлена? 1 мая 1920 г. в петроградском Малом драматическом театре режиссером Н. В. Петровым на гастролях в Костроме.

     7 ноября 1920 г. состоялась премьера пьесы на сцене Государственного академического театра драмы (б. Александринского) также в постановке Н. В. Петрова, который был и художником спектакля. [↑](#endnote-ref-167)
185. Пьеса «Канцлер и слесарь» была поставлена в петроградском Театре Балтфлота в 1920 году (постановщик — Д. Х. Пашковский), а в московском Театре «Комедия» (б. Корш) в 1921 году (постановщики — А. П. Петровский, А. А. Санин, художник — Е. Соколов). [↑](#endnote-ref-168)
186. С тех пор пьеса эта с большим успехом шла в Харькове, Киеве, Казани. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-20)
187. Премьера драмы Луначарского «Оливер Кромвель» в Малом театре состоялась 7 ноября 1921 года. Режиссер — И. С. Платон. Декорации по эскизам М. В. Добужинского выполнили художники А. П. Плиген и М. Н. Яковлев. Это была первая постановка советской революционной пьесы на сцене Малого театра. [↑](#endnote-ref-169)
188. Пьеса «Народ» — первая часть задуманной Луначарским трилогии о Фоме Кампанелле (вторая часть, «Герцог», написана в конце 1920 года, третья часть трилогии — не закончена) — была поставлена в. московском Театре б. Незлобина в день 3‑й годовщины Октябрьской революции. Постановка В. А. Брендера, К. Н. Незлобина. Художник — В. Е. Егоров.

     В Саратове пьеса «Народ» была поставлена в 1921 году в Городском театре им. Н. Г. Чернышевского режиссером Е. О. Любимовым-Ланским. Художники — В. Г. Калягин и Г. К. Хомячков. [↑](#endnote-ref-170)
189. См. примеч. 8 к статье «Из московских впечатлений» [В электронной версии — [94](#_Tosh0005167)]. [↑](#endnote-ref-171)
190. *Теревсат* — Театр революционной сатиры. Был организован в 1919 году как передвижной эстрадный театр, создававший агитационно-политические спектакли. Во главе театра стояли режиссеры М. А. Разумный и Д. Г. Гутман. В 1922 году театр был закрыт и реорганизован в Театр Революции. [↑](#endnote-ref-172)
191. Вскоре после переезда ЦК Пролеткультов в Москву, летом 1921 года открылся Первый рабочий театр Пролеткульта, который просуществовал до 1932 года. Большое влияние на деятельность театра оказывали руководители Пролеткульта П. М. Керженцев, В. Ф. Плетнев, А. М. Ган и другие. В ряде постановок принимал участие в качестве художника и режиссера С. М. Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-173)
192. {541} В 1921 году по пьесе С. Минина «Город в кольце» (премьера 18 октября) Теревсат поставил драматическое действие в сопровождении кинематографа. Режиссер сцены — Д. Г. Гутман, режиссер кино — М. А. Разумный. Художник — В. Комарденков. [↑](#endnote-ref-174)
193. Пьеса В. Плетнева «Лена» была поставлена Первым рабочим театром Пролеткульта в 1921 году (11 октября). Режиссер В. Игнатов. Художники — С. Эйзенштейн и Никитин. Постановка была решена в стиле эксцентрического представления. [↑](#endnote-ref-175)
194. Инсценировка В. Плетнева «Мексиканец» (по одноименному рассказу Джека Лондона) была поставлена Первым рабочим театром Пролеткульта в 1921 году. Режиссеры — С. М. Эйзенштейн и В. С. Смышляев. Художник — С. М. Эйзенштейн. Спектакль был решен в стиле буффонады с эксцентрическими трюками и агитинтермедиями. Происходивший по ходу действия матч бокса был вынесен в середину зрительного зала на настоящий ринг. [↑](#endnote-ref-176)
195. Театр Корша был основан в Москве в 1882 году Ф. А. Коршем. С 1921 года стал называться Театр «Комедия». В состав государственных театров был включен в 1926 году под названием «Московский драматический театр (б. Корш)». В 1932 году был закрыт, а здание передано филиалу Художественного театра. [↑](#endnote-ref-177)
196. Имеется в виду книга: А. Таиров, Записки режиссера, изд. Камерного театра, М. 1921. [↑](#endnote-ref-178)
197. Премьера трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» в Камерном театре состоялась 17 мая 1921 года. Постановщик — А. Я. Таиров. Художник — А. А. Экстер. Постановка не раскрывала глубины содержания гениальной трагедии Шекспира. [↑](#endnote-ref-179)
198. Статья была впервые напечатана осенью 1920 г. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-21)
199. Имеется в виду статья «Мститель», в которой Н. И. Бухарин заявлял: «Старый театр нужно *сломать*. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего» («Правда», 1919, № 282, 16 декабря). [↑](#endnote-ref-180)
200. В приложениях к журналу «Вестник театра» (1919 – 1921) печатались программы и либретто спектаклей московских театров. [↑](#endnote-ref-181)
201. «*Венецианский купец*» — дореволюционная постановка Малого театра, шедшая с успехом многие годы. Ф. Ф. Комиссаржевский поставил комедию Шекспира «Виндзорские проказницы» в Новом театре ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций). Спектакль был показан впервые в октябре 1919 года. В 1920 году театр закрылся. «Сон в летнюю ночь» был поставлен в Театре б. Корша в сезон 1919/1920 года. В январе 1920 года в «Вольном театре» режиссером Робертом Адельгеймом был поставлен шекспировский «Гамлет», роль Гамлета исполнял Н. П. Россов. [↑](#endnote-ref-182)
202. В качестве эпиграфа к своей статье «Мститель» Бухарин использовал строки из драматической сцены Козьмы Пруткова «Спор древних греческих философов об изящном». Луначарский цитирует неточно. (Ср. Козьма Прутков, Избранные сочинения, «Библиотека поэта». Малая серия, Л. 1955, стр. 282.). [↑](#endnote-ref-183)
203. вдоволь *(лат.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-22)
204. Осенью 1918 г. М. Ф. Андреева была назначена комиссаром театров и зрелищ Петрограда. [↑](#endnote-ref-184)
205. {542} Имеется в виду одноактная пьеса В. Ф. Плетнева «Мститель» по мотивам П. Клоделя, напечатанная в специальном выпуске журнала «Вестник театра», посвященном Западному фронту, 1920. [↑](#endnote-ref-185)
206. «*Красная правда*» — пьеса, написанная командиром Красной Армии А. А. Вермишевым. Была представлена на организованный по инициативе М. Горького конкурс на лучшую революционную мелодраму (1919). В своем отзыве Горький отмечал: «Не мелодрама, а бытовая агитационная пьеса на современную тему. Автор — не без таланта. Пьеса — если ее ставить — требует значительных сокращений, исправлений» (сб. «Горький об искусстве», изд. «Искусство», М.‑Л. 1940, стр. 171). Написанная на тему классовой борьбы в деревне в эпоху гражданской войны, эта пьеса входила в репертуар многих фронтовых красноармейских театров. [↑](#endnote-ref-186)
207. Намек на известный щедринский образ градоначальника Перехват-Залихватского из «Истории одного города», который въехал в город Глупов «на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки» (см. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. IX, ГИХЛ, Л. 1934, стр. 289). [↑](#endnote-ref-187)
208. По поводу этой статьи мне приходится с сожалением констатировать, что крайнее урезывание средств, отпускаемых на театр вообще (от актеатров до Пролеткульта), сильно затормозило проведение указанной программы, остающейся верной и для наших дней. Статья относится к концу 1920 года. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-23)
209. Впервые напечатано в газете «Известия ВЦИК», 1920, № 144, 3 июля.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-188)
210. Луначарский всячески поддерживал организацию театров для детей, «где законченными художниками — артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы» (см. А. Луначарский, Вопросы, поставленные Комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра. «Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры», Петроград, 1918, № 1, стр. 4). 4 июля 1920 г. премьерой спектакля «Маугли» открылся Первый государственный театр для детей. В 1931 г. театр переименован в Государственный центральный театр юного зрителя и в 1941 г. слился с Московским театром юного зрителя. [↑](#endnote-ref-189)
211. Впервые, под заглавием «Камерный театр. “Федра”», напечатано в газете «Известия ВЦИК», 1922, № 33, 11 февраля.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-190)
212. Премьера трагедии Ж. Расина «Федра» в переводе В. Я. Брюсова состоялась 8 февраля 1922 года. Постановщик — А. Я. Таиров. Художник — А. А. Веснин. [↑](#endnote-ref-191)
213. Генеральная репетиция состоялась 6 февраля. [↑](#endnote-ref-192)
214. {543} Стиль античных ваз (керамика VII – V вв. до н. э.) был положен А. Я. Таировым в основу постановки «Федры» в Камерном театре. Актеры в своем сценическом поведении, движениях, жестах подражали пластике человеческих фигур на античных вазах (в отличие от пластики: статуарной — пластики скульптуры). [↑](#endnote-ref-193)
215. Сюжет о Федре, воспылавшей любовью к своему пасынку Ипполиту и отвергнутой им, неоднократно разрабатывался в мировой литературе: Еврипид, «Ипполит» (V в. до н. э.), Люций Анней Сенека, «Федра» (I в. н. э.), Жан Расин, «Федра» (1677), Габриель д’Аннунцио, «Федра» (1909). [↑](#endnote-ref-194)
216. Впервые напечатано в газете «Известия ВЦИК», 1922, № 175, 6 августа.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-195)
217. «Театр Романеск» создан в 1922 году в Москве (художественный руководитель — В. М. Бебутов). Театр существовал один сезон, показав всего лишь два спектакля: драму «Нельская башня» А. Дюма-отца и Фредерика Гайарде и инсценировку по роману Дюма-отца «Граф Монте-Кристо». [↑](#endnote-ref-196)
218. Имеется в виду поездка А. В. Луначарского на Урал и в Сибирь для обследования работы органов Народного комиссариата просвещения. Поездка состоялась весной 1923 года. [↑](#endnote-ref-197)
219. Луначарский ценил мелодраму как драматический жанр, имеющий большую силу эмоционального воздействия на зрителя. Отмечая, что в определенных театральных кругах относятся презрительно к мелодраме, кинематографу и мюзик-холлу как зрелищам «самого низкого пошиба», Луначарский писал в 1919 году в статье «Какая нам нужна мелодрама?»: «Вместо того чтобы морщить нос и отворачиваться, серьезным людям следовало бы поставить себе вопрос, что, собственно, привлекает толпу к этим зрелищам, и, может быть, произвести эксперимент, а именно, устранив невыносимую пошлятину из всех этих форм искусства “для народа”, постараться оставить то, что с пошлостью ничего общего не имеет, но, пожалуй, претит так называемому утонченному вкусу» (см. т. 2, стр. 213). [↑](#endnote-ref-198)
220. В книге «Народный театр» (1903) Роллан писал о романтической драме: «… приходится думать не о том, чтобы облегчить народу доступ к ней, а о том, чтобы охранить от нее народ… Это львиная шкура, под которой скрывается ничтожество» (Ромен Роллан, Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1958, стр. 185). Вместе с тем во второй части книги, посвященной новому театру, Роллан указывал: «… если современная мелодрама, отдаваемая в руки первому попавшемуся писаке, впадает в убожество, то виноваты в этом сами драматурги… Нет труднее и возвышеннее задачи, чем создать истинно поэтическую мелодраму» (там же, стр. 243). [↑](#endnote-ref-199)
221. {544} *Реставрация* — период вторичного правления во Франции династии Бурбонов (1814 – 1830). [↑](#endnote-ref-200)
222. *Орлеаны*, или орлеанисты, — политическая группировка, господствовавшая во Франции в период правления короля Луи-Филиппа Орлеанского (1830 – 1848). [↑](#endnote-ref-201)
223. кружок, группа единомышленников *(от франц. cénacle). — Ред*. [↑](#footnote-ref-24)
224. Имеется в виду картина Э. Делакруа «28 июля 1830 года» («Свобода на баррикадах»), созданная в 1830 году. [↑](#endnote-ref-202)
225. К сожалению, верное по идее предприятие Бебутова и других разбилось о внутренние нелады и преждевременно скончалось. Другие должны все же разработать этот путь. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-25)
226. Впервые напечатано в журнале «Печать и революция», 1922, № 7, сентябрь — октябрь.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-203)
227. В 1918 году. [↑](#endnote-ref-204)
228. Кроме уже упоминавшейся Луначарским работы Ф. Ф. Комиссаржевского в Новом театре Художественно-просветительского союза рабочих организаций (см. статью [«Из московских впечатлений»](#_Toc293491584) и [примеч. к ней](#_page533)), имеется также в виду его режиссерская деятельность в опертом Театре Совета рабочих депутатов (б. С. И. Зимина) — в 1919 году преобразован в Малую государственную оперу. В сезон 1918/1919 года Комиссаржевский поставил в Театре Совета рабочих депутатов ряд опер, в том числе «Орестею» Танеева, «Лоэнгрина» Вагнера (совместно с Н. К. Тихомировым), «Бориса Годунова» Мусоргского. В 1919 году Ф. Ф. Комиссаржевский уехал за границу. [↑](#endnote-ref-205)
229. В первые годы после революции были популярны массовые празднества, которые проходили на площадях, под открытым небом, в них принимало участие по нескольку тысяч человек. В 1918 г. в Москве состоялась массовая инсценировка «Пантомима Великой революции», в Петрограде в 1919 г. — массовая инсценировка «Действо о Третьем Интернационале», в 1920 г. — «Гимн освобождению труда», «Блокада России», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца» и др. [↑](#endnote-ref-206)
230. В письме к А. С. Суворину от 25 ноября 1892 года А. П. Чехов писал: «… писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель… У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет…» (А. П. Чехов, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 11, Гослитиздат, М. 1956, стр. 600 – 601). [↑](#endnote-ref-207)
231. Английские писатели конца XVI – начала XVII века, современники царствования Елизаветы Тюдор (1558 – 1603). [↑](#endnote-ref-208)
232. И Таиров и Мейерхольд теперь поняли это и поворачивают на «содержание». [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-26)
233. Этого нельзя сказать о собственно профессиональном театральном союзе — Всерабисе, у которого есть свои грехи перед академическими театрами. Но да простятся они Всерабису, так как сейчас, кажется, в этом отношении дело налаживается. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-27)
234. {545} Студия им. А. М. Горького существовала в Москве в 1918 – 1922 годах и была непосредственно связана с Художественным театром. За ее работой следил М. Горький. Ее участники были в основном рабочие-печатники, красноармейцы, служащие. Первые ее спектакли — инсценировки рассказов М. Горького «Челкаш» и «Страсти-мордасти»; в 1921 году была инсценирована «Мальва». [↑](#endnote-ref-209)
235. «*Габима*» — театр-студия, возникший в Москве в 1918 году, ставил пьесы на древнееврейском языке. В 1926 году театр уехал на гастроли в Европу и Америку и не вернулся. [↑](#endnote-ref-210)
236. В 1921 году в Москве был создан Еврейский камерный театр на основе переведенной из Петрограда еврейской студии, возникшей в 1919 году. Впоследствии театр был переименован в Государственный еврейский театр. [↑](#endnote-ref-211)
237. 7 ноября 1920 года Театр РСФСР I показал драму Э. Верхарна «Зори», в постановке В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова. Спектакль, решенный в стиле условного театра с конструктивными декорациями (художник В. В. Дмитриев) и осовремениванием образов пьесы, вызвал оживленные споры. Перед началом спектакля И ноября 1920 года выступил А. В. Луначарский. В своем выступлении он «коснулся очень многих злободневных вопросов современной театральной действительности» (см. заметку «Перед спектаклем “Зори” в театре РСФСР», «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, стр. 9). Он принял также участие в диспуте о «Зорях», состоявшемся 22 и 29 ноября 1920 года в Театре РСФСР I. В отчете о диспуте, напечатанном в «Вестнике театра», сказано, что, отмечая «вычурность футуристических элементов в постановке», критикуя «общую конструкцию спектакля», Луначарский в то же время отмечал, что в спектакле «проявлено настоящее искание нового, яркого», сделан «новый, смелый, революционный акт» («Вестник театра», 1920, № 75, 30 ноября, стр. 14).

     Н. К. Крупская в статье «Постановка “Зорь” Верхарна», напечатанной в газете «Правда» (1920, № 252, 10 ноября), выступила против искажения текста пьесы и против грубого приспособления ее к русской действительности. «… Чудесная сказка превратилась в пошлый фарс, исчезло все обаяние “Зорь”», — писала Н. К. Крупская. [↑](#endnote-ref-212)
238. *Оппидомань* — название города в драме «Зори» Верхарна. Художник повесил над сценой треугольную плоскость, которая напоминала крышку рояля. [↑](#endnote-ref-213)
239. «Мистерия-Буфф» была поставлена В. Э. Мейерхольдом и В. М. Бебутовым в Театре РСФСР I. Премьера — 1 мая 1921 года. Художники спектакля — В. П. Киселев, А. М. Лавинский, В. Л. Храковский. Для этой постановки Маяковский создал новый вариант пьесы. [↑](#endnote-ref-214)
240. Неточное название оперы Р. Вагнера «Риенци» (1840); *Кола ди Риенци* — главный герой оперы. [↑](#endnote-ref-215)
241. В 1919 году состоялась дискуссия на темы «Возрождение цирка» и «Современный театр в связи с цирком», начало которой положило выступление А. В. Луначарского, призвавшего «поберечь традиции циркового мастерства… и оставить за цирком его великие задачи» («Задача обновленного цирка», «Вестник театра», 1919, № 3, 8 – 9 февраля). {546} 17 февраля Н. Фореггер сделал доклад на тему «Возрождение цирка», где утверждал, что «нет грани между цирком и театром…», и мечтал о «театре-цирке». С критикой доклада Фореггера выступил В. Э. Мейерхольд, который сказал: «… Театра-цирка нет и его не должно быть, а есть и должны быть каждый сам по себе: и цирк и театр. … Если современному театру надо напитываться элементами акробатики, отсюда вовсе еще не следует, что надо сливать представления цирка и театра в зрелища нового типа, в зрелища фореггеровского театра-цирка. … Не театр-цирк должен стать мечтой современных реформаторов цирка, а до того как артист выберет себе один из двух путей, цирк или театр, он должен пройти еще в раннем детстве особую школу, которая помогла бы сделать его тело и гибким, и красивым, и сильным; оно должно быть таковым не только для salto mortale, а и для любой трагической роли» («Вестник театра», 1919, № 9, 25, 26, 27 февраля). [↑](#endnote-ref-216)
242. Об этой пьесе Луначарский написал статью «“Паровозная обедня” В. Каменского» («Известия ВЦИК», 1921, № 34, 16 февраля). [↑](#endnote-ref-217)
243. А. Г. Коонен. [↑](#endnote-ref-218)
244. Речь идет о так называемой «Мастерской опытно-героического театра» (1921 – 1923) во главе с актером и художником Камерного театра Б. А. Фердинандовым. Одной из главных постановок «Мастерской» явилась детективная мелодрама поэта-имажиниста В. Г. Шершеневича «Дама в черной перчатке». Постановка была полна формалистических выкрутасов: актеры непрерывно бегали по лестницам и перекладинам, перед каждым актом раздавались автомобильные гудки и т. п. Не удивительно, что Луначарский называет опыты студии «великим вздором». [↑](#endnote-ref-219)
245. *Первая студия Художественного театра* — возникла в 1912 году. Художественным руководителем студии до 1916 года был Л. А. Сулержицкий. Студия открылась постановкой пьесы Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”» 15 января 1913 года. Режиссер — Р. В. Болеславский. Художник — И. Я. Гремиславский.

     В 1924 году Студия была преобразована во МХАТ Второй, существовавший до 1936 года. [↑](#endnote-ref-220)
246. В настоящее время она уже носит название «Художественный театр 2‑й». [Примечание — октябрь 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-28)
247. Первая студия МХАТ в течение августа и сентября 1922 года с большим успехом гастролировала в Европе — Риге, Ревеле, Висбадене, Берлине. В репертуаре труппы — инсценировка рассказа Ч. Диккенса «Сверчок на печи», «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, «Эрик XIV» А. Стриндберга и др. [↑](#endnote-ref-221)
248. Премьера пьесы А. Стриндберга «Эрик XIV» в постановке Е. Б. Вахтангова (режиссер Б. М. Сушкевич) состоялась в Первой студии МХАТ 29 марта 1921 года. Художник — И. И. Нивинский. М. А. Чехов исполнял роль Эрика XIV. [↑](#endnote-ref-222)
249. 8 октября 1921 года на сцене МХАТ состоялась премьера комедия Гоголя «Ревизор» в постановке К. С. Станиславского. Художник — К. Ф. Юон. М. А. Чехов играл роль Хлестакова. [↑](#endnote-ref-223)
250. *Вторая студия* МХТ возникла в ноябре 1916 года по инициативе К. С. Станиславского и В. Л. Мчеделова. В студии было много талантливых {547} актеров (Н. П. Хмелев, Н. П. Баталов, А. К. Тарасова, М. И. Прудкин, В. Я. Станицын и др.), в 1924 году влившихся в основную труппу МХАТ. [↑](#endnote-ref-224)
251. Театральный коллектив, складывавшийся с 1914 года под руководством Е. Б. Вахтангова, был принят в сентябре 1920 года в систему Художественного театра под названием «*Третья студия МХАТ*». Открытие театра «Третья студия МХАТ» состоялось 13 ноября 1921 года пьесой М. Метерлинка «Чудо святого Антония» в постановке Е. Б. Вахтангова. Художник — Ю. А. Завадский. В 1926 году студия переименована в Государственный театр им. Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-225)
252. Е. Б. Вахтангов умер 29 мая 1922 г. [↑](#endnote-ref-226)
253. Речь идет о постановке оперы Ж. Бизе «Кармен» в Государственном академическом Большом театре, Премьера состоялась 13 мая 1922 года. Постановщик — А. А. Санин. Художник — Ф. Ф. Федоровский. Луначарский откликнулся на нее статьей «О “Кармен”» («Известия ВЦИК», 1922, № 121, 2 июня). [↑](#endnote-ref-227)
254. Премьера комедии «Принцесса Турандот» К. Гоцци состоялась 28 февраля 1922 года. Постановка Е. Б. Вахтангова. Режиссеры — К. И. Котлубай, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава. Художник — И. И. Нивинский. [↑](#endnote-ref-228)
255. «*Гадибук*» — пьеса С. Ан‑ского (С. Рапопорта), поставлена Е. Б. Вахтанговым. Премьера состоялась 31 января 1922 года. Художник — Н. Альтман. [↑](#endnote-ref-229)
256. Пьеса К. Гуцкова «Уриэль Акоста» была поставлена в Еврейском камерном театре. Премьера спектакля состоялась 9 апреля 1922 года. Постановщик — А. Грановский. Художник — Н. Альтман. [↑](#endnote-ref-230)
257. См. в наст. томе речь [«Памяти Вахтангова»](#_Toc293491594) и статью [«Евгений Богратионович Вахтангов»](#_Toc293491647). [↑](#endnote-ref-231)
258. Евангельское изречение. [↑](#endnote-ref-232)
259. моя вина *(лат.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-29)
260. Говоря о приглашении Мейерхольда в Теревсат, Луначарский имеет в виду назначение Мейерхольда художественным руководителем только что образованного (июнь 1922 г.) на основе Теревсата нового театра, получившего название Театра Революции. [↑](#endnote-ref-233)
261. В сезон 1921/1922 года в Театре «Комедия» (б. Корш) были поставлены «Канцлер и слесарь» Луначарского, «Слуга двух господ» Гольдони, «Бесприданница» Островского, «Тартюф» Мольера (все в постановке А. П. Петровского) и другие. [↑](#endnote-ref-234)
262. Оперная студия Станиславского была основана в 1918 году как оперная студия Большого театра. С 1924 года — Государственная оперная студия им. К. С. Станиславского. С 1928 года — Государственный оперный театр имени К. С. Станиславского. В 1941 году слился с Музыкальным театром имени В. И. Немировича-Данченко в единый Музыкальный театр имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-235)
263. Общедоступный драматический театр под руководством А. Р. Кугеля был организован в Петроградском Народном доме в 1920 году. В так называемом Железном зале этого Дома в том же году открылся «Театр художественного дивертисмента» под руководством С. Э. Радлова {548} и В. Н. Соловьева, вскоре переименованный в театр «Народная комедия». В репертуаре театра — «цирковые комедии», политсатира, классика. Театр просуществовал с января 1920 по январь 1922 года. [↑](#endnote-ref-236)
264. См. в наст. томе статью [«Правильный путь»](#_Toc293491592). [↑](#endnote-ref-237)
265. Статья напечатана в 1922 году. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-30)
266. Впервые напечатано в газете «Советское искусство», 1937, № 25, 29 мая.

     Речь «Памяти Вахтангова» была произнесена А. В. Луначарским на гражданской панихиде, состоявшейся 29 ноября 1922 года (через полгода после смерти Е. Б. Вахтангова) в Третьей студии МХАТ.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-238)
267. Луначарский написал на другой день после премьеры: «Дорогой, дорогой Евгений Богратионович! Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник… и рядом с ним я узнал, что Вы больны. Выздоравливайте, милый, талантливый, богатый. Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, так глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами. Все ваши спектакли, которые я видел, многообещающи и волнующи. Дайте мне немного подумать. Об Вас не хочется писать наскоро. Но напишу “Вахтангов”. Не этюд, конечно, а впечатления от всего, что Вы мне, широко даря публику, подарили. Выздоравливайте. Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного. Ваш Луначарский. 28.11.22 г.» (см. «Вахтанговец», 1937, № 4 (20), 20 февраля). [↑](#endnote-ref-239)
268. Впервые напечатано в виде предисловия к книге: «А. И. Южин. 1882 – 1922», изд. Ю. Писаренко, М. 1922.

     Написано по поводу сорокалетия творческой деятельности А. И. Южина в Малом театре (1882 – 1922).

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-240)
269. В газете «Известия» эта статья не печаталась. [↑](#endnote-ref-241)
270. С. С. Чахошин в статье «В Каноссу!» («Смена вех. Сборник статей», Прага, 1921, стр. 162 – 163). [↑](#endnote-ref-242)
271. См. в наст. томе [четвертую статью из цикла «Театр и революция»](#_Tosh0005168). [↑](#endnote-ref-243)
272. приобретение, достижение *(от лат. acguisitio). — Ред*. [↑](#footnote-ref-31)
273. Персонаж очерков «Господа Молчалины», входивших в цикл «В среде умеренности и аккуратности» (1874 – 1880), либерал Молчалин был издатель газеты «Чего изволите?» (см. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XII, М. 1938, стр. 343). [↑](#endnote-ref-244)
274. жизнерадостность, веселье *(от франц. jovial). — Ред*. [↑](#footnote-ref-32)
275. «Измена» — пьеса А. Сумбатова, написанная в 1903 г. и в том же году поставленная в московском Малом театре с участием М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-245)
276. пресыщенных *(от франц. blàse). — Ред*. [↑](#footnote-ref-33)
277. {549} «Джентльмен» — пьеса А. Сумбатова, впервые поставленная на сцене Малого театра в 1897 г. также с участием М. Н. Ермоловой. Обе пьесы неоднократно ставились на провинциальной и столичной сценах. [↑](#endnote-ref-246)
278. Нынешний сезон уже начал доказывать это положение, и докажет его полностью. [Примечание 1923 г.]. [↑](#footnote-ref-34)
279. В сентябре 1922 года советская общественность отмечала сорокалетие творческой деятельности А. И. Южина-Сумбатова. Чествование юбиляра началось 17 сентября торжественным вечером в Малом театре. 18 сентября в Большом театре шел спектакль «Отелло» с А. И. Южиным в главной роли, после чего состоялось чествование. 19 сентября Театр «Комедия» (б. Корш) возобновил пьесу Южина «Джентльмен». По окончании спектакля автору, присутствовавшему в театре, были возданы почести. По-видимому, говоря о чествовании Южина в Художественном театре, Луначарский имеет в виду то обстоятельство, что на заседании в Большом театре В. И. Немирович-Данченко, приветствовавший знаменитого артиста от имени Художественного театра и его студий, огласил решение о присвоении Южину звания почетного члена Художественного театра. [↑](#endnote-ref-247)
280. Впервые напечатано в газете «Известия ВЦИК», 1923, № 15, 24 января.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-248)
281. Пьеса М. Е. Лобанова «Борис Годунов» была поставлена в 1923 году в студии «Золотой петух», руководимой К. В. Эггертом. Художник спектакля — И. С. Федотов. Премьера спектакля — 12 января — был днем открытия студии. [↑](#endnote-ref-249)
282. Премьера оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» (русский текст А. М. Арго и Н. А. Адуева) в Камерном театре состоялась 3 октября 1922 года. Постановка А. Я. Таирова. Художник — Г. Б. Якулов. [↑](#endnote-ref-250)
283. жречества *(от греч. hieratikos). — Ред*. [↑](#footnote-ref-35)
284. Это сделано теперь, в 1924 году, и К. В. Эггерт обязан в этом же году оправдать оказываемое ему государством доверие. Если это удастся ему, — будущее обеспечено за его театром. [Примечание 1924 г.]. [↑](#footnote-ref-36)
285. В сентябре 1923 г. произошло слияние студии «Золотой петух» со Студией им. А. М. Горького — в Студию русского театра. В сентябре 1924 г. она была переименована в Новый драматический театр, директором и главным режиссером которого был назначен К. В. Эггерт. Театр просуществовал до 1925 г. [↑](#endnote-ref-251)
286. Впервые напечатано в газете «Известия ВЦИК», 1923, № 103, 11 мая.

     Написано в связи с открытием в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина выставки, посвященной столетию со дня рождения А. Н. Островского, исполнившемуся 12 апреля 1923 года.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-252)
287. Театральный музей был основан в 1894 году А. А. Бахрушиным, который в 1913 году передал его в дар Академии наук. После Октябрьской революции музей был включен в сеть государственных учреждений, {550} и по распоряжению В. И. Ленина в 1918 году музею было присвоено имя его основателя, а Бахрушин назначен его пожизненным директором. [↑](#endnote-ref-253)
288. Луначарский имеет в виду поставленную в «Мастерской опытно-героического театра» под руководством Б. А. Фердинандова «Грозу» Островского. [↑](#endnote-ref-254)
289. Ныне — улица Бахрушина. [↑](#endnote-ref-255)
290. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1923, № 196, 1 сентября.

     Статья написана в связи с дискуссией, разгоревшейся на страницах центральных газет и журналов по поводу революционно-бытового репертуара — пьес, трактующих проблемы нового быта.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-256)
291. Летом 1923 года в печати был поднят вопрос об организации особого театра, на сцене которого шли бы пьесы о новом быте. Так, в одной из статей говорилось: «Современная драматургия не может отмахнуться от бытовых явлений и ждать, пока быт окончательно сложится, ждать, вместо того чтобы самой, как и должно быть, стать сопричастной к созданию нового быта… При участии театра скорее будет вбит осиновый кол в могилу старого быта» (Дм. Толбузин, Театр «Красный быт». — «Правда», 1923, № 184, 18 августа). Была создана инициативная группа по организации театрального акционерного общества «Красный быт» и намечен репертуар на первое время. (См. «Известия ВЦИК», 1923, № 133 от 17 июня и «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», № 201 от 7 сентября.) Театр открыт не был. [↑](#endnote-ref-257)
292. Имеется в виду статья О. Литовского (подписывался часто псевдонимом Уриель) «Вопросы быта» («Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1923, № 183, 17 августа). [↑](#endnote-ref-258)
293. Ныне Театр им. Вл. Маяковского в Москве на улице Герцена. [↑](#endnote-ref-259)
294. В 1922 – 1924 годах Мейерхольд был художественным руководителем Театра Революции. [↑](#endnote-ref-260)
295. Речь идет о гастрольной поездке Театра им. Вс. Мейерхольда по Украине летом 1923 года. [↑](#endnote-ref-261)
296. См. примеч. 13 к статье «Театр РСФСР» [В электронной версии — [215](#_Tosh0005169)]. [↑](#endnote-ref-262)
297. Вероятно, имеется в виду брошюра В. Гаузенштейна «Die Kunst in diesem Augenblick» («Искусство в нынешний момент»), München, 1920. [↑](#endnote-ref-263)
298. 29 июня 1923 года видный в то время критик и публицист В. Дубовской (В. С. Попов) напечатал в «Правде» статью «Литература советская и пролетарская», в которой полемизировал с некоторыми положениями статьи Луначарского «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его» («Известия ВЦИК», 1923, № 78 и 79, 11 и 12 апреля). Луначарский ответил ему в статье «О пролетарском быте и пролетарском {551} искусстве» («Правда», 1923, № 159, 18 июля), после чего Дубовской снова выступил со статьей «О красоте, внешнем наблюдателе и пролетарском быте» («Правда», 1923, № 174, 4 августа), в которой отвергалось противопоставление быта пролетарского быту революционному. [↑](#endnote-ref-264)
299. Дискуссия, о которой говорит Луначарский, состоялась на партийном съезде не в Бреславле, а в Готе в 1896 году в связи с обсуждением еженедельного иллюстрированного литературного приложения «Neue Welt» («Новый мир») к газете «Vorwärts» («Вперед» — орган германской социал-демократической партии в 1891 – 1933 гг.).

     В некоторых выступлениях еженедельник был подвергнут резкой критике. Депутаты говорили о недовольстве, даже возмущении рабочих содержанием публикуемых романов. «Рабочий, который должен бороться с нуждой, который во времена безработицы склонен к плохим настроениям, не может наслаждаться искусством, если все снова и снова, в самых ярких красках изображается нужда, — это вызовет в нем нечто вроде самоубийственного настроения», — сказал депутат из Гамбурга. Выступавшие требовали освещать важные для партии вопросы, увлекать на борьбу.

     Редактор приложения Эдгар Штейгер, допуская, что он мог иногда ошибиться в выборе материала, защищал популяризацию «нового искусства» — правдивого искусства, обнажающего язвы капиталистического общества. Образцом такого искусства он считал «Перед восходом солнца» и «Ткачи» Г. Гауптмана.

     В дискуссии приняли участие В. Либкнехт и А. Бебель.

     В заключительной речи председатель съезда Пауль Зингер с удовлетворением говорил о высоком уровне обсуждения вопроса: «В глубокой нищете и в борьбе за хлеб насущный, истощенный капиталом, лишенный прав капиталистическим обществом, немецкий рабочий класс стремится к духовной пище и спешит навстречу высочайшим идеалам человеческой жизни, искусству» (Protokoll über die Verhandhmgen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgehalten zu Gotha vom 11 bis 16 Oktober 1896. Berlin, 1896, S. S. 27 – 28, 78 – 110, 181). [↑](#endnote-ref-265)
300. Впервые напечатано в журнале «Художественный труд», 1923, № 3.

     Написано в связи с отмечавшимся в 1923 году двадцатипятилетием основания МХАТ.

     Печатается по тексту сборника «Театр и революция». [↑](#endnote-ref-266)
301. *Колупаевы* и *Разуваевы* — ставшие нарицательными фамилии купцов из произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина «Убежище Монрепо» (1878 – 1879), «За рубежом» (1880 – 1881) и др. [↑](#endnote-ref-267)
302. Имеются в виду персонажи пьесы А. И. Южина-Сумбатова «Джентльмен» (1897) и романов П. Д. Боборыкина «Дельцы» (1872), «Китай-город» (1882), «Перевал» (1894). [↑](#endnote-ref-268)
303. {552} Премьера пьесы Г. Гауптмана «Потонувший колокол» состоялась в МХТ 19 октября 1898 года. Постановка К. С. Станиславского к А. А. Санина. Художник — В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-269)
304. С 1922 по 1924 год труппа МХАТ во главе с К. С. Станиславским гастролировала по городам Европы (Берлин, Прага, Загреб, Париж) и Америки (Нью-Йорк, Чикаго, Филадельфия, Бостон).

     В репертуаре труппы были «На дне» М. Горького, «Вишневый сад», «Три сестры» А. П. Чехова, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого и другие пьесы. [↑](#endnote-ref-270)
305. Намек на постановку в Первой студии МХТ святочного рассказа Ч. Диккенса «Сверчок на печи». (Автор инсценировки и постановщик Б. М. Сушкевич. Премьера состоялась 24 ноября 1914 года. Художники — М. В. Либаков и П. Г. Узунов.) В 1922 г. спектакль смотрел В. И. Ленин и отнесся к нему отрицательно. [↑](#endnote-ref-271)
306. Речь идет об основанной в 1919 году в Москве В. И. Немировичем-Данченко Музыкальной студии МХТ. В 1926 году стала называться Музыкальным театром имени В. И. Немировича-Данченко. Музыкальная студия МХТ открылась 16 мая 1920 года комической оперой Ш. Лекока «Дочь Анго». Премьера комедии Аристофана «Лисистрата» (русский текст Д. Смолина) состоялась 16 июня 1923 года. Руководитель постановки — В. И. Немирович-Данченко. Режиссер — Л. В. Баратов. Художник — И. Рабинович. Музыка — Р. Глиэра. [↑](#endnote-ref-272)
307. Вероятно, Луначарский говорит о книге Эммануила Енчмена «Восемнадцать тезисов о “теории новой биологии” (Проект организации Революционно-научного Совета Республики и введения системы физиологических паспортов)», Пятигорск, 1920. [↑](#endnote-ref-273)
308. Впервые, под названием «К возвращению “старшего” Художественного театра», напечатано в журнале «Красная нива», 1924, № 39, 28 сентября.

     Написано в связи с возвращением в августе 1924 года артистов Художественного театра из гастрольной поездки по Европе и Америке.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-274)
309. См. статью «Задачи дня» в т. 7 наст. изд. [↑](#endnote-ref-275)
310. Премьера пьесы М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» состоялась в МХТ 3 декабря 1914 года. В 1924 году была возобновлена. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и И. М. Москвин. Художник — Б. М. Кустодиев. [↑](#endnote-ref-276)
311. Премьера пьесы Н. С. Лескова «Расточитель» в Первой студии МХАТ состоялась 15 марта 1924 года. Постановщик — Б. М. Сушкевич. Режиссеры — А. А. Дикий и Н. Н. Бромлей. Художник — А. А. Гейрот. [↑](#endnote-ref-277)
312. Премьера драмы А. Н. Островского «Гроза» состоялась 18 марта 1924 года. Постановщик — А. Я. Таиров. Художники — В. и Г. Стенберг и {553} К. Медунецкий. Подробнее об этом спектакле см. в статье [«К десятилетию Камерного театра»](#_Toc293491606). [↑](#endnote-ref-278)
313. Рецензия П. Маркова на постановку пьесы «Смерть Пазухина» напечатана в газете «Правда», 1924, № 207, 12 сентября. [↑](#endnote-ref-279)
314. Впервые напечатано в газете «Правда», 1924, № 247, 29 октября.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-280)
315. Имеется в виду статья В. Переверзева «На фронтах текущей беллетристики», напечатанная под рубрикой «Литературное обозрение» в журнале «Печать и революция», 1924, книга четвертая, июнь — июль, стр. 127 – 133. Луначарский в тексте приводит не цитату из статьи, а формулирует ее основную мысль. [↑](#endnote-ref-281)
316. Н. А. Добролюбов не оставил статей, посвященных Малому театру. Однако его критические работы о творчестве Островского сыграли большую роль в трактовке пьес драматурга на сцене Малого театра. [↑](#endnote-ref-282)
317. Впервые напечатано в юбилейной книге «Московский Малый театр. 1824 – 1924», Госиздат, М. 1924.

     Печатается по тексту книги. [↑](#endnote-ref-283)
318. Луначарский вспоминает, что в первые годы после революции ему «… несколько раз приходилось доказывать Владимиру Ильичу, что Большой театр стоит нам сравнительно дешево, но все же, по его настоянию, ссуда ему была сокращена. Руководился Владимир Ильич двумя соображениями. Одно из них он сразу назвал: “Не годится, — говорил он, — содержать за большие деньги такой роскошный театр, когда у нас не хватает средств на содержание самых простых школ в деревне”. Другое соображение было выдвинуто, когда я на одном из заседаний оспаривал его нападения на Большой театр. Я указывал на несомненное культурное значение его. Тогда Владимир Ильич лукаво прищурил глаза и сказал: “А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры, и против этого никто спорить не сможет”.

     Из этого не следует, что Владимир Ильич к культуре прошлого был вообще враждебен. Специфически помещичьим казался ему весь придворно-помпезный тон оперы. Вообще же искусство прошлого, в особенности русский реализм (в том числе и передвижников, например), Владимир Ильич высоко ценил» (сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Гослитиздат, М. 1960, стр. 666). [↑](#endnote-ref-284)
319. торжественный; парадный *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-37)
320. заранее; наперед *(лат.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-38)
321. В Программе РКП (б), принятой на Восьмом съезде партии 22 марта 1919 года, сказано: «Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном {554} распоряжении эксплуататоров» (сб. «Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференции и пленумов ЦК. 1898 – 1953». Издание седьмое, часть I, Госполитиздат, 1953, стр. 420). [↑](#endnote-ref-285)
322. Имеются в виду пьесы А. А. Потехина, посвященные крестьянскому быту: «Суд людской — не божий» (1854), «Шуба овечья — душа человечья» (1854) и др. [↑](#endnote-ref-286)
323. Луначарский говорит о пьесах Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (1886) и «Плоды просвещения» (написано в 1886 – 1890, опубликовано в 1891 г.). Александр III писал в марте 1887 года министру внутренних дел по поводу «Власти тьмы»: «Он чисто нигилист и безбожник. Недурно было бы запретить теперь же продажу его драмы “Власть тьмы”, довольно он уже успел продать этой мерзости и распространить ее в народе» («Красный архив», 1922, I, стр. 417). По указанию царя Александра III и обер-прокурора святейшего синода К. П. Победоносцева после выхода в свет «Власти тьмы» началась в охранительной печати бешеная травля Л. Н. Толстого. [↑](#endnote-ref-287)
324. *Театр Антуана* — был основан знаменитым французским режиссером и актером Андре Антуаном в Париже в 1897 году. Для творческих принципов Антуана были характерны борьба за естественную, чуждую ходульности игру актера, сценический ансамбль, подчинение актерского творчества замыслу режиссера. При этом спектаклям его театра была свойственна излишняя детализация в изображении быта, черты натурализма. Именно это имеет в виду Луначарский, подчеркивая различие между реализмом театра Антуана и «театральным», «эффектным» реализмом Малого театра. [↑](#endnote-ref-288)
325. Творческое содружество выдающихся русских композиторов «Могучая кучка» сложилось к 1862 году в Петербурге. В него входили: М. А. Балакирев, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. [↑](#endnote-ref-289)
326. «*Каин*» — философская драма Байрона; на сцене МХТ была поставлена 4 апреля 1920 года. Режиссеры — К. С. Станиславский и А. Л. Вишневский. Художник — Н. А. Андреев. Спектакль прошел всего восемь раз. [↑](#endnote-ref-290)
327. *Ипполит* — персонаж трагедии Ж. Расина «Федра». [↑](#endnote-ref-291)
328. взбадривающее средство, наркотик *(от англ. dope). — Ред*. [↑](#footnote-ref-39)
329. Первое представление пьесы «Лес» в Театре им. Вс. Мейерхольда состоялось 19 января 1924 года. Режиссер Вс. Мейерхольд. Вещественное оформление спектакля В. Ф. Федорова. [↑](#endnote-ref-292)
330. *Биомеханика* — система игры актера, разработанная В. Э. Мейерхольдом. С помощью гимнастических, пластических, акробатических упражнений и приемов актер получает возможность точно и целесообразно управлять механизмом движения своего тела. Актер — «это — рабочая сила, взявшаяся за выполнение задания и сознающая себя машиной». Мейерхольд утверждал, что психологическое состояние, соответствующее роли, возникает у актера в процессе выполнения задания, что надо идти от «внешнего» к «внутреннему», а не наоборот. (Рецензия В. Э. Мейерхольда на книгу «Александр Таиров, Записки режиссера, М. 1921». — «Печать и революция», 1922, кн. I, январь – март, {555} стр. 305. См. также брошюру «Амплуа актера, составили по поручению Научного отдела Государственных высших режиссерских мастерских В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов», М. 1922.). [↑](#endnote-ref-293)
331. А. И. Южин-Сумбатов стоял во главе Малого театра с 1917 по 1927 год. [↑](#endnote-ref-294)
332. Впервые напечатано в книге: «Сто лет Малому театру (1824 – 1924)», РТО, М. 1924.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-295)
333. См. речь «Задачи союзов молодежи» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 305 – 306). [↑](#endnote-ref-296)
334. «Расточитель» (1867). [↑](#endnote-ref-297)
335. См. статью «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его» и примеч. 10 к ней в т. 1 наст. изд. [↑](#endnote-ref-298)
336. «*Адриенна Лекуврер*» — пьеса Э. Скриба и Э. Легуве, была поставлена в Камерном театре 25 ноября 1919 года. Режиссер — А. Я. Таиров. Художник — Б. А. Фердинандов. [↑](#endnote-ref-299)
337. «*Укрощение строптивой*» — комедия В. Шекспира, поставленная в Первой студии МХАТ 4 апреля 1923 года. Режиссеры — А. И. Чебан и В. С. Смышляев. Художник — Б. А. Матрунин.

     Как вспоминает И. Ильинский, «репетиции новой постановки Первой студии “Укрощение строптивой”… шли не без явного влияния новых спектаклей Вахтангова, Мейерхольда и Таирова, велись в ярко театральном, порой преувеличенном, свободном и озорном плане» (Игорь Ильинский, Сам о себе, ВТО, М. 1962, стр. 174). [↑](#endnote-ref-300)
338. Впервые, под заглавием «Анна Кристи», напечатано в журнале «Рабочий и театр», 1924, № 14, 22 декабря.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-301)
339. Пьеса Ю. О’Нейля (О’Нила) «Анна Кристи» в переработке А. Н. Толстого была поставлена в московском Театре «Комедия» (б. Корш) в 1924 году (премьера 3 октября). Режиссер спектакля — И. А. Донатов, художественный руководитель — А. П. Петровский, художник — В. П. Комарденков. В главных ролях выступали: В. Н. Попова (Анна), В. О. Топорков (Кристиан Кристоферсен), М. К. Стефанов (Мет Берн). [↑](#endnote-ref-302)
340. Ср. слова Григория в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825). [↑](#endnote-ref-303)
341. *Аки* — распространенное в 20‑х годах слово, образованное от наименования «академический» — почетного звания, которое было в 1919 – 1920 годах присвоено крупнейшим театрам республики. Слово «аки» употреблялось для обозначения приверженцев классического искусства {556} традиционного типа. «Ак’едами» Луначарский иронически называет противников «аков», борцов за «новаторское» искусство. [↑](#endnote-ref-304)
342. Согласно историческому анекдоту, Хр. Колумб, в ответ на предложение поставить куриное яйцо, укрепил его, надколов снизу. Луначарский имеет в виду возможность простого разрешения, казалось бы, сложной задачи. [↑](#endnote-ref-305)
343. Ср. Л. Н. Толстой, «Плоды просвещения», д. 2. явл. 7. [↑](#endnote-ref-306)
344. «*Танец машин*» — был поставлен «левым» режиссером Н. М. Фореггером в студии «Мастфор» («Мастерская Фореггера») в декабре 1922 года. Спектакль строился на приемах акробатики и эквилибристики, якобы воспроизводящих механические движения людей индустриального города. [↑](#endnote-ref-307)
345. Впервые напечатано в сборнике «О театре», изд. «Прибой», Л. 1920.

     Статья представляет собой стенограмму доклада, прочитанного Луначарским в Государственном институте журналистики в 1924 году.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-308)
346. В этом 1925 году сборы всех театров очень значительно поднялись, а посещаемость рабочими театров, в первую очередь академических, сильно выросла. Это констатировала и газета «Правда». [Примечание — XI – 1925 г.]. [↑](#footnote-ref-40)
347. В этом году она явно обещает начать выходить из него. [Примечание — XI – 1925 г.]. [↑](#footnote-ref-41)
348. Опера Р. Вагнера «Лоэнгрин» была поставлена на сцене Государственного академического Большого театра режиссером В. А. Лосским в 1923 году. [↑](#endnote-ref-309)
349. Опера Ш. Гуно «Фауст» была поставлена на сцене Большого театра режиссером В. А. Лосским в 1924 году. [↑](#endnote-ref-310)
350. Шаги новой дирекции в этом направлении должны ярко сказаться в текущем сезоне. [Примечание — XI – 1925 г.]. [↑](#footnote-ref-42)
351. Луначарский имеет в виду спектакль «Севильский цирюльник дыбом», поставленный на сцене Большого театра 4 и 9 июня 1923 года В. А. Лосским. Художник — Ф. Ф. Федоровский. Был переделан текст либретто, некоторые дуэты и соло исполнялись в зрительном зале, введены вставные номера (например, фокстрот). Особенностью спектакля было и необычное распределение ролей: женские партии исполняли мужчины, мужские — женщины (роль Розины — С. П. Юдин, Альмавивы — А. В. Нежданова). [↑](#endnote-ref-311)
352. Опера «Евгений Онегин» Чайковского была поставлена на сцене Оперной студии Большого театра 15 июня 1922 года К. С. Станиславским. Режиссеры — З. С. Соколова и Н. В. Демидов. Художники — Б. А. Матрунин, Ф. Ф. Федоровский. [↑](#endnote-ref-312)
353. Музыкальная постановка «Карменсита и солдат» (текст К. Липскерова, музыка Ж. Бизе) — спектакль Музыкальной студии МХАТ, впервые показанный на основной сцене МХАТ 4 июня 1924 года. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко, Л. В. Баратов, К. И. Котлубай. Художник — И. Рабинович.

     Развернутую характеристику этого спектакля Луначарский дает и письме к Немировичу-Данченко:

     «… Уже давно высказывал я такую мысль — и это одна из заветнейших моих мыслей, — что самая высокая форма театра предполагает живое соединение слова и музыки, что настоящей атмосферой драматического действия является именно такое соединение… Само собою разумеется, {557} что этот музыкально-драматический театр будет довольно разнообразен и многогранен, но чувствуется в нем нечто основное, именно какое-то поднятие жизни на особо торжественную и значительную плоскость на крыльях музыки, а вместе с тем подчинение аритмичного человеческого слова и аритмичных человеческих движений в одно и то же время свободному и внутренне необычайно размеренному ритму, что возможно лишь в атмосфере музыки.

     В Ваших первых опереттах Вы создали зрелище изящное, влекущее, поднявшее комическую оперу в смысле художественной законченности на редко достигавшуюся до сих пор высоту. Большие горизонты развернулись перед Вами на достигнутой Вами высоте. Я хорошо помню, как Вы говорили, что режиссерская работа над спектаклем без музыки кажется Вам пресной и лишенной какого-то всеобъединяющего духа…

     “Карменсита” многим показалась спорной. Я и до сих пор не совсем примирился с нею. Я понимаю, какие именно стороны драмы Мериме-Бизе привлекли Ваше внимание и заставили Вас именно над этим материалом сделать Ваш глубокий эксперимент создания в своем роде философско-музыкальной трагедии. Острый реализм этой пьесы, на реальном факте дающей прощупать какие-то глубинные линии человеческой жизни, естественно привлек Ваше внимание. Но самая музыка Бизе, написанная, на мой взгляд, с таким расчетом, чтобы поднять драму до большего внешнего праздничного блеска, — быть может, это даже некоторая ошибка Бизе, — но, несомненно, им написана на сюжет о любви Кармен и Хозе гранд-опера гениальная, своеобразная, но все же гранд-опера. Поэтому перевод блестящего музыкального праздника, каким обыкновенно шумит над нашей головой нарядная “Кармен” больших оперных театров, на углубленную, до своей эссенции доведенную музыкальную трагедию, не мог быть всеми принят как бесспорное возвышение этой пьесы на более высокий уровень.

     Со всем тем я считаю Вашу обработку “Кармен” поразительной. Несомненно, здесь проглядывает какое-то интереснейшее лицо какого-то грядущего театра; несомненно, здесь живет настоящая трагедия; как опыт, как отправный пункт пути, как образчик высокого вкуса и проникновенного отношения к серьезнейшим театральным исканиям “Карменсита” должна быть признана важным явлением…» («Искусство трудящимся», 1925, № 26, 26 – 31 мая, стр. 12 – 13). [↑](#endnote-ref-313)
354. *Вампука* — пародия на квазиисторическую итальянскую оперу. Полное название: «Вампука, невеста африканская. Во всех отношениях образцовая опера». Автор либретто (написанного на сюжет фельетона М. П. Волконского) и музыки В. Г. Эренберг. Эта пародийная пьеса была поставлена в 1908 году в петербургском театре «Кривое зеркало». Слово «вампука» стало нарицательным для обозначения нелепых условностей и смешных сторон старого оперного стиля. [↑](#endnote-ref-314)
355. См. Ф. Ницше, Полн. собр. соч., т. 1, М. 1912, стр. 56 – 57 («Рождение трагедии из духа музыки»). [↑](#endnote-ref-315)
356. И. М. Лапицкий поставил оперу Ж. Бизе «Кармен» в петербургском Театре музыкальной драмы в 1913 г. В 1920 г. И. М. Лапицкий стал основателем {558} и руководителем московского Театра музыкальной драмы, на сцене которого в 1921 г. им была показана опера «Кармен» в той же постановке. [↑](#endnote-ref-316)
357. Премьера «Святой Иоанны» Б. Шоу на сцене Камерного театра состоялась 21 октября 1924 года. Постановка А. Я. Таирова. Художники — В. и Г. Стенберг. [↑](#endnote-ref-317)
358. Луначарский говорит о гастрольной поездке Камерного театра в Германию и Францию в 1923 году. [↑](#endnote-ref-318)
359. А. Г. Коонен. [↑](#endnote-ref-319)
360. См. Бернард Шоу, Иоанна д’Арк, изд. «Время», Л. 1924, стр. 3 – 69. [↑](#endnote-ref-320)
361. Видимо, описка; вероятно, следует читать — индивидуальность, противоречащую среде. — Ред. [↑](#footnote-ref-43)
362. Постановка трагедии В. Шекспира «Гамлет» на сцене МХАТ Второго (премьера 20 ноября 1924 года) была осуществлена режиссерами В. С. Смышляевым, В. Н. Татариновым и А. И. Чебаном. Художник — М. В. Либаков. [↑](#endnote-ref-321)
363. Речь идет о персонаже «Гамлета» (1601) Фортинбрасе, принце Норвежском. [↑](#endnote-ref-322)
364. Подразумевается персонаж рассказа И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (1849). [↑](#endnote-ref-323)
365. Гамлет учился не в Геттингенском, а в Виттенбергском университете. [↑](#endnote-ref-324)
366. А. И. Чебан исполнял роль Клавдия, короля Датского. [↑](#endnote-ref-325)
367. «*Д. Е*.». — Премьера агитскетча в семнадцати эпизодах М. Подгаецкого «Д. Е.» («Даешь Европу») по романам И. Эренбурга «Трест Д. Е., или История гибели Европы» и Б. Келлермана, «Туннель» состоялась на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда 25 июня 1924 года. Режиссер — В. Э. Мейерхольд. Материальное оформление — И. Ю. Шлепянова. [↑](#endnote-ref-326)
368. Московский Театр сатиры был открыт в октябре 1924 года. Первая постановка — обозрение Д. Гутмана, В. Типота и Н. Эрдмана «Москва с точки зрения». [↑](#endnote-ref-327)
369. Вероятно, имеются в виду такие произведения Л. М. Леонова, как повесть «Петушихинский пролом» (1923) и роман «Барсуки» (1924). [↑](#endnote-ref-328)
370. Союз революционных драматургов был организован в 1924 году и просуществовал до 1932 года. [↑](#endnote-ref-329)
371. Впервые напечатано в журнале «Искусство трудящимся», 1924, № 4 – 5, 23 декабря 1924 г. – 4 января 1925 г.

     Написано в связи с десятилетием Камерного театра, открывшегося в Москве 12 декабря 1914 года постановкой трагедии Калидасы «Сакунтала».

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-330)
372. На лекции в Камерном театре 2 февраля 1923 года Таиров говорил о необходимости перехода «от формального, вещного — к духовному, человеческому, от театра вещи — к театру человека современности». {559} «Формальный метод дошел до своего логического конца и начинает сам себя отрицать. Нужно найти искусство большого нового содержания, созвучного эпохе.

     … Только почуяв ритм и пульс нашей вулканической эпохи, мы создадим театр нового большого содержания» (Я. Браун, На переломе. Мысли на лекции А. Я. Таирова «Современная театральная ситуация». — «Театр и музыка», 1923, № 6, стр. 623). [↑](#endnote-ref-331)
373. В 1924 г. «Гроза» А. Н. Островского шла (кроме Камерного театра) во Второй студии МХАТ, в Театре-студии им. Ф. И. Шаляпина в Москве и в ленинградском Государственном академическом театре драмы (б. Александринском). Спектакли были поставлены в 1923 г. в ознаменование столетия со дня рождения А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-332)
374. Петербургский театр «Кривое зеркало» поставил в 1912 году буффонаду Н. Н. Евреинова и А. Р. Кугеля «Ревизор», в которой сцены из комедии Гоголя пародийно показывались так, как они могли бы быть поставлены в обычном театре, в МХТ, у Рейнгардта, Крэга и в кино. [↑](#endnote-ref-333)
375. Описка Луначарского, надо — ирландский. [↑](#endnote-ref-334)
376. В. А. Соколов в «Святой Иоанне» играл дофина. [↑](#endnote-ref-335)
377. Впервые напечатано в журнале «Искусство трудящимся», 1925, 15, 10 – 15 марта.

     Написано в связи со смертью Г. Н. Федотовой, последовавшей 27 февраля 1925 года в Москве.

     Ввиду того, что текст в сборнике «О театре» дефектен, печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-336)
378. В статье «Московский театр и г‑жа Познякова», напечатанной под псевдонимом «Александр Иванов» в «Библиотеке для чтения», 1862, сентябрь, стр. 76 – 78. [↑](#endnote-ref-337)
379. В оценке дарования молодой Ермоловой — в то время ученицы балетного отделения Московского театрального училища — первоначально ошиблись такие опытные актеры и педагоги, как И. В. Самарин и Н. М. Медведева. Однако дебют Ермоловой 30 января 1870 года (роль Эмилии Галотти в одноименной трагедии Лессинга) прошел с большим успехом и был высоко оценен критикой. [↑](#endnote-ref-338)
380. Впервые Федотова сыграла Катерину («Гроза» А. Н. Островского) в 1863 году, Марьицу («Каширская старина» Д. В. Аверкиева) — в 1871 году, Василису Мелентьеву («Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова) — в 1868 году, Отрадину («Без вины виноватые» А. Н. Островского) — в 1884 году, Катарину («Укрощение строптивой» В. Шекспира) — в 1871 году, Беатриче («Много шума из ничего» В. Шекспира) — в 1865 году, Медею («Медея» В. Буренина и А. Суворина) — в 1883 году, леди Макбет («Макбет» В. Шекспира) — в 1890 году, Клеопатру («Антоний и Клеопатра» В. Шекспира) — в 1887 году, Волумнию («Кориолан» В. Шекспира) — в 1902 году. [↑](#endnote-ref-339)
381. {560} Впервые напечатано в журнале «Искусство трудящимся», 1925, № 19 – 20, 7 – 16 апреля.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-340)
382. Трагедия Ф. Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (перевод Н. О. Волконского и М. М. Морозова) была поставлена в Малом театре под названием «Заговор Фиеско», премьера состоялась 31 марта 1925 года. Режиссер — Н. О. Волконский. Художник — И. С. Федотов.

     Роли исполняли: А. А. Остужев (Фиеско), С. В. Айдаров (Андреа Дориа), П. М. Садовский (Джанеттино), Е. Н. Гоголева (Джулия), М. Ф. Ленин (Веррина), П. А. Белевцева (Леонора), Н. А. Розенель (Берта). [↑](#endnote-ref-341)
383. См. «Заговор Фиеско в Генуе», д. V, явл. 11. [↑](#endnote-ref-342)
384. Имеется в виду сцена убийства Вильгельмом Теллем ландфохта (наместника) Геслера (д. IV, сц. IV). Перед убийством Геслера Телль произносит большой монолог (сц. III), в котором утверждает свою правоту. [↑](#endnote-ref-343)
385. См. «Заговор Фиеско в Генуе», д. II, явл. 5. [↑](#endnote-ref-344)
386. Речь идет о Клерхен. [↑](#endnote-ref-345)
387. Имеется в виду персонаж трагедии Мулей Гассан. [↑](#endnote-ref-346)
388. См. д. I, явл. 10 – 12. [↑](#endnote-ref-347)
389. Впервые напечатано в журнале «Искусство трудящимся», 1925, № 21, 20 – 26 апреля.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-348)
390. В. Э. Мейерхольд был назначен заведующим Театральным отделом Наркомпроса приказом народного комиссара А. В. Луначарского от 16 сентября 1920 года. [↑](#endnote-ref-349)
391. См. «Заключительное слово по докладу о продовольственном налоге» на X Всероссийской конференции РКП (б) 27 мая 1921 года (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 43, стр. 329), а также доклад «О внутренней и внешней политике республики» на IX Всероссийском съезде Советов, 23 декабря 1921 года (там же, т. 44, стр. 311). [↑](#endnote-ref-350)
392. Премьера комедии А. Файко «Учитель Бубус» состоялась в Театре им. Вс. Мейерхольда 29 января 1925 года. Постановка В. Э. Мейерхольда, вещественное оформление — И. Ю. Шлепянова. [↑](#endnote-ref-351)
393. Комедия Н. Эрдмана «Мандат» была поставлена на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда 20 апреля 1925 года. Постановка В. Э. Мейерхольда, вещественное оформление — И. Ю. Шлепянова. Главную роль обывателя и приспособленца Павла Гулячкина играл Э. П. Гарин. [↑](#endnote-ref-352)
394. {561} Диспут о постановке пьесы А. Файко «Учитель Бубус» состоялся в Театре им. Вс. Мейерхольда 23 марта 1925 года. На диспуте по докладу А. А. Гвоздева выступали А. В. Луначарский, П. А. Марков и др. С ответным словом выступил В. Э. Мейерхольд (см. «Вечерняя Москва», 1925, № 67, 24 марта; «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1925, № 70, 27 марта). [↑](#endnote-ref-353)
395. Впервые напечатано в газете «Комсомольская правда», 1925, № 41, 12 июля.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-354)
396. См. «Задачи союзов молодежи» и «О пролетарской культуре» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 301 – 305, 337). [↑](#endnote-ref-355)
397. Речь идет об игре шрифтами как художественном средстве, применявшемся художниками-футуристами в оформлении книг (например, буквы были разной высоты, лежали на боку и пр.). [↑](#endnote-ref-356)
398. Возвращаясь к оценке «Мандата», Луначарский писал в 1926 году в предисловии к сборнику «О театре»: «Над всеми реалистическими пьесами прошлого сезона возвышается “Мандат” Эрдмана в исполнении Мейерхольда. … Пьеса взята почти по-горбуновски или по-лейкински. Мелкий быт мелких людей, но, правда, в огромную эпоху, которая бросает на них свет. … В фарсе Эрдмана имеется немало натянутых положений, которые смешны именно своим незатейливым и, пожалуй, иной раз даже несколько шокирующим юмором, но огромным достоинством пьесы является ее языковое богатство… Но мало того, что язык сам по себе чрезвычайно насыщен, правдив и, значит, выявляет внутренние свойства среды, в которой он зародился и в которой свирепствует, — он еще превосходно очерчивает отдельные типы. … Смешнее всего в Гулячкине, его матери, соседях, недоброжелателях и т. д. их необыкновенное сходство с тем, что мы встречаем вокруг себя. Правда, Эрдману посчастливилось. Такой большой мастер, как Мейерхольд, оформил его пьесу. Нашелся такой совершенно исключительный артист, как Гарин, для исполнения роли Гулячкина, который превратил эту фигуру в нарицательное имя. Мало того, всей трактовкой последнего действия Мейерхольд действительно придает символический или, по крайней мере, трагикомический характер спектаклю. В общем и целом это, конечно, самое большое театральное явление прошлого сезона» (А. Луначарский, О театре, изд. «Прибой», Л. 1926, стр. 8 – 9). [↑](#endnote-ref-357)
399. См. беседы с А. Таировым — «Пути Камерного театра» («Новая рампа», 1924, № 23, 18 – 23 ноября), «10 лет Камерного театра» («Вечерняя Москва», 1924, № 296, 27 декабря), «К открытию сезона в Камерном театре» («Искусство трудящимся», 1925, № 32, июль). [↑](#endnote-ref-358)
400. В 1925 году Камерный театр гастролировал в Германии, Австрии, Литве. [↑](#endnote-ref-359)
401. {562} Имеется в виду резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». В этой резолюции Центральный Комитет партии призвал «искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела», «обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой», «бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследству…» («Правда», 1925, № 147, 1 июля; см. также: «О партийной и советской печати. Сборник документов», изд. «Правда», М. 1954, стр. 345, 347). [↑](#endnote-ref-360)
402. Написано в 1925 году в связи со столетием открытия Большого театра и впервые напечатано отдельной брошюрой: А. Луначарский, Почему мы сохраняем Большой театр? изд. Управления Государственных академических театров, Л. 1925.

     Печатается по тексту сборника «О театре». [↑](#endnote-ref-361)
403. См. статьи «Вагнеровский вопрос» (1888) и «Ницше против Вагнера» (1888) в книге: Фр. Ницше, Сумерки кумиров, М. 1902. [↑](#endnote-ref-362)
404. покорность судьбе *(от франц. la résignation). — Ред*. [↑](#footnote-ref-44)
405. *Веризм* (от итал. vero — правдивый) — оформился в итальянской литературе и музыкальном театре в последней четверти XIX века. Итальянские композиторы Дж. Пуччини, П. Масканья, Р. Леонкавалло — признанные представители оперного веризма, считавшие своим предшественником французского композитора Ж. Бизе. В своих произведениях веристы, желая быть правдивыми, стремились сблизить оперу с драмой и брали сюжеты из жизни народа. Луначарский трактует понятие «веризм» расширительно, распространяя его на ряд явлений русской оперной музыки. [↑](#endnote-ref-363)
406. См. работу Рихарда Вагнера «Искусство и революция» (1849). [↑](#endnote-ref-364)
407. В докладе «Об отношении религиозных и нравственных идей к республиканским принципам и о национальных празднествах» Робеспьер на заседании Конвента 7 мая 1794 года (18 флореаля II года) говорил о стоящей перед основателями Французской республики задаче развития в человеке нравственности, — этой, как он выразился, единственной основы гражданского общества. Родина должна воспитать граждан. Важным средством такого воспитания послужат народные празднества. «Собирайте людей, вы сделаете их лучше; потому что, собравшись, люди будут стремиться понравиться друг другу, а нравиться они смогут лишь тем, что достойно уважения. Дайте их собранию большую идею, нравственную и политическую, — и любовь ко всему достойному войдет вместе с удовольствием во все сердца; потому что люди встречаются друг с другом с удовольствием.

     Человек — величайшее явление природы, и самое великолепное из всех зрелищ — это зрелище большого народного празднества. О национальных празднествах Греции говорят всегда с энтузиазмом. Между {563} тем их содержанием были игры, в которых блистали сила и ловкость тел, или, самое большее, — талант поэтов и ораторов. Но это была Греция, и там было зрелище более грандиозное, чем игры — сами зрители…» (Robespierre. Textes choisis. Tome troisième. Paris, 1958, pp. 155, 175 – 176. На русском языке часть этой речи Робеспьера приведена в книге: Жюльен Тьерсо, Песни и празднества Французской революции, Музиздат, М. 1933, стр. 139 – 140). [↑](#endnote-ref-365)
408. В дореволюционное время известная опера М. Глинки «Иван Сусанин» ставилась под тенденциозным заглавием «Жизнь за царя». Либретто к опере было написано бароном Г. Ф. Розеном, извратившим народно-патриотический замысел композитора. [↑](#endnote-ref-366)
409. Доклад, прочитанный 19 сентября 1925 года в ленинградском Государственном академическом театре драмы.

     Два отрывка из доклада были впервые напечатаны в журнале «Жизнь искусства», 1925, № 39, 29 сентября (под заглавием «Пути академического искусства») и № 40, 6 октября (под заглавием «Театральные рабкоры»).

     Полностью доклад впервые вышел отдельной брошюрой: А. В. Луначарский, Основы театральной политики Советской власти, Госиздат, М.‑Л. 1926.

     На эту же тему Луначарский сделал доклад в Коммунистической академии в Москве 2 октября 1926 года.

     Печатается по тексту брошюры. [↑](#endnote-ref-367)
410. Речь идет о праздновании в сентябре 1925 года двухсотлетия со дня основания в России Академии наук. [↑](#endnote-ref-368)
411. наглядно *(лат.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-45)
412. В приветствии правительства СССР, оглашенном на торжественном заседании Академии наук 6 сентября, отмечались заслуги Академии в течение ее двухсотлетнего существования и официально сообщалось о переименовании Российской Академии наук в Академию наук СССР (Постановление ЦИК СССР от 27 июля 1925 г.). [↑](#endnote-ref-369)
413. Луначарский имеет в виду мысль Ф. Энгельса, выраженную им в работе «Анти-Дюринг» (См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 185 – 186). [↑](#endnote-ref-370)
414. Ф. Энгельс говорит о практике как критерии истины в своей работе «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» (см. там же, т. 21, стр. 284). [↑](#endnote-ref-371)
415. Имеется в виду Фр.‑В. Ферстер, профессор педагогики в Венском университете. Необходимость религиозного воспитания обосновывается им в книге, переводившейся на русский язык: «Школа и характер. Морально-педагогические проблемы школьной жизни», СПб. 1914. (Заключительная глава — «Религия и школа».) [↑](#endnote-ref-372)
416. Речь идет о книге: Я. Е. Шапирштеий-Лерс (Эльсберг), Общественный смысл русского литературного футуризма (неонародничество {564} русской литературы XX века), М. 1922. Луначарский написал к этой книге предисловие. [↑](#endnote-ref-373)
417. Луначарский говорит о книге «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата» (Госиздат, М.‑Л. 1925), в которой были опубликованы заметки В. И. Ленина, сделанные им на полях статьи В. Плетнева «На идеологическом фронте», и статья Я. Яковлева «О пролетарской культуре и Пролеткульте», написанная на основе этих заметок. [↑](#endnote-ref-374)
418. Об отношении Ленина к футуризму см. в воспоминаниях Луначарского и Клары Цеткин («Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине», т. 2, Госполитиздат, М. 1957, стр. 324 и 456). См. также примечания к статье «[О журнале] “Дом искусств”» в т. 2 наст. изд. [↑](#endnote-ref-375)
419. Имеется в виду пропагандистская брошюра польского социалиста С. Дикштейна «Кто чем живет» (впервые вышла в Женеве в 1881 г.), в популярной форме рассказывающая о методах эксплуатации трудящихся в капиталистическом обществе. Брошюра была переведена на многие языки, в том числе и на русский, и пользовалась успехом у участников первых революционных рабочих кружков в России. Предисловие к одному из русских изданий называлось «Хитрая механика». [↑](#endnote-ref-376)
420. О борьбе с комчванством В. И. Ленин говорил неоднократно. (См. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 305; т. 42, стр. 344, 346 – 347; т. 44, стр. 173 – 174, 323; т. 45, стр. 82, 397.) [↑](#endnote-ref-377)
421. рупором *(от франц. porte-parole). — Ред*. [↑](#footnote-ref-46)
422. «*Растрелли расстреливай*» — намек на стихотворение В. Маяковского «Радоваться рано» (1918). «*Пушкина с корабля долой*» — неточная цитата из манифеста футуристов (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников), опубликованного в альманахе «Пощечина общественному вкусу», М. 1912. В манифесте: «Бросить Пушкина, Достоевского и проч. и проч. с парохода современности». [↑](#endnote-ref-378)
423. Луначарский имеет в виду выступление Маяковского на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 года (см. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М. 1959, стр. 265. См. также выступление Луначарского «Вопросы литературы и драматургии» в т. 2 наст. изд.). [↑](#endnote-ref-379)
424. Курсив объясняется тем, что выражение употреблено Луначарским как цитата. Ср. у Тургенева в стихотворении в прозе «Русский язык» (1882). См. также в работе Ленина «Нужен ли обязательный государственный язык?» (Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 294 – 295). [↑](#endnote-ref-380)
425. В феврале 1925 года в Государственном музее изящных искусств была открыта VII выставка АХРР (Ассоциации художников революционной России) под названием «Революция, Быт и Труд». О ней Луначарский говорил в своем докладе «Первые камни новой культуры» 9 февраля 1925 года (стенограмма доклада хранится в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 321 и 322). См. также статью «На выставках» («Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1925, № 67, 24 марта и № 70, 27 марта). [↑](#endnote-ref-381)
426. Имеется в виду письмо ЦК РКП (б) «О Пролеткультах», в котором говорилось:

     «… В пролеткульты нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают {565} руководство пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах.

     Под видом “пролетарской культуры” рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)» («Правда», 1920, № 270, 1 декабря. См. также: «О партийной и советской печати. Сборник документов», М. 1954, стр. 220 – 221). [↑](#endnote-ref-382)
427. Ср. «Гамлет», акт III, сц. II. [↑](#endnote-ref-383)
428. Гостям, съехавшимся в 1925 году на празднование двухсотлетия Академии наук в Ленинград и Москву, были показаны спектакли: опера Глинки «Руслан и Людмила» и балет Стравинского «Петрушка» — в ленинградском Государственном академическом театре оперы и балета, пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» — во МХАТе. [↑](#endnote-ref-384)
429. Пьеса К. Тренева «Пугачевщина» была поставлена МХАТом 19 сентября 1925 года. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и Л. М. Леонидов. Художник — А. Ф. Степанов. Луначарский имеет в виду статью, появившуюся в «Вечерней Москве» на другой день после генеральной репетиции пьесы К. Тренева «Пугачевщина» во МХАТе. В статье утверждалось: «Если взять мерилом последнюю постановку того же В. И. Немировича-Данченко “Лисистрату” и “Пугачевщину”… что же “Пугачевщина” — шаг вперед или назад? — Думается — назад» («Вечерняя Москва», 1925, № 213, 18 сентября). Не разделяя подобного взгляда, Луначарский писал в предисловии к сборнику своих статей «О театре»: «Пьеса Тренева “Пугачевщина” уже прошла в 1‑м МХАТе, и значение ее вполне определилось. Она была принята довольно дружелюбно публикой и остро критически нашей прессой. Конечно, в упреках, которые делались прессой и автору Треневу, и постановщику Немировичу-Данченко, было кое-что верное. В пьесе есть некоторая неслаженность, которая еще более подчеркивается постановкой.

     Ясно, что автор, в сущности говоря, осуждает одинаково как помещика, так и Пугачева, или если не одинаково, то, во всяком случае, осуждает. Выразителем его настоящих мнений являются более или менее христиански, толстовски настроенные пацифисты. Между тем пьеса задумана все-таки как революционная или, по крайней мере, стремящаяся отдать полную справедливость революционным инстинктам и требованиям экспроприируемых масс.

     … Игра в Художественном театре в общем превосходна. Некоторые моменты на мой взгляд безусловно были потрясающи. Несколько шокировала внезапно врывающаяся в реалистическую, в общем, обстановку условщина мелких домиков из фанеры, к тому же условщина некрасивая.

     Все же, если подвести итоги спектаклю, то надо сказать, что в смысле настроения и духа, царящих в пьесе, это все же есть огромный шаг вперед для Художественного театра, до сих пор, в этом надо сознаться, преисполненного чисто интеллигентскими настроениями. Несколько смешно {566} со стороны критики требовать от Художественного театра внезапной постановки совершенно современного революционного спектакля. Этого нельзя было и ждать. Сдвиг же налицо, и сдвиг большой. Кроме того, помимо всего прочего, пьеса написана сочным языком, на любопытную тему, с несомненным талантом, поставлена тщательно, местами блестяще сыграна и должна быть поставлена в плюс сезону» (А. Луначарский, О театре, изд. «Прибой», Л. 1926, стр. 10 – 11). [↑](#endnote-ref-385)
430. Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1925, № 282, 21 ноября.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-386)
431. Авторская инсценировка романа А. Белого «Петербург» была поставлена на сцене МХАТ Второго (премьера 14 ноября 1925 г.). Режиссеры — С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан. Художники — М. В. Либаков и Б. А. Матрунин. Исполнители — М. А. Чехов, И. Н. Берсенев, С. В. Гиацинтова, Б. М. Сушкевич и др. [↑](#endnote-ref-387)
432. Луначарский сопоставляет сценические образы, созданные М. А. Чеховым: Мальволио («Двенадцатая ночь» В. Шекспира), Эрика («Эрик XIV» А. Стриндберга). [↑](#endnote-ref-388)
433. К этому времени была написана и вышла в свет под названием «Хождение по мукам» только первая часть трилогии Алексея Толстого. [↑](#endnote-ref-389)
434. *Сардинница* — бомба с часовым механизмом, похожая по форме на жестянку из-под сардин. [↑](#endnote-ref-390)
435. Пьеса Н. Н. Бромлей была поставлена на сцене МХАТ Второго 22 апреля 1925 года Б. М. Сушкевичем. Художник — Б. А. Матрунин. Критика находила в пьесе модернистскую символику, приемы экспрессионизма. [↑](#endnote-ref-391)
436. Впервые под заглавием «Камерный театр» и «Косматая обезьяна» напечатано в журнале «Искусство трудящимся», 1926, № 4, 26 января.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-392)
437. Иронический намек на нигилистическое отношение критика группы «Леф» Н. Чужака (псевдоним Н. Ф. Насимовича) к художественным ценностям прошлого. [↑](#endnote-ref-393)
438. Пьеса Ю. О’Нейля (О’Нила) «Косматая обезьяна» была поставлена на сцене Камерного театра 14 января 1926 года. Постановка А. Таирова. Режиссеры — А. Таиров и Л. Лукьянов. Художники — В. и Г. Стенберг. [↑](#endnote-ref-394)
439. Отто Дикс (Германия) и Франс Мазереель (Бельгия) — художники XX века, близкие экспрессионизму, но отличающиеся друг от {567} друга по своему творческому пути и приемам. Очевидно, острая социально-критическая направленность творчества Дикса послужила основанием для сближения его с Мазереелем, произведения которого тоже стилизованны, но чужды пессимистической безнадежности, свойственной Диксу (см. статью Луначарского «Франс Мазереель» в книге: «Франс Мазереель. Иллюстрированный каталог выставки в Государственном Музее нового западного искусства», изд. ВОКС, М. 1930, стр. 7 – 8. См. также книгу: А. В. Луначарский, Статьи об искусстве, сост. И. Сац, М.‑Л. 1941). [↑](#endnote-ref-395)
440. В русском издании «С утра до полуночи» (1916), в книге: Г. Кайзер, Драмы, Госиздат, М.‑П. 1923. [↑](#endnote-ref-396)
441. Центральный персонаж пьесы «С утра до полуночи». [↑](#endnote-ref-397)
442. Видимо, описка; вероятно, следует читать: пары. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-47)
443. Луначарский проводил свой отпуск в Германии и Франции с 15 ноября 1925 по 15 января 1926 года. [↑](#endnote-ref-398)
444. танцевальных залах *(англ.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-48)
445. *Гомперс Самюэль* — реакционный деятель американского профсоюзного движения, основатель и бессменный председатель Американской федерации труда (с 1881 по 1924 г.). [↑](#endnote-ref-399)
446. *W. W*. — Точнее I. W. W. — Industrial Workers of the World *(англ.)* «Индустриальные рабочие мира» — профсоюзная организация США. [↑](#endnote-ref-400)
447. *Предыгра* — игра актера (его мимика и движения) непосредственно предшествующая реплике. Почти всегда «предыгра» была в резком контрасте со значением произносимых вслед за нею слов и призвана была раскрыть отношение актера к образу, помочь зрителю увидеть грань между ролью и исполнителем. «Актер-трибун на глазах у зрителя из-под плаща построенного образа показывает природу этого образа…» (Брошюра-программа «Учитель Бубус», М. 1925, стр. 18). [↑](#endnote-ref-401)
448. Пьеса В. П. Билль-Белоцерковского «Эхо» — поставлена на сцене Театра Революции (премьера 8 ноября 1924 г.) А. Л. Грипичем. Материальное оформление В. Шестакова.

     В предисловии к сборнику «О театре» Луначарский писал: «Несомненной жаждой отразить в ярких отдельных бликах классовую борьбу в Америке, стало быть, действительную американскую жизнь, проникнута пьеса Билль-Белоцерковского “Эхо”. Надо, однако, сознаться, что пьеса не вполне слажена… Тем не менее отдельные моменты пьесы производят глубочайшее впечатление на самую дорогую для нас рабочую, комсомольскую и пролетарско-студенческую публику. В этом отношении “Эхо” нужно отметить, как одно из больших явлений прошлого сезона» (А. Луначарский, О театре, Л. 1926, стр. 7 – 8). [↑](#endnote-ref-402)
449. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 82, 10 апреля.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-403)
450. Государственный Украинский драматический театр им. Ивана Франко гастролировал в Москве в апреле – мае 1926 года. [↑](#endnote-ref-404)
451. {568} Пьеса Луначарского «Полум’ярi» («Поджигатели») была поставлена Театром им. Ивана Франко в 1924 году. Постановщик — Б. Глаголин, художник — М. Драк. [↑](#endnote-ref-405)
452. В январе 1920 года в г. Виннице, художественный руководитель Г. П. Юра. [↑](#endnote-ref-406)
453. Инсценировка по мотивам повести Гоголя и пьесы Кропивницкого. Впервые поставлена Театром им. Ивана Франко в марте 1925 года. Постановка Г. Юры. Художник — А. Петрицкий. [↑](#endnote-ref-407)
454. «За двумя зайцами» М. Старицкого поставлена в 1926 году В. Василько-Миляевым. Художник — М. Драк. [↑](#endnote-ref-408)
455. Оговорка Луначарского. Имеется в виду пьеса «Камiнний господар» (в переводе — «Каменный хозяин»); поставлена Театром им. Ивана Франко в 1925 году. Постановщик — Г. Юра. Художник — В. Комарденков. [↑](#endnote-ref-409)
456. Пьеса «97» Миколы Кулиша поставлена в 1924 году. Постановщик — Г. Юра. Художник — М. Драк. [↑](#endnote-ref-410)
457. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 95, 25 апреля.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-411)
458. Луначарский вольно излагает «Программу футуристской политики» Ф. Маринетти (Ф. Т. Маринетти, Футуризм, изд. «Прометей», СПб. 1914, стр. 238 – 239). [↑](#endnote-ref-412)
459. Речь идет о письме ЦК РКП (б) «О пролеткульт ах», опубликованном в газете «Правда» 1 декабря 1920 г., № 270. («О партийной и советской печати. Сборник документов», М. 1954, стр. 220 – 222). [↑](#endnote-ref-413)
460. См. «Толлер о нашем театре» («Красная газета» (веч. вып.), 1926, № 91, 17 апреля). Э. Толлер приезжал в СССР весною 1926 года. [↑](#endnote-ref-414)
461. Впервые под заглавием «О театре им. Вс. Мейерхольда» напечатано в газете «Вечерняя Москва», 1926, № 92, 22 апреля.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-415)
462. Летом 1919 года Мейерхольд уехал в Крым лечиться. В связи с наступлением белых Мейерхольд переехал в Новороссийск, но город был захвачен армией Деникина. В местной газете «Черноморский маяк» появилась немедленно статья «Приезд Мейерхольда», начинавшаяся вопросом: «С каких пор в Новороссийске могут невозбранно поселяться большевистские комиссары?» Мейерхольд был арестован, просидел два месяца в тюрьме, затем его выпустили под надзор белой контрразведки. В 1920 году Новороссийск был взят Красной Армией. [↑](#endnote-ref-416)
463. {569} См. примеч. 15 к статье «Основы театральной политики Советской власти» [В электронной версии — [381](#_Tosh0005170)]. [↑](#endnote-ref-417)
464. Сравни, например, со следующим высказыванием Мейерхольда: «На старые театры нужно повесить замок: никакого нытья, никакой психологии. Нам нужен актер веселый, смеющийся даже в плаче. Мы хотим отвергнуть весь пессимизм, мы хотим только устремления в динамику. Мы тренируем в этом отношении наших актеров, мы вводим акробатику, заставляем учиться у эквилибриста…» (Заключительное слово В. Э. Мейерхольда по его докладу на Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств. — «Вестник театра», 1921, № 80 – 81, 27 января, стр. 8). [↑](#endnote-ref-418)
465. «Великодушный рогоносец», фарс бельгийского писателя Ф. Кроммелинка, поставленный на сцене Вольной Мастерской Всев. Мейерхольда. Премьера состоялась 25 апреля 1922 года. Постановка В. Э. Мейерхольда. Сцена и прозодежда спектакля — Л. С. Поповой, строил А. А. Петров. Постановка вызвала резкую критику Луначарского, который напечатал заметку по поводу «Рогоносца», где писал:

     «… Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром…

     Для театра как такового, для театрального искусства, это — падение, ибо это захват его области эксцентризмом мюзик-холла.

     Что же, разве плох мюзик-холл?

     Терпимо, иногда забавно, но что сказали бы, если бы гривуазный канкан стал вытеснять Бетховена и Скрябина на концертах? Всё на своем месте. Здесь же дешевое искусство для пошляков или жаждущих развлечения пытаются возвести в “академизм без кавычек…”» («Известия ВЦИК», 1922, № 106, 14 мая). [↑](#endnote-ref-419)
466. Имеются в виду пьесы Б. С. Ромашова, поставленные на сцене Театра Революции А. Л. Грипичем: комедия «Воздушный пирог» (премьера состоялась 19 февраля 1925 года. Монтаж В. Шестакова) и сатирическая мелодрама «Конец Криворыльска» (премьера — 20 марта 1926 года, оформление действия В. Шестакова).

     В предисловии к сборнику «О театре» Луначарский писал:

     «“Воздушный пирог” обратил на себя всеобщее внимание своим стремлением взять быка за рога, дать современную бытовую пьесу. Когда я провозгласил мой, столь огорошивший многих лозунг “назад к Островскому”, то одни, притворились, будто не понимают его, а другие действительно безнадежно не поняли, думали, что я рекомендую писать “под Островского” — как делают мебель “под орех”. Я же имел в виду, что мы, современные драматурги, должны подобно Островскому чутко наблюдать окружающую нас жизнь и, соединяя в одну глубокую театральность, я бы даже сказал, максимальную эффектность, с точным, проникающим в суть вещей реализмом, дать конструирующее и разъясняющее зеркальное отражение наших дней. Я не могу не приветствовать поэтому попытки Ромашова, увенчавшейся весьма заметным успехом. Особенно приветствую я в пьесе Ромашова то, что он не ограничился {570} каким-нибудь захолустным уголком, где очень легко поиздеваться над жалкими провинциалами. В этот более легкий уклон ударился даже рекордсмен московской комедии прошлого года — Эрдман. Наоборот, Ромашов взял Москву и в некоторой степени ее центральные лица — ответственного работника-коммуниста, крупных дельцов-нэпманов, одним словом, метелицу разных рож и масок, интриги и борьбу вокруг такого, во многом центрального для нашего переходного времени учреждения, как крупный банк. Да мало того, как тему Ромашов выбрал исследование душевного разложения коммуниста, попавшего под влияние стихии нэпа, коммуниста, вынужденного соприкасаться ежеминутно с выпущенной самой Советской властью на свободу торгово-деляческой буржуазией.

     … Пьеса имела успех, и имела успех законный. Не надо только преувеличивать ее значение, которого, впрочем, не надо и преуменьшать. Не надо преувеличивать и думать, что мы имеем дело с *советской* комедией. Это все еще *старая* комедия, чуть, помазанная советским маслом и притом далеко не безукоризненная комедия, но, несомненно, *веселая* комедия, написанная местами в чрезвычайно живом темпе.

     Не надо преуменьшать ее значение и с точки зрения нашей общественности, так как все-таки хоть немного да пахнуло со сцены, если не современным бытом, то постановкой бытовых проблем, если не прямым ароматом современности, то все же легким привкусом ее, который, будучи дополняем воображением самой публики, создал иллюзию современного театра…» (Луначарский, О театре, Л. 1926, стр. 5, 7). [↑](#endnote-ref-420)
467. Драма А. В. Луначарского «Яд» шла в Московском драматическом театре (б. Корш). Премьера состоялась 14 октября 1925 года. Режиссеры — В. Б. Вильнер и Н. М. Радин. Художник — И. С. Федотов. В Ленинграде пьеса была поставлена в Государственном академическом театре драмы (б. Александринском) 3 октября 1925 года. Режиссеры — Н. В. Петров и К. П. Хохлов. Художник — М. З. Левин. [↑](#endnote-ref-421)
468. Пьеса В. Н. Билль-Белоцерковского «Шторм» впервые была поставлена на сцене Театра им. МГСПС режиссером Е. О. Любимовым-Ланским в 1925 году (премьера 8 декабря). Художник — Б. И. Волков. [↑](#endnote-ref-422)
469. «*Рычи, Китай*», — «событие в 9 звеньях» С. М. Третьякова; пьеса была поставлена на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда 23 января 1926 года В. Ф. Федоровым. Художник-конструктор — С. М. Ефименко. [↑](#endnote-ref-423)
470. пристрастие к прошлому *(от франц. le passé). — Ред*. [↑](#footnote-ref-49)
471. См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 736 – 738. [↑](#endnote-ref-424)
472. Впервые, под заглавием «Итоги последнего драматического сезона», напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 140, 20 июня.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-425)
473. {571} Пьеса В. Н. Билль-Белоцерковского «Лево руля» была поставлена на сцене Театра им. Сафонова (филиал Малого театра) Л. М. Прозоровским (премьера 3 апреля 1926 г.). Художник — С. И. Иванов. [↑](#endnote-ref-426)
474. Пьеса Н. Н. Лернера «Брат наркома». Премьера в Театре им. Сафонова состоялась 27 января 1926 года. Постановка Л. М. Прозоровского. Художник — М. А. Михайлов. [↑](#endnote-ref-427)
475. «*Загмук*» — пьеса А. Г. Глебова, была поставлена на сцене Малого театра 29 декабря 1925 года Н. О. Волконским. Художник — И. С. Федотов. (См. в т. 2 наст. изд. статью «О “Загмуке”».) [↑](#endnote-ref-428)
476. Драма Н. Н. Шаповаленко «Георгий Гапон», поставлена на сцене Театра им. МГСПС 1 октября 1925 года Е. О. Любимовым-Ланским. Художник — Б. И. Волков. [↑](#endnote-ref-429)
477. «*Заговор императрицы*» — пьеса А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева; поставлена на сцене Театра «Комедия» (б. Корш) А. П. Петровским и В. Б. Вильнером 12 марта 1925 года. [↑](#endnote-ref-430)
478. Историческая пьеса А. И. Толстого и П. Е. Щеголева «Азеф» была поставлена на сцене Московского драматического театра (б. Корш) В. Б. Вильнером. Премьера — 12 января 1926 года. Художник — Н. И. Рогачев. [↑](#endnote-ref-431)
479. Драма И. С. Платона «Аракчеевщина» поставлена на сцене Малого театра 20 октября 1925 года И. С. Платоном. Художник — К. Ф. Юон. В предисловии к сборнику «О театре» Луначарский писал об этой постановке: «Невозможно сомневаться в полезности таких пьес-хроник, живо воскрешающих перед нашей молодежью, развивающейся в несомненно новой обстановке, картины прошлого, к которому мы, старшее поколение, всё еще имели кое-какое прикосновение и которое для нее грозит обратиться в мертвую букву. Между тем наше новое поколение не должно переставать быть “историческими людьми”» (А. Луначарский, О театре, Л. 1926, стр. 11). [↑](#endnote-ref-432)
480. Точнее — «В 1825 году», пьеса Н. А. Венкстерн; премьера на сцене МХАТ Второго — 27 декабря 1925 г. Постановка Б. М. Сушкевича. Режиссер — И. Н. Берсенев. Художник — С. В. Чехонин. [↑](#endnote-ref-433)
481. Пьеса «Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля и К. К. Тверского была поставлена на сцене МХАТ 19 мая 1926 года. Художественный руководитель постановки — К. С. Станиславский, режиссер — Н. Н. Литовцева. Художники — Д. Н. Кардовский и В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-434)
482. «*Розита*» — мелодрама А. Глобы, была поставлена на сцене Камерного театра А. Я. Таировым 25 марта 1926 года. Художник — Г. Якулов. Роль Розиты исполняла А. Г. Коонен. Пьеса написана по сюжету фильма «Розита» (с участием Мери Пикфорд). [↑](#endnote-ref-435)
483. «*Продавцы славы*» — сатирическая комедия П. Нивуа и М. Паньоля; была поставлена на сцене МХАТ 15 июня 1926 года. Художественный руководитель — К. С. Станиславский, режиссеры — В. В. Лужений, И. М. Горчаков. Художник — С. П. Исаков. В Московском драматическом театре (б. Корш) пьеса была поставлена под названием «Торговцы славой» 12 февраля 1926 года. Режиссер — Н. М. Радин. Художник — Г. Л. Кигель. [↑](#endnote-ref-436)
484. {572} Инсценировка рассказа С. Моэма «Дождь», написанная Дж. Колтоном в соавторстве с К. Рендольфом и получившая название «Ливень». Пьеса была поставлена в Ленинграде, в двух театрах почти одновременно — в начале апреля 1926 года.

     На сцене Ленинградского театра «Комедия» пьеса шла под названием «Сэди», перевод К. И. Чуковского, постановка С. Н. Надеждина. Художник — М. З. Левин.

     На сцене Государственного академического театра драмы пьеса была поставлена под названием «Ливень (Сэди Томсон)», перевод В. Маркович, постановка В. Р. Раппапорта. Художник — В. М. Ходасевич. В Москве была показана постановка Ленинградского театра «Комедия» во время гастролей этого театра в мае 1926 года. [↑](#endnote-ref-437)
485. Комедия А. Н. Островского была поставлена на сцене МХАТ 23 января 1926 года. Режиссеры — К. С. Станиславский, М. М. Тарханов, И. Я. Судаков. Художник — Н. П. Крымов. [↑](#endnote-ref-438)
486. См. «Правда», 1926, № 41, 10 февраля (рецензия Б. Гусмана); «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 23, 29 января (рецензия Н. Волкова); «Комсомольская правда», 1926, № 31, 7 февраля (рецензия Уриеля). [↑](#endnote-ref-439)
487. Ср. «Горячее сердце», д. IV, явл. 6. [↑](#endnote-ref-440)
488. См. ниже статью [«Кратко о “Ревизоре”»](#_Toc293491623) и [примечания к ней](#_Tosh0005171). [↑](#endnote-ref-441)
489. Позднее переименованной в «Дни Турбиных». О ней см. ниже. [Примечание 1926 г.]. [↑](#footnote-ref-50)
490. Имеется в виду пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных», написанная им по своему роману «Белая гвардия». Премьера пьесы состоялась 5 октября 1926 года. Художественный руководитель постановки — К. С. Станиславский, режиссер — И. Я. Судаков. Художник — Н. П. Ульянов, См. ниже статью [«Первые новинки сезона»](#_Toc293491621). [↑](#endnote-ref-442)
491. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 170, 27 июля.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-443)
492. «К критике политической экономии» *(нем.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-51)
493. В новейшем издании — «Введение (Из экономических рукописей 1857 – 1858 годов)» (См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 736 – 738). В 1‑м изд. «Введение к “К критике политической экономии”». [↑](#endnote-ref-444)
494. См. «Манифест Коммунистической партии» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 426 – 429). [↑](#endnote-ref-445)
495. Ф. Меринг, Карл Маркс. История его жизни, Госполитиздат, М. 1957, стр. 525. У Меринга: «Своим древним грекам он всегда оставался верен и готов был изгнать бичом из храма те жалкие торгашеские души, которые хотели восстановить рабочих против античной культуры». [↑](#endnote-ref-446)
496. См. «Сущность христианства» (1841) (Л. Фейербах, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, М. 1955). [↑](#endnote-ref-447)
497. *Агада* — повествовательная часть Талмуда. [↑](#endnote-ref-448)
498. {573} «*Страсти*» И.‑С. Баха — оратории религиозного характера для оркестра и пения: «Страсти по Иоанну» (1723); «Страсти по Матфею» (1729). [↑](#endnote-ref-449)
499. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» была поставлена весной 1926 года в Большом театре в Москве и в Академическом театре оперы и балета в Ленинграде. В связи с этим ряд критиков (А. Февральский, В. Блюм, Е. Браудо и др.) выступили с осуждением постановки, утверждая, что опера может возбудить религиозные чувства у зрителей. [↑](#endnote-ref-450)
500. См. статью И. Н. Фатова «О вредности “Китежа” (Письмо из Москвы)» («Красная газета» (веч. вып.), 1926, № 160, 12 июля). [↑](#endnote-ref-451)
501. Картина А. А. Иванова «Явление мессии народу» (1837 – 1857). [↑](#endnote-ref-452)
502. *Иконокласты* — иконоборцы, противники почитания икон. [↑](#endnote-ref-453)
503. *Спас-Нередица* — церковь XII века близ Новгорода с замечательной фресковой живописью XII и XIII веков. Этот памятник древнерусского искусства разрушен немецкими фашистами во время второй мировой войны. [↑](#endnote-ref-454)
504. П. И. Чайковский в 1878 г. написал «Литургию св. Иоанна Златоуста» для хора à capella. «Литургия св. Иоанна Златоуста» С. В. Рахманинова написана в 1910 году. [↑](#endnote-ref-455)
505. Пьеса К. Романова «Царь Иудейский» опубликована в 1914 году (СПб.). Постановка пьесы на сцене театров была запрещена по соображениям религиозного характера. Несколько спектаклей для приглашенной публики было дано в постановке любительского кружка (при участии автора пьесы) в Петербурге, в помещении театра Эрмитаж (см. статью А. Р. Кугеля (Homo Novus). — Журнал «Театр и искусство», 1914, № 3, 19 января, стр. 64 – 66). В ноябре 1917 года состоялась премьера пьесы в Москве, на сцене Театра Незлобина. [↑](#endnote-ref-456)
506. Уникальная коллекция русской иконописной живописи, собранная художником С. И. Остроуховым. Хранится в Государственной Третьяковской галерее. [↑](#endnote-ref-457)
507. «*Хованщина*» — поставлена на советской сцене московским Театром музыкальной драмы в ноябре 1921 года и Академическим театром оперы и балета в Ленинграде в декабре 1926 года. [↑](#endnote-ref-458)
508. Впервые, под заглавием «Перспективы сезона», напечатано в журнале «Рабочий и театр», 1926, № 42, 19 октября.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-459)
509. Пьеса А. Файко «Евграф, искатель приключений» поставлена на сцене МХАТ Второго Б. М. Сушкевичем (премьера 15 сентября 1926 г.). Режиссер — С. Г. Бирман. Художник — Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-460)
510. Премьера «Доходного места» А. Н. Островского состоялась 5 октября 1926 года. Постановка Н. О. Волконского. Художник — И. И. Нивинский. [↑](#endnote-ref-461)
511. См. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 165 – 166, 169 – 170; т. 42, стр. 32. [↑](#endnote-ref-462)
512. {574} Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1926, № 234, 5 октября (под заглавием «Дни Турбиных»).

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-463)
513. *Галилея* — северная часть древней Палестины, легендарная родина Иисуса Христа. По преданию, со словами «Ты победил, галилеянин!» умер римский император Юлиан Отступник, боровшийся против христианства. [↑](#endnote-ref-464)
514. Персонаж пьесы Шервинский. [↑](#endnote-ref-465)
515. Впервые, под заглавием «Достижения советского театра», напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 289, 14 декабря.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-466)
516. «*Штиль*» — пьеса В. Билль-Белоцерковского; поставлена на сцене Театра им. МГСПС в январе 1927 года. [↑](#endnote-ref-467)
517. «*Сквозняк*» — пьеса В. Ванина и Б. Дальнего; поставлена не была. [↑](#endnote-ref-468)
518. Имеется в виду монолог Чацкого, начинающийся словами: «Не образумлюсь… виноват…» («Горе от ума», д. IV, явл. 14). [↑](#endnote-ref-469)
519. Персонаж комедии Островского «Доходное место» (1856). [↑](#endnote-ref-470)
520. Персонаж комедии Островского «Бедность не порок» (1853). [↑](#endnote-ref-471)
521. «Моя жизнь в искусстве» впервые напечатана в 1926 году (М. изд. ГАХН). [↑](#endnote-ref-472)
522. Имеется в виду статья «Художественный театр», опубликованная под псевдонимом В. Чарский в сборнике «Кризис театра», изд. «Проблемы искусства», М. 1908. [↑](#endnote-ref-473)
523. См. главу «Общественно-политическая линия. “Доктор Штокман”» в книге: К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, ГАХН, М. 1926, стр. 327 – 332. [↑](#endnote-ref-474)
524. Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1926, № 300, 16 декабря, и в газете «Вечерняя Москва», 1926, № 292, 17 декабря.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-475)
525. «Ревизор», комедия Н. В. Гоголя. Сценический текст («композиция вариантов») в обработке Вс. Мейерхольда и М. М. Коренева. Автор спектакля — Вс. Мейерхольд. Художник — В. П. Киселев. Премьера «Ревизора» в Театре им. Вс. Мейерхольда состоялась 9 декабря 1926 года. В спектакле участвовали: Э. П. Гарин (Хлестаков), П. И. Старковский {575} (городничий), З. Н. Райх (Анна Андреевна), М. И. Бабанова (Марья Антоновна) и др. [↑](#endnote-ref-476)
526. См. в наст. томе статью [«“Ревизор” Гоголя — Мейерхольда»](#_Toc293491626). [↑](#endnote-ref-477)
527. Постановка «Ревизора» в Театре им. Вс. Мейерхольда вызвала, многочисленные критические статьи, споры в печати и на публичных диспутах. Выступавшие против этой режиссерской работы Мейерхольда обвиняли его в «кощунственном» отношении к тексту Гоголя (Мейерхольд на основе сохранившихся ранних редакций пьесы составил, сводный текст, дополнив при этом пьесу несколькими новыми персонажами), в искажении не только композиции комедии, но и ее основной идеи. В пылу споров противники постановки начисто отвергали право режиссера переосмысливать творения классиков. Даже сильные, обличительные стороны спектакля осуждались этими критиками. Может быть, этим объясняется чрезмерная увлеченность и полемичность Луначарского в оценке мейерхольдовского «Ревизора». В информации о состоявшемся 3 января 1927 года диспуте о «Ревизоре» в Театре им. Вс. Мейерхольда «Правда», излагая выступления, писала: «*А. В. Луначарский* начал с возражений противникам “Ревизора”. Никакой мистики в спектакле нет. Неверно, что “Ревизор” искажен Мейерхольдом; здесь новая версия “Ревизора”. Совершенно неверно, что в спектакле нет социальности. Выпуклая тенденция “Ревизора” — показать великого “маленького обывателя” с его плотоугодием, сладострастием и другими пороками. Это в Гоголе увидел и густыми мазками изобразил Мейерхольд. Этот спектакль, дающий столько неожиданного и полновесного, являет совершенную законченность. В каждый отдельный момент на сцене — прекрасная цветная гравюра. Есть и ряд недостатков. Хорошо, что в спектакле настоящие вещи, а не бутафория, но эти вещи чересчур пышны и изящны для этих утробных людей. Есть грубые места. Неясна фигура городничего. Но недостатки покрываются огромными принципиальными достоинствами этого замечательного спектакля. Всякий критик должен бы так сказать себе: “Кто виноват в том, что спектакль мне не понравился, — режиссер или я? Вероятно, я”. И должен посмотреть спектакль второй и третий раз и только тогда высказаться. Опаснее осуждать большое культурное явление, чем хвалить.

     Когда ругают спектакль за то, что он якобы непонятен массам, — это угодничество отсталым слоям. Наша обязанность — поднимать массы. Да и неверно, что масса не приемлет спектакль. Я видел десятки рабочих, отлично понявших и принявших спектакль. Мейерхольд приблизил “Ревизора” к нашей современности» («Правда», 1927, № 7, 9 января).

     На диспуте выступил также Маяковский. Он сказал: «Величайшая заслуга Мейерхольда, которому приходится взбадривать покойников, в том, что он поставил “Ревизора” так, что Гоголь десять раз перевернулся в гробу. В переделке текста есть места и замечательные и слабые. Мейерхольд переделал Гоголя даже недостаточно; отсебятины мало. Нужно ли вообще ставить теперь “Ревизора”? Нет. Но кто виноват в том, что Мейерхольд поставил его? Все мы. Нет новых хороших пьес…» (там же).

     {576} Огромный интерес к спектаклю вызвало появление двух сборников с критическими статьями о «Ревизоре» в постановке Мейерхольда: «“Ревизор” в Театре имени Вс. Мейерхольда» (изд. «Academia», Л. 1927) и «Гоголь и Мейерхольд» («Никитинские субботники», М. 1927). [↑](#endnote-ref-478)
528. Г. Ибсен, Комедия любви (1862). [↑](#endnote-ref-479)
529. Впервые, под заглавием «“Любовь Яровая” К. Тренева (Малый театр)», напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, № 303. 31 декабря.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-480)
530. Пьеса Ю. О’Нейля (О’Нила) «Любовь под вязами» поставлена А. Я. Таировым в Камерном театре. Премьера состоялась 11 ноября 1926 года. Художники — В. и Г. Стенберг. [↑](#endnote-ref-481)
531. Премьера пьесы К. Тренева на сцене Малого театра состоялась 22 декабря 1926 года. Постановка И. С. Платона и Л. М. Прозоровского. Художник — Н. А. Меньшутин. [↑](#endnote-ref-482)
532. Пьеса Д. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» поставлена 27 января 1925 года на сцене Малого театра И. С. Платоном и Л. М. Прозоровским. Художник — С. И. Иванов. [↑](#endnote-ref-483)
533. В данном случае Луначарский подразумевал под левым театром революционный театр. [↑](#endnote-ref-484)
534. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1927, № 19, 25 января.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-485)
535. 17 января 1927 года советская общественность отмечала тридцатилетний юбилей сценической деятельности режиссера и актера Малого театра М. С. Нарокова. Решением Советского правительства М. С. Нарокову было присвоено звание заслуженного артиста Государственных академических театров. [↑](#endnote-ref-486)
536. Пьеса Д. С. Мережковского «Царевич Алексей» была поставлена на сцене Театра б. Корш 4 апреля 1919 года. Постановка А. П. Петровского. Художник — Е. Соколов. В роли Петра — М. С. Нароков. Луначарский в статье «Цари на сцене» дал положительную характеристику спектакля («Вестник театра», 1919, № 36, 7 – 12 октября). Пьеса Н. Н. Шаповаленко «Смерть Петра I» шла в Москве, в Театре им. Сафонова (филиал Малого театра). Премьера состоялась 5 октября 1926 года. Постановка Л. М. Прозоровского. Художник — М. А. Михайлов. Роль Петра исполнял М. С. Нароков. [↑](#endnote-ref-487)
537. {577} Персонаж комедии А. Н. Островского «Лес». Пьеса была поставлена в Малом театре в 1921 году (премьера 19 апреля). Режиссер — А. А. Санин. Художник — Д. Н. Кардовский. [↑](#endnote-ref-488)
538. «*Железная стена*» — пьеса Б. К. Рынды-Алексеева, была поставлена на сцене Малого театра 17 октября 1923 года И. С. Платоном. Художник — Е. Г. Соколов. Нароков исполнял роль Фалька Гаммера (Луначарский ошибочно назвал это действующее лицо Борлейфом). [↑](#endnote-ref-489)
539. Ошибка памяти А. В. Луначарского. У Островского — Геннадий Демьянович. [↑](#endnote-ref-490)
540. См. «Лес», д. II, явл. 2. [↑](#endnote-ref-491)
541. Впервые напечатано в журнале «Новый мир», 1927, № 2, февраль.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-492)
542. «*Афиша ТИМ*» — небольшой журнал информационного характера, издававшийся театром им. Вс. Мейерхольда в 1926 году (вышло всего три номера). В третьем номере «Афиши ТИМ» напечатана статья И. А. Аксенова «Происхождение установки “Великодушного рогоносца”». [↑](#endnote-ref-493)
543. Действие спектакля развертывалось под непрерывное музыкальное сопровождение: произведения Шопена и Листа сменялись фокстротами и шимми джаз-банда; округлую площадку сцены замыкали подвешенные на кольцах стволы бамбуков, которые раздвигались с легким стуком действующими лицами при входе и выходе. [↑](#endnote-ref-494)
544. См. сборник моих статей «В мире музыки» [Примечание 1928 г. А. В. Луначарский, В мире музыки, М.‑Пг. 1923. Речь «О музыкальной драме» Луначарский произнес на открытии Института музыкальной драмы в 1920 году (см. также в кн.: А. В. Луначарский, В мире музыки, сост. Г. Б. Бернандт, И. А. Сац, «Советский композитор», М. 1958, стр. 47 – 58). — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-52)
545. В основу трагедии «Эриннии» (1873) Леконта де Лиля легла одна из частей трилогии Эсхила «Орестея» — «Эвмениды»; Гуго фон Гофмансталь воспользовался для своей трагедии «Электра» (1903) одноименной трагедией Софокла. [↑](#endnote-ref-495)
546. См. [примеч. к статье «“Федра” в Камерном театре»](#_Tosh0005172). [↑](#endnote-ref-496)
547. Ср. Пушкин, «Моцарт и Сальери» (1830), сцена I.

     Мне не смешно, когда маляр негодный

     Мне пачкает Мадонну Рафаэля,

     Мне не смешно, когда фигляр презренный

     Пародией бесчестит Алигьери. [↑](#endnote-ref-497)
548. Премьера «Бориса Годунова» в подготовленной П. Ламмом новой редакции оперы, представлявшей собою соединение двух авторских редакций М. Мусоргского, состоялась на сцене Академического театра оперы и балета в Ленинграде 16 февраля 1928 года. Режиссер С. Э. Радлов, дирижер В. А. Дранишников. Художник — В. В. Дмитриев. [↑](#endnote-ref-498)
549. См. В. Дубовской, «Ревизор» В. Э. Мейерхольда («Правда», 1926, № 296, 22 декабря); Н. Семашко, Не надо замазывать правды {578} («Правда», 1926, № 303, 31 декабря); П. Коган, О двух Гоголях и Мейерхольде («Красная газета» (веч. вып.), 1926, № 309, 24 декабря); см. также кн.: Д. Тальников, Новая ревизия «Ревизора», Госиздат, М.‑Л. 1927, стр. 49 и след. [↑](#endnote-ref-499)
550. Работы фламандского живописца Якоба Иорданса отличались сочным колоритом и несколько грубоватым реализмом. [↑](#endnote-ref-500)
551. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1927, № 33, 10 февраля.

     Печатается по тексту сборника «Театр сегодня». [↑](#endnote-ref-501)
552. Трагикомедия «Купите револьвер» Бела Иллеша поставлена на сцене Театра Революции 30 декабря 1926 года В. Д. Королевым. Вещественное оформление С. М. Ефименко. [↑](#endnote-ref-502)
553. Пьеса «Рост» А. Глебова поставлена на сцене Театра Революции 27 января 1927 года В. В. Люце. Художник-конструктор Г. Л. Миллер. [↑](#endnote-ref-503)
554. Д. Мануильский, «Купите револьвер» («Правда», 1927, № 11, 14 января). [↑](#endnote-ref-504)
555. Статья «“Купите револьвер” (Театр Революции)» («Труд», 1927, № 27, 22 января), подписана инициалами «А. Ц.». [↑](#endnote-ref-505)
556. Пьесы Э. Толлера ставились: в Театре Революции — «Разрушители машин» (1922) и «Человек-масса» (1923); в петроградском Государственном академическом театре драмы — «Эуген Несчастный» (1923); в ленинградском Большом драматическом театре — «Девственный лес» (1924). Пьесы Г. Кайзера: на сцене петроградского Большого драматического театра была поставлена пьеса «Газ» (1922); на сцене Театра «Комедия» (б. Корш) — «Иудейская вдова» (1923); в Театре-студии Малого театра шла комедия «Кино-роман» (1925). [↑](#endnote-ref-506)
557. См. сборник рассказов: Бела Иллеш, Барак № 43, М.‑Л. 1928. [↑](#endnote-ref-507)
558. Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1927, № 55, 27 февраля, в том же году в сборнике: «Степан Кузнецов», изд. ГАХН, М. 1927.

     Написано в связи с тридцатилетием сценической деятельности С. Л. Кузнецова.

     Печатается по тексту названного сборника. [↑](#endnote-ref-508)
559. В Театре им. МГСПС С. Л. Кузнецов работал с октября 1923 до 1925 года, затем перешел в труппу Малого театра. В Театре им. МГСПС Кузнецов сыграл несколько ролей, в том числе роль Юсова из «Доходного места» Островского (премьера И марта 1925 г.) и папы Урбана VIII из «Герцога» Луначарского. [↑](#endnote-ref-509)
560. {579} *Освальд* — персонаж пьесы Г. Ибсена «Привидения» (1881). [↑](#endnote-ref-510)
561. Вероятно, Луначарский говорит о постановке «Доходного места» на сцене Малого театра в 1926 году. [↑](#endnote-ref-511)
562. Премьера пьесы в Театре им. МГСПС состоялась 19 марта 1924 года (постановка Е. О. Любимова-Ланского, художник — А. А. Арапов). [↑](#endnote-ref-512)
563. «Собор Парижской богоматери» — инсценировка Н. А. Крашенинникова романа В. Гюго. Премьера на сцене Малого театра состоялась 25 марта 1926 года. Постановка И. С. Платона и Н. Ф. Костромского. Художник — В. Е. Егоров. [↑](#endnote-ref-513)
564. Комедия Томаса Брандона шла с участием С. Кузнецова на сцене Театра им. МГСПС с мая по сентябрь 1924 года. [↑](#endnote-ref-514)
565. Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1927, № 278, 14 октября.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-515)
566. Письмо Л. М. Леонову от 8 сентября 1925 года (см. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М. 1955, стр. 441 – 442). [↑](#endnote-ref-516)
567. После этих слов в машинописи, хранящейся в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (фонд 142, ед. хр. 176, стр. 138 – 140) содержится следующий текст:

     «Дело идет, конечно, не только об отдельных “барсуках” и их вождях, дело идет о всей той, потерявшей дорогу Расее, которая не узнала революции и большевизма как спасителей своих, как своих организаторов, и которая, исстрадавшись всеми тяжелыми требованиями жизни, искала каких-то собственных линий поведения, какого-то собственного своего строительства, смутно чувствуя, однако, свою полную неспособность к систематическому, сколько-нибудь стройному созданию организованной жизни. Крестьянство, протянувшееся длинным строем от кулака до батрака, крестьянство, которое, с одной стороны, притягивает полюс наживы, как хозяина и торговца хлебом, а с другой стороны — полюс труда, как тяжело эксплуатируемого землероба, — не могло не делать кровавых ошибок, лишь очень медленно относительно учась у жизни подлинному пониманию своего положения и своих интересов». [↑](#endnote-ref-517)
568. См. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 87 – 88. [↑](#endnote-ref-518)
569. После этих слов в машинописи следует текст:

     «Плоха будет та художественная правда, которую выведет сама себе наша великая Советская страна, если как материал для ее выводов мы будем иметь только заранее точно размеренные и отполированные кирпичики. Не бойтесь, она сумеет переварить и превратить в здоровую революционную кровь всякую пищу, не только идеологически благословенную. Не мешайте ей питаться и “скоромным”, она от этого будет только здоровее. И даже известное количество ядов не {580} повредит ей, а может только оказаться стимулом к той сложной внутренней работе, из которой вытекает не прописной, не официальный, а органический синтез.

     И вот этот роман переделан в пьесу. Прежде всего о пьесе. Конечно, тот, кто читал роман и кто не очень ясно представляет себе технику драматургии, тот непременно будет вздыхать и охать, почему такие-то и другие-то части романа не вошли в пьесу. Между прочим, к чести пьесы должен сказать, что она есть коллективное создание. Леонов, как он пишет в “Современном театре”, иначе представлял себе ее, думая, что человеческую драму Брыкина надо выдвинуть на самое первое место, а театр требовал социальной драмы, изображения крестьянской массы, словом, самой сути романа, и, конечно, театр был прав. Но и тут можно сказать, что сцена мала, не может вместить такой широкой дороги, какая рисуется романом, что многие эпически прекрасные эпизоды выпали, оказались за кулисами и т. д. На мой взгляд, все это совершеннейшие пустяки. Для человека, внимательно и любовно прочитавшего роман “Барсуки”, пьеса является исключительной по яркости сильной иллюстрацией…» [↑](#endnote-ref-519)
570. Пьеса «Барсуки», написанная Л. Леоновым по его роману, была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова. Премьера состоялась 22 сентября 1927 года. Постановка Б. Е. Захавы. Режиссеры — О. Н. Басов и Б. В. Щукин. Художник — С. П. Исаков. [↑](#endnote-ref-520)
571. См. Эм. Бескин, «Барсуки» в театре им. Вахтангова. — «Вечерняя Москва», 1927, № 221, 28 сентября. [↑](#endnote-ref-521)
572. Вероятно, имеется в виду статья Н. Осинского «“Барсуки” в Вахтанговском театре», напечатанная в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК», 1927, № 228, 5 октября. [↑](#endnote-ref-522)
573. Впервые напечатано одновременно в «Красной газете» (веч. вып.), 1927, № 318, 26 ноября, и в газете «Вечерняя Москва», 1927, № 270, 26 ноября.

     Печатается по тексту газеты «Вечерняя Москва». [↑](#endnote-ref-523)
574. При Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года состоялось совещание, посвященное актуальным задачам развития советского театра. Основной доклад об итогах театрального строительства на совещании сделал Луначарский. Принятые совещанием решения представляли собой программу дальнейшей борьбы за развитие социалистического искусства. Большое внимание было уделено вопросам репертуара (сб. «Пути развития театра», М.‑Л. 1927). [↑](#endnote-ref-524)
575. В машинописи, хранящейся в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (фонд 142, ед. хр. 128, стр. 65), статья имела следующее начало: «В нашей прессе я встретил такое выражение: “Пьеса такая-то возвышается над пьесами юбилейного характера”. Разумеется, пьесы юбилейного характера, пьесы, написанные для данного случая, {581} весьма редко подымаются над уровнем некоторой официальной, наспех сделанной работы…» [↑](#endnote-ref-525)
576. Речь идет о юбилейных спектаклях московских театров к десятилетию Советской власти. На сцене МХАТ была поставлена пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69», премьера состоялась 8 ноября 1927 года. Художественный руководитель постановки — К. С. Станиславский. Режиссеры — И. Я. Судаков, Н. И. Лятовцева. Художник — В. А. Симов. Главные роли исполняли: В. И. Качалов (Вершинин), Н. П. Хмелев (Пеклеванов), Н. П. Баталов (Васька Окорок), М. Н. Кедров (Синь Бин‑у). [↑](#endnote-ref-526)
577. Театр им. Евг. Вахтангова поставил пьесу Б. Лавренева «Разлом» (ответственный режиссер А. Д. Попов). В Театре им. МГСПС состоялась премьера пьесы Д. Фурманова и С. Поливанова «Мятеж» (постановка Е. О. Любимова-Ланского); в Малом театре была показана историческая хроника Н. Н. Суханова и И. С. Платона «1917 год», постановка — Л. М. Прозоровского.

     В декабре 1927 года спектакли посещали делегаты XV съезда ВКП (б). [↑](#endnote-ref-527)
578. Юбилейный пленум Московского Совета, посвященный десятилетию Октябрьской революции, состоялся в Большом театре 6 ноября 1927 года («Правда», 1927, № 256, 9 ноября). [↑](#endnote-ref-528)
579. Луначарский имеет в виду свое пребывание в ноябре — декабре 1927 года в Женеве, где он принимал участие в 4‑й сессии Подготовительной Комиссии к конференции по разоружению в качестве заместителя главы советской делегации. В конце ноября Луначарский приезжал на несколько дней из Женевы в Москву. [↑](#endnote-ref-529)
580. Стихотворение А. Жарова «Театральные штрихи» (см. «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1927, № 260, 13 ноября). [↑](#endnote-ref-530)
581. Имеется в виду сцена с Канадским солдатом («Бронепоезд 14‑69», д. II, картина 2). [↑](#endnote-ref-531)
582. Впервые напечатано в книге: «Ю. М. Юрьев», изд. «Прибой», Л. 1927.

     Написано в связи с тридцатипятилетием артистической деятельности Юрьева (1892 – 1927) для юбилейного сборника. В связи с этой датой в апреле 1927 года Ю. М. Юрьеву было присвоено звание народного артиста республики. Позднее Ю. М. Юрьев был удостоен звания народного артиста СССР.

     Печатается по тексту книги. [↑](#endnote-ref-532)
583. Ю. М. Юрьев с 1922 года, оставаясь актером труппы, исполнял обязанности заведующего художественной частью, а затем вплоть до 1928 года был директором ленинградского Государственного академического театра драмы (б. Александринского). [↑](#endnote-ref-533)
584. Летом 1917 г. А. В. Луначарский был избран товарищем Головы Петроградской городской думы. [↑](#endnote-ref-534)
585. {582} Сатирическая мелодрама Б. Ромашова «Конец Криворыльска» была поставлена в Государственном академическом театре драмы 2 декабря 1926 г. Постановка Н. В. Петрова. Художник — Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-535)
586. Юрьев исполнял роль Арбенина в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», которая была поставлена на сцене Государственного академического театра драмы в 1923 году (премьера 20 декабря). Спектакль явился возобновлением постановки В. Э. Мейерхольда в Александринском театре в Петрограде в 1917 году (премьера 25 февраля, художник — А. Я. Головин).

     Этот спектакль был показан во время гастролей театра в Москве в мае — июне 1926 года.

     Мейерхольд отклонил предложение режиссера театра принять участие в корректировании спектакля во время московских гастролей.

     Положительный отзыв о постановке, а также игре Юрьева см. в рецензии П. Маркова («Правда», 1926, № 116, 22 мая). [↑](#endnote-ref-536)
587. проявление силы, подвиг, достижение *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-53)
588. Впервые напечатано в книге: А. В. Луначарский, Театр сегодня, изд. МОДПиК, М.‑Л. 1928.

     Печатается по тексту этого сборника. [↑](#endnote-ref-537)
589. См. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 54; т. 39, стр. 13 – 16; т. 41, стр. 311 – 313. [↑](#endnote-ref-538)
590. В «Докладе о замене разверстки натуральным налогом» на X съезде РКП (б) 15 марта 1921 года Ленин, указывая причины недостаточного выполнения у нас программы по развитию кооперации, говорил: «Кооперация, выделяя элементы более хозяйственные, более высокие в экономическом отношении, тем самым в политике выделяла меньшевиков и эсеров. Это химический закон, — тут ничего не поделаешь!» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 43, стр. 64). [↑](#endnote-ref-539)
591. В «Докладе о работе в деревне» на VIII съезде РКП (б) 23 марта 1919 года (там же, т. 38, стр. 196). [↑](#endnote-ref-540)
592. См. примеч. 9 к статье «Еще о Театре Красного быта» [В электронной версии — [264](#_Tosh0005173)]. [↑](#endnote-ref-541)
593. Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1928, № 68, 9 марта.

     Написано по поводу двадцатипятилетия сценической деятельности И. Н. Певцова. В связи с этой датой Певцову в феврале 1928 года было присвоено звание заслуженного артиста республики. В 1932 году И. Н. Певцов был удостоен звания народного артиста республики.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-542)
594. {583} Трагедия «Король Лир» шла на сцене Первой студии МХАТ с Певцовым в заглавной роли в 1923 году, трагедия «Отелло» — на сцене Государственного академического театра драмы (Ленинград) в 1927 году (Певцов стал актером этого театра в 1925 г.). [↑](#endnote-ref-543)
595. «*Собачий вальс*» — пьеса Л. Андреева, шла на сцене Государственного Показательного театра в Москве в 1919 году в постановке В. Г. Сахновского и И. Н. Певцова. [↑](#endnote-ref-544)
596. Певцов играл роль Павла I в одноименной пьесе Д. Мережковского на сцене Московского драматического театра (после революции — Государственного Показательного театра) и на сцене Государственного академического театра драмы. [↑](#endnote-ref-545)
597. Перефразировка стихов из «Полтавы» Пушкина (1828):

     Так тяжкий млат,

     Дробя стекло, кует булат. [↑](#endnote-ref-546)
598. См. «О международном и внутреннем положении Советской республики». Речь на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 года (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 13). [↑](#endnote-ref-547)
599. Возможно, Луначарский имел в виду образ Михаила Ивановича из цикла «Разорение» («Очерки провинциальной жизни», 1869 – 1871). [↑](#endnote-ref-548)
600. Имеется в виду образ героя этого рассказа Тюлина. [↑](#endnote-ref-549)
601. См. Д. И. Овсянико-Куликовский, История русской интеллигенции, часть I, изд. В. М. Саблина, М. 1907, стр. 275. [↑](#endnote-ref-550)
602. Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1928, № 150, 2 июня.

     Статья написана в связи с поездкой Театра им. Евг. Вахтангова в 1928 году в Париж, где проходил Международный театральный фестиваль.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-551)
603. Кроме «Принцессы Турандот», театр показал в Париже «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, пьесу Л. Сейфуллиной и В. Правдухина «Виринея» по одноименной повести Л. Сейфуллиной и «Карету святых даров» П. Мериме (из спектакля «Комедии Мериме»). [↑](#endnote-ref-552)
604. Впервые напечатано в газете «Правда», 1928, № 157, 8 июля.

     Статья написана по поводу гастролей Ленинградского ТРАМ в Москве летом 1928 года.

     Печатается по тексту книги Луначарского «Искусство и молодежь», изд. «Молодая гвардия», М. 1929.

     {584} *ТРАМ* — сокращенное название театров рабочей молодежи, возникавших из кружков рабочей художественной самодеятельности с середины 20‑х годов. Ленинградский ТРАМ, в 1925 – 1933 годах руководимый М. В. Соколовским, был первым профессиональным театром рабочей молодежи. В 1936 году ТРАМ слился с Красным театром, в результате возник Ленинградский государственный театр им. Ленинского Комсомола. [↑](#endnote-ref-553)
605. Ср. Д. А. Фурманов, Сочинения в трех томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1951, стр. 247 – 248. [↑](#endnote-ref-554)
606. Луначарский соединил в одно целое рассказ о спектакле, на котором присутствует Чапаев со своими бойцами, с эпизодом, о котором мельком говорится в той же главе «Финал» (там же, стр. 289). [↑](#endnote-ref-555)
607. Имеется в виду Театр РСФСР I (впоследствии Государственный театр имени Вс. Мейерхольда), открытый в помещении бывшего Театра Зона — на углу Тверской ул. и Триумфальной площади (ныне после перестройки Концертный зал имени Чайковского). [↑](#endnote-ref-556)
608. «*Горе уму*» — спектакль, поставленный Мейерхольдом по сводному тексту из различных редакций комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» («Горе уму» — название первой редакции комедии). Премьера состоялась 12 марта 1928 года. Художник-конструктор — В. А. Шестаков. [↑](#endnote-ref-557)
609. «*Сашка Чумовой*» — сатирическая комедия молодого комсомольского драматурга А. Н. Горбенко. Премьера спектакля состоялась в помещении Дома коммунистического воспитания молодежи им. М. Глерона 21 ноября 1925 года. Постановка М. В. Соколовского. Художник — А. Ф. Зонов. [↑](#endnote-ref-558)
610. Пьесы Н. Ф. Львова «Зорька» (о комсомоле в эпоху гражданской войны), «Плавятся дни» (борьба комсомольцев за создание новой семьи), И. В. Скоринко «Бузливая когорта» (жизнь рабочей молодежи перед Октябрем) шли на сцене Ленинградского ТРАМ в 1925 – 1928 годах. Группа молодых комсомольских драматургов — А. Горбенко, Н. Львов, И. Скоринко, П. Маринчик и др. — писала пьесы специально для ТРАМ, затрагивая в них злободневные вопросы быта и культуры рабочей молодежи. [↑](#endnote-ref-559)
611. «*Плавятся дни*» — пьеса Н. Ф. Львова, поставленная в Ленинградском ТРАМ (премьера 29 апреля 1928 г.). «Спектакль в 3‑х кругах. Сработан под руководством М. Соколовского» (из программы). Художник — И. Н. Вускович. Композитор — В. М. Дешевов. Роли исполняли: А. П. Засорин (Василий Громов), Потехина (Нина), А. А. Виноградов (Зосима), Л. И. Тарвид (Лева Мизинчиков), Н. Ф. Львов (священник) и др. [↑](#endnote-ref-560)
612. В письме Н. Н. Раевскому-сыну (вторая половина июля 1825 г.) Пушкин писал: «… какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках… Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии» (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X, изд. АН СССР, М. 1958, стр. 779). [↑](#endnote-ref-561)
613. Полемический намек на рассказ Пантелеймона Романова «Без черемухи» (1927). [↑](#endnote-ref-562)
614. {585} Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1928, № 293, 23 октября.

     Написано в связи с тридцатилетием со дня основания Художественного театра, широко отмечавшимся в октябре 1928 года.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-563)
615. Пьесой А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» открылся в 1898 году Московский Художественный театр (премьера — 14 октября). Режиссеры — К. С. Станиславский и А. А. Санин. Художник — В. А. Симов. И. М. Москвин играл роль царя Федора.

     Первые четыре сезона (1898 – 1902) Художественный театр играл в помещении театра «Эрмитаж» в Каретном ряду. В 1924 году это помещение было передано Театру им. МГСПС. [↑](#endnote-ref-564)
616. Группировка английских художников, объединившихся в 1848 году в «Братство прерафаэлитов». Для их творчества характерно стилизаторство, стремление возродить «наивное» искусство раннего Возрождения (до Рафаэля). [↑](#endnote-ref-565)
617. Неточность: действие пьесы относится к концу XVI века. [↑](#endnote-ref-566)
618. *Парсифаль* — герой средневекового эпоса, носитель христианских идеалов. Сюжет о Парсифале разрабатывался неоднократно: Кретьеном де Труа, Вольфрамом фон Эшенбахом и др. В XIX веке Рихард Вагнер драматизировал легенду о Парсифале в своей опере «Парсифаль» (1882), герой которой — простодушный юноша, не подверженный человеческим страстям. [↑](#endnote-ref-567)
619. Впервые напечатано в газете «Правда», 1928, № 251, 27 октября.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-568)
620. А. Н. Плещеев, прочитав рассказ Чехова «Именины» (журнал «Северный вестник», 1888, № 11), упрекнул автора в том, что он смеется «над человеком 60‑х годов, застывшим в идеях своей эпохи». Чехов в ответ ему писал: «Что же касается человека 60‑х годов, то в изображении его я старался быть осторожен и краток… Это полинявшая недеятельная бездарность, узурпирующая 60‑е годы, в V классе гимназии она поймала 5‑6 чужих мыслей, застыла на них и будет упрямо бормотать их до самой смерти… Шестидесятые годы — это святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его значит опошлять его» (А. П. Чехов, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 11, Гослитиздат, М. 1956, стр. 271). [↑](#endnote-ref-569)
621. См. рассказ «Случай из практики» (1898). [↑](#endnote-ref-570)
622. В статье «О “карамазовщине”», помещенной в газете «Русское слово» (1913, № 219, 22 сентября), М. Горький решительно выступил против готовившейся в Художественном театре постановки пьесы «Николай Ставрогин» (по роману Достоевского «Бесы»; режиссура В. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского, художник — М. В. Добужинский, премьера состоялась 23 октября 1913 г.). «Это “представление” — затея {586} сомнительная эстетически и безусловно вредная социально», — писал Горький (Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М. 1953, стр. 149). В газете «Русские ведомости» (1913, № 221, 26 сентября) было помещено «Открытое письмо М. Горькому» Художественного театра, в котором выражено несогласие с горьковской оценкой Достоевского. [↑](#endnote-ref-571)
623. Имеется в виду книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», изд. ГАХН, М. 1926. [↑](#endnote-ref-572)
624. Видимо, описка; вероятно, следует читать: всякой. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-54)
625. Ср. ответ Художественного театра Горькому: «Если бы вам удалось убедить нас в правоте вашего взгляда, то мы должны были бы отречься от искусства, как утратившего свою цель» («Русские ведомости», 1913, № 221, 26 сентября). [↑](#endnote-ref-573)
626. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский вспоминает: «… нас, однажды и навсегда, объявили театром быта, натуралистических и музейных подробностей и внешней постановки. Это недоразумение укоренилось, живет в обществе и до сих пор» (см. К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, изд. «Искусство», М. 1954, стр. 210 – 211). [↑](#endnote-ref-574)
627. Повесть написана Чеховым в 1893 году. [↑](#endnote-ref-575)
628. «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» (1903). [↑](#endnote-ref-576)
629. «*Доктор Штокман*» — пьеса Г. Ибсена, поставленная в Московском Художественном театре 24 октября 1900 года. Режиссеры — К. С. Станиславский и В. В. Лужский. Художник — В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-577)
630. Постановка пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» на сцене МХАТ вызвала оживленные споры в периодической печати. Большинство критиков обвиняло МХАТ в идеализации белогвардейщины. См. статьи: «На неверном пути» («Комсомольская правда», 1926, 10 октября), «Фальшивый вексель гр. Булгакова» («Рабочая Москва», 1926, 14 октября), «Неудачная инсценировка» («Новый зритель», 1926, № 42) и др. [↑](#endnote-ref-578)
631. См. в наст. томе статью [«Первые новинки сезона»](#_Toc293491621). [↑](#endnote-ref-579)
632. Говоря о натурализме как о течении, выступающем под знаменем верности «природе и правде», Франц Меринг отмечал существование двух видов натурализма: «Он может быть буревестником всемирной истории, как призыв Руссо к природе; но он может так же, как полнощекий гений, витать над мешками кофе фирмы Т. О. Шретер» (Франц Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, изд. «Academia», М.‑Л. 1934, стр. 306). Мерингу принадлежат статьи: «Кое‑что о натурализме», «Современный натурализм», «Натурализм и неоромантизм». [↑](#endnote-ref-580)
633. Использовано выражение из поэмы Горького «Человек» (1904). [↑](#endnote-ref-581)
634. Впервые напечатано в журнале «Современный театр», 1929, № 12, 19 марта, с редакционным подзаголовком: «Из речи А. В. Луначарского на вечере в Малом театре 11 марта, в годовщину смерти М. Н. Ермоловой».

     Печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-582)
635. {587} Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1929, № 74, 23 марта.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-583)
636. Пьеса Ю. Олеши «Заговор чувств» была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова (премьера — 13 марта 1929 г.). Постановка — А. Д. Попова, режиссеры — Б. В. Щукин, А. Д. Козловский, С. А. Марголин. Художник — Н. П. Акимов. В главных ролях: О. Ф. Глазунов (Андрей Бабичев), А. И. Горюнов (Иван Бабичев), В. И. Москвин (Кавалеров), Е. Г. Алексеева (Валя). [↑](#endnote-ref-584)
637. См., например, статьи: Д. Горбов, «Оправдание зависти» («Новый мир», 1928, кн. 11), Д. Тальников, «Литературные заметки» («Красная новь», 1928, № 6, июнь), Як. Черняк, «О “Зависти” Юрия Олеши» («Печать и революция», 1928, кн. 5, июль – август), Ж. Эльсберг, «“Зависть” Ю. Олеши как драма современного индивидуализма» («На литературном посту», 1928, № 6, март). [↑](#endnote-ref-585)
638. Ироническая параллель с завершающим трагедию Шекспира «Гамлет» появлением принца Фортинбраса. [↑](#endnote-ref-586)
639. См. в статье «Великий почин» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 24) и в других работах Ленина. [↑](#endnote-ref-587)
640. Далее в машинописи, хранящейся в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, следует текст: «Когда некоторые зрители говорили мне, что это фантастика и даже чуть не мистика, я мог только посмотреть на них с совершенным изумлением. Неужели мы докатились до того, что превосходнейшее сценическое отображение сна, который ведь есть своеобразная реальность, такое отображение, которое делает из этого сна точнейшую характеристику сновидящего лица, мы станем считать за отклонение от реализма, от “материализма”. Сон Кавалерова использован здесь для тончайшей характеристики самого Кавалерова. В образах показано, во что обращаются в его *бедном*, истерзанном мозгу ранее показанные нам в объективном освещении социальные фигуры и явления. И сделано это превосходно. Каждый штрих этого сна может служить комментарием для психологии Кавалеровых и ответом многим критикам, которые, сами того не сознавая, в сущности по-кавалеровски подходят к спектаклю» (фонд 142, оп. 1, ед. хр. 126). [↑](#endnote-ref-588)
641. Впервые напечатано в журнале «Огонек», 1929, № 24, 23 июня.

     Написано в связи со смертью А. А. Бахрушина, последовавшей 7 июня 1929 года.

     Печатается по тексту журнала. [↑](#endnote-ref-589)
642. {588} Впервые напечатано в «Красной газете» (веч. вып.), 1930, № 28, 3 февраля.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-590)
643. Вероятно, имеется в виду статья Е. Бражнева-Трифонова «Без руля и без ветрил», в которой автор, исходя из «классового, пролетарского понимания стиля», предъявлял «обвинения» в художественной учебе у классиков А. Фадееву, Ю. Либединскому и А. Безыменскому (см. «Литературная газета», 1930, № 4, 27 января). [↑](#endnote-ref-591)
644. Премьера «Воскресения» (инсценировка Ф. Ф. Раскольникова по роману Л. Н. Толстого) состоялась 30 января 1930 года. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков, И. М. Раевский. Художник — В. В. Дмитриев. В главных ролях: В. И. Качалов (от автора), К. Н. Еланская (Катюша Маслова), В. Л. Ершов (Нехлюдов). [↑](#endnote-ref-592)
645. За несколько дней до премьеры «Воскресения» в «Литературное газете» была помещена беседа с режиссером спектакля И. Я. Судаковым. В частности, в ней сообщалось: «В. И. Немировича-Данченко, в свое время поставившего “Братьев Карамазовых”, идея чтеца-автора всегда интересовала, как один из сценических приемов по отношению к форме спектакля. Трагический хор в “Карменсите” был следующим шагом к реализации этого приема. И вот — “автор” в “Воскресении” есть еще более углубленно разработанное применение того же самого приема» («Литературная газета», 1930, 4, 27 января). [↑](#endnote-ref-593)
646. Показ русских оперных и балетных спектаклей организовывался С. П. Дягилевым в Париже во время так называемых «русских сезонов». Спектакль «Золотой петушок» Луначарский видел в Париже в сезон 1912/1913 года. [↑](#endnote-ref-594)
647. Ср. предисловие «От автора» к рассказу Достоевского «Кроткая» (1876). [↑](#endnote-ref-595)
648. Впервые напечатано в газете «Вечерняя Москва», 1930, № 107, 12 мая.

     Написано в связи с гастролями в Москве (проходили с 1 по 18 мая 1930 года) Второго Грузинского государственного драматического театра, руководимого режиссером К. А. Марджановым (Котэ Марджанишвили).

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-596)
649. Большое общественное значение имела постановка Марджановым 1 мая 1919 года пьесы Лопе де Вега «Овечий источник» в Киевском русском драматическом театре им. Ленина (б. «Соловцов»). Среди заполнивших зрительный зал красноармейцев находился Вс. Вишневский, который впоследствии, на гражданской панихиде по Марджанову в {589} Малом театре 23 апреля 1933 года, рассказал об огромной силе воздействия этого спектакля на боевые отряды красноармейцев.

     Исполнительница роли Лауренсии В. Юренева вспоминает, что «спектакль… вырос в политическое событие. Искусство влияло, на жизнь, звало к борьбе за молодую свободу» (Вера Юренева, Записки актрисы, М.‑Л. 1946, стр. 173). [↑](#endnote-ref-597)
650. К. А. Марджанов руководил Театром им. Руставели с конца 1922 по 1926 год. В 1928 году под руководством К. А. Марджанова в Кутаиси был создан Второй Грузинский государственный драматический театр. В 1930 году (после гастролей в Москве и Харькове) театр был переведен в Тбилиси, в 1933 году — после смерти его основателя — театру было присвоено наименование «Государственный драматический театр им. К. А. Марджанишвили».

     В Москве труппа гастролировала в помещении Московского драматического театра (б. Корш). [↑](#endnote-ref-598)
651. Пьеса была поставлена Марджановым в 1929 году (премьера состоялась 2 февраля). Режиссер — Г. Сулиашвили. Художник — П. Оцхели. [↑](#endnote-ref-599)
652. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1930, № 307, 6 ноября.

     Написано в связи с намечавшейся гастрольной поездкой Грузинского государственного драматического театра им. Руставели (Первый Государственный театр Грузии) за границу. Поездка эта не состоялась.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-600)
653. Вероятно, Луначарский имеет в виду свою поездку в Германию и Францию в августе — сентябре 1930 года. [↑](#endnote-ref-601)
654. Гастроли Театра им. Руставели (с 1926 по 1935 год во главе его стоял А. Ахметели) в Москве проходили с 5 июня по 6 июля 1930 года и совмещались с его участием в Олимпиаде театра и искусств народов СССР.

     Труппа, в состав которой входили А. Хорава, А. Васадзе, Т. Цулукидзе и др., показала свои постановки, среди которых были «Анзор» Сандро Шаншиашвили (по повести и пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69»), «Разлом» Б. Лавренева, «Город ветров» В. Киршона. Московская пресса высоко оценила большинство привезенных спектаклей и мастерство коллектива в целом. [↑](#endnote-ref-602)
655. Впервые напечатано в «Литературной газете», 1931, № 9, 14 февраля.

     Печатается по тексту газеты.

     {590} Премьера пьесы «Хлеб» состоялась 25 января 1931 года. Режиссер — И. Я. Судаков. Художник — Н. А. Шифрин. [↑](#endnote-ref-603)
656. Ср. реплику Михайлова из 7‑й картины пьесы: «Как ты посмели использовать сбор хлеба как наказание? Ты что, английский барии, который в колонию приехал?» [↑](#endnote-ref-604)
657. Слова: «Партия — это обруч. Это железный ремень, связывающий людей» — Раевский произносит во 2‑й картине. [↑](#endnote-ref-605)
658. Впервые напечатано в «Литературной газете», 1931, № 27, 20 мая.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-606)
659. Художественный театр ставил: «Братья Карамазовы» (1910), «Николай Ставрогин» (по роману «Бесы», 1913), «Село Степанчиково» (1917) и «Дядюшкин сон» (1929). [↑](#endnote-ref-607)
660. Пьеса М. С. Нарокова «Растеряева улица» (по Глебу Успенскому) была поставлена им в Московском Малом театре в 1929 году (премьера — 25 ноября). Нароков использовал, кроме «Нравов Растеряевой улицы», очерки из цикла «Разоренье» («Тише воды, ниже травы», «Наблюдения одного лентяя») и ряд других произведений Г. Успенского. [↑](#endnote-ref-608)
661. Первая переделка для сцены «Господ Головлевых» — «Иудушка» — принадлежала Н. Н. Куликову. Пьеса шла в Москве и провинции; в Москве первое представление состоялось в ноябре 1880 года. М. Е. Салтыков-Щедрин, узнав о постановке, обратился в редакцию петербургской газеты «Голос» с письмом, в котором заявил, что он «никакого участия в этом “составлении” не принимал» и что «г. “составитель” ни согласия, ни советов у него “по этому предмету не спрашивал”» (Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIX, кн. вторая, Гослитиздат, М. 1939, стр. 180). В начале XX столетия появилась новая инсценировка, сделанная актером Чаргониным (А. Александровичем): «Иудушка (Господа Головлевы). Драматические сцены в 5 действиях». Пьеса шла в Москве и провинции. В феврале 1920 года была поставлена в Театре б. Незлобива. В апреле 1928 года ленинградский театр «Комедия» поставил «Иудушку» в новой инсценировке Б. Папаригопуло. [↑](#endnote-ref-609)
662. Щедринианой Луначарский называет спектакль «Тень освободителя». Автор этой пьесы-инсценировки П. Сухотин связал воедино ряд эпизодов из различных произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина. Премьера состоялась 11 мая 1931 года. Постановка Б. М. Сушкевича. Художник — Д. Л. Крейн. П. Сухотин воспользовался сценами и образами из произведений «Господа Головлевы», «Помпадуры и помпадурши», «Губернские очерки», «Невинные рассказы», в интермедиях — «Сказками» Щедрина. [↑](#endnote-ref-610)
663. Сказка Салтыкова-Щедрина «Игрушечного дела людишки» (1880). [↑](#endnote-ref-611)
664. {591} Пьеса кончалась интермедией (по сказке Щедрина «Пропала совесть»), где перефразированы слова сатирика о совести, растущей в сердце «маленького дитяти» (в пьесе — «мастерового дитяти»). Слова: «И тогда куклам придет конец» — принадлежат «Автору». [↑](#endnote-ref-612)
665. С. В. Гиацинтова и М. А. Дурасова исполняли роли Вани и Миши (см. «Невинные рассказы» Щедрина). [↑](#endnote-ref-613)
666. «Сцена разбита на три плана. Справа — жадничает, пакостит, развратничает и молится “Иудушка” — Порфирий Головлев. Слева — умирает Павел Головлев, продает себя Аннинька, бедствуют крестьяне, “гуляет” откупщик Кукишев. А над ними… благоденствует и управляет губернатор Козелков. Справа — выцветшие краски умирающего крепостнического двора, слева — оголенная нищета крепостной дворни, а наверху — “роскошный” французско-нижегородский “стиль” российской бюрократии. Эта планировка мизансцен дала возможность художнику Д. Крейну использовать систему подвижных ширм (показанных как шлагбаумы николаевской эпохи), обнажающих при подъеме тот или иной уголок…» (И. Крути, Тень освободителя в МХТ II. — «Советское искусство», 1931, № 26, 23 мая). [↑](#endnote-ref-614)
667. Имеется в виду интермедия, построенная на эпизоде из сказки. «Игрушечного дела людишки». [↑](#endnote-ref-615)
668. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1931, № 182, 4 июля.

     Статья представляет собой некролог. В. В. Лужский умер 2 июля 1931 года.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-616)
669. В. В. Лужскому шел шестьдесят второй год. [↑](#endnote-ref-617)
670. Речь идет о сцене, исполнявшейся В. В. Лужским и А. К. Тарасовой в концертных выступлениях. [↑](#endnote-ref-618)
671. Лужский посещал драматический класс Оперно-драматического училища при Обществе искусства и литературы, где преподавали артисты Малого театра. О том, что Лужский учился у Садовского (очевидно, речь могла бы идти о Михаиле Провыче Садовском), нет упоминаний ни в автобиографии Лужского (см. «Актеры и режиссеры. Театральная Россия», изд. «Современные проблемы», М. 1928), ни в воспоминаниях о нем, напечатанных в «Ежегоднике МХАТ» за 1946 год. [↑](#endnote-ref-619)
672. Лужский принимал активное участие в создании Художественного театра и с момента основания был одним из его ведущих актеров и режиссеров. [↑](#endnote-ref-620)
673. Имеются в виду роли Лужского в спектаклях «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (воевода кн. Иван Петрович Шуйский), «Дядя Ваня» (профессор Серебряков) и «Вишневый сад» (Фирс) Чехова, «Братья Карамазовы» Достоевского (Федор Карамазов). [↑](#endnote-ref-621)
674. {592} Пьеса «Узор из роз» по повести Ф. Сологуба «Барышня Лиза» была поставлена во Второй студии Художественного театра в марте 1920 года. В. В. Лужский был и режиссером этого спектакля. [↑](#endnote-ref-622)
675. «*За коньячком*» — сцена из спектакля «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-623)
676. Впервые напечатано в книге: «А. В. Луначарский о Вахтангове и вахтанговцах», изд. «Искусство», М. 1959.

     Статья должна была предварять издание литературного наследия Вахтангова. Датируется предположительно 1931 годом.

     Печатается по машинописной копии, хранящейся в Отделе рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Цитаты из произведений Вахтангова сверены с изданием: «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», изд. Всероссийского театрального общества, М. 1959. Отсылки ниже даются к этому изданию (сокращенно — Вахтангов). [↑](#endnote-ref-624)
677. «Свадьба» Чехова — поставлена в сентябре 1920 года. В ноябре 1921 года Вахтангов осуществил вторую режиссерскую редакцию «Свадьбы». [↑](#endnote-ref-625)
678. См. примеч. 17 и 19 к статье «Театр РСФСР» [В электронной версии — [219](#_Tosh0005174) и [221](#_Tosh0005175)]. [↑](#endnote-ref-626)
679. См.: Борис Захава, Вахтангов и его студия, [изд. первое], «Academia», Л. 1927; второе издание, исправленное и дополненное, Теакинопечать, М. 1930. [↑](#endnote-ref-627)
680. Материалы из литературного наследия Вахтангова впервые были опубликованы в книге: «Вахтангов. Записки, письма, статьи», изд. «Искусство», М.‑Л. 1939. [↑](#endnote-ref-628)
681. Письма в Студию, которые имеет в виду Луначарский, относятся к ноябрю 1918 года. В это время Вахтангов лежал в больнице и был очень обеспокоен раздорами и неполадками в Студии. См. Вахтангов, стр. 120 – 133. [↑](#endnote-ref-629)
682. Вахтангов стал сотрудником Художественного театра с марта 1911 года. [↑](#endnote-ref-630)
683. Ср. заметку Вахтангова в записной книжке от 12 апреля 1911 года (Вахтангов, стр. 25). [↑](#endnote-ref-631)
684. Об этом эпизоде в статье Б. Захавы «Творческий путь Е. Б. Вахтангова», со слов самого Вахтангова, рассказано так:

     «Как только замолчали ружья, пушки и пулеметы и расклеенные по улицам приказы оповестили население Москвы об одержанной пролетариатом победе, Вахтангов вышел на улицу… Вдруг его внимание привлек рабочий, сидевший высоко над его головой, на верхушке трамвайного столба. Рабочий чинил провода. Вахтангов долго смотрел на него. Смотрел, как рабочий деловито и спокойно работает. Особенно поразили Вахтангова *руки* рабочего… Вахтангов понял, что так могут работать только *хозяйские* руки, он понял, что рабочий, которому теперь принадлежит {593} государство, который является хозяином в нем, сумеет не только починить все, что разрушено, но будет также и строить, будет творить, созидать и что нет предела его творческим возможностям» (сб. «Вахтангов. Записки, письма, статьи», изд. «Искусство», М.‑Л. 1939, стр. 355 – 356). [↑](#endnote-ref-632)
685. См. Вахтангов, стр. 161 – 163. [↑](#endnote-ref-633)
686. Первый вариант постановки Вахтангова «Чудо святого Антония» М. Метерлинка в Студии Евг. Вахтангова относится к 1918 году. В 1921 году Вахтангов поставил «Чудо святого Антония» и «Свадьбу» Чехова в форме острого сатирического гротеска. В это время Студия уже была переименована в Третью студию МХАТ. [↑](#endnote-ref-634)
687. В последние годы своей деятельности (1920 – 1922) Вахтангов стремился возродить на сцене подлинную театральность, называя свой метод «фантастическим реализмом» и противопоставляя его «натурализму» Художественного театра. Между Станиславским и Вахтанговым возник спор о гротеске (см. набросок Станиславского «Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым». — К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 6, изд. «Искусство», М. 1959, стр. 255 – 258). Но даже споря со Станиславским и изыскивая новые театральные формы, Вахтангов продолжал ощущать себя учеником Станиславского и последователем его системы (см. Вахтангов, стр. 186 – 187). Станиславский, со своей стороны, высоко ценил такие работы Вахтангова, как «Чудо святого Антония», «Свадьба» и особенно — «Принцесса Турандот». [↑](#endnote-ref-635)
688. Имеется в виду афоризм из очерка Короленко «Парадокс» (1894). [↑](#endnote-ref-636)
689. «*Виринея*» — пьеса Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина по одноименной повести Сейфуллиной, шла в Третьей студии МХАТ (премьера — 13 октября 1925 г.). Постановка — А. Д. Попова, режиссер — И. М. Толчанов. Художник — С. П. Исаков. Роль Виринеи исполняла Е. Г. Алексеева. [↑](#endnote-ref-637)
690. Б. Захава в своей книге цитирует следующую запись Вахтангова: «Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает. Даже его ученики» («Вахтангов и его студия», 1927, стр. 132). [↑](#endnote-ref-638)
691. Письмо Н. Н. Бромлей, датированное мартом 1922 года, и письмо Б. М. Сушкевичу от 24 мая 1922 года. См. Вахтангов, стр. 202 – 203 и 205. Последнее письмо написано за пять дней до смерти Вахтангова, в день генеральной репетиции пьесы Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» в Первой студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-639)
692. См. Вахтангов, стр. 94 и 194 – 197. [↑](#endnote-ref-640)
693. Опубликован не был. В книге «Вахтангов. Записки. Письма. Статьи» в разделе приложений опубликованы «Конспекты лекций Е. Б. Вахтангова в Студенческой драматической студии, составленные учениками». [↑](#endnote-ref-641)
694. Впервые напечатано в книге «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим», изд. «Academia», М.‑Л. 1931.

     Печатается по тексту книги. [↑](#endnote-ref-642)
695. {594} См. А. И. Куприн, Собр. соч. в шести томах, т. 4, Гослитиздат, М. 1958, стр. 135. [↑](#endnote-ref-643)
696. См. Герберт Уэллс, Мир Вильяма Клиссольда, Госиздат, М.‑Л. 1928, стр. 319. [↑](#endnote-ref-644)
697. Ср. в книге: «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим», изд. «Искусство», М.‑Л. 1961, стр. 117. [↑](#endnote-ref-645)
698. Говоря о запрещенных пьесах, поставленных Орленевым, Луначарский имеет в виду главным образом «Привидения» Г. Ибсена и «Павел I» Д. Мережковского. Одержимый желанием сыграть роль Освальда в запрещенной царской театральной цензурой пьесе Ибсена, Орленев сумел хитростью, говоря его словами — с помощью «ловкого приема», вырвать разрешение на ее постановку. Пьесу Д. С. Мережковского «Павел I» Орленев поставил в Америке во время своих гастролей.

     Спектакль Ибсена «Бранд», разделенный на два вечера, был поставлен Орленевым впервые в Феодосии в апреле 1907 года и показан в гастрольной поездке по России.

     В 1904 – 1906 годах Орленев с составленной им труппой ездил на гастроли в Берлин, Лондон, Нью-Йорк.

     Весной 1910 года Орленевым был устроен театр для крестьян в селе Голицыне; в 1913 году — в селе Востряково Рязано-Уральской жел. дороги, где давались бесплатные спектакли для крестьян. [↑](#endnote-ref-646)
699. Роль царя Федора Иоанновича в пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» Орленев сыграл впервые в петербургском Театре Литературно-художественного общества в 1898 году (премьера — 12 октября). Там же впервые сыграна им роль Раскольникова в инсценировке «Преступления и наказания» Достоевского (премьера — 4 сентября 1899 г.). Роли Дмитрия Карамазова (в инсценировке «Братьев Карамазовых» Достоевского), Освальда (в пьесе Ибсена «Привидения») и Павла (в пьесе Мережковского «Павел I») были сыграны Орленевым в гастрольных поездках 1900 – 1912 годов. «Гамлет» впервые был показан в 1901 году, но в 1909 году артист продумал роль заново и сыграл в соответствии с новым режиссерским планом, созданным им же. [↑](#endnote-ref-647)
700. Отрывок из статьи напечатан в журнале «Рабочий и театр», 1932, № 25 – 26, сентябрь. Полностью — в качестве предисловия — в книге: К. Державин, Эпохи Александринской сцены (1832 – 1932), Гослитиздат, Л. 1932. Книга вышла к столетнему юбилею Александринского театра (теперь — Государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина).

     Под статьей дата: «Женева, 13 июля 1932 г.».

     Печатается по тексту книги. [↑](#endnote-ref-648)
701. «О мертвых или хорошо, или ничего» *(лат.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-55)
702. В 1928 году советская общественность широко отмечала столетие со дня рождения Л. Н. Толстого; в 1932 году — столетие со дня смерти Гете. [↑](#endnote-ref-649)
703. {595} См. работу В. И. Ленина «Аграрная программа социал-демократии в первой русской революции 1905 – 1907 годов» (Полное собрание сочинений, т. 16, стр. 215 – 231). [↑](#endnote-ref-650)
704. Речь идет о статьях Добролюбова «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860). [↑](#endnote-ref-651)
705. Народным комиссаром просвещения РСФСР Луначарский работал с ноября 1917 по сентябрь 1929 года. В 1929 году он был назначен председателем Ученого комитета при ЦИК СССР. [↑](#endnote-ref-652)
706. Далее в машинописи, хранящейся в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, следует текст: «У Ленина есть в одном месте замечание, что он просит считать прямым изъявлением своей мысли только то, что им написано, а к стенограммам относиться с крайней осторожностью. Изложение бесед с Лениным, конечно, является по достоверности документом, так сказать, третьего сорта, если стенограммы отнести ко второму. И все же я полагаю, что мнение Владимира Ильича осталось у меня в памяти свежим и неизменным, и думаю, что сейчас, пожалуй, не бесполезно передать его читателям, хотя бы со всеми вышеуказанными оговорками» (фонд 142, оп. 1, ед. хр. 305). [↑](#endnote-ref-653)
707. Имеется в виду назначение в 1929 году народным комиссаром просвещения РСФСР А. С. Бубнова. [↑](#endnote-ref-654)
708. См. сказку Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист» (1884). [↑](#endnote-ref-655)
709. Ср. у Энгельса: «Предрассудок относительно того, что вера в нравственные, то есть общественные, идеалы составляет будто бы сущность философского идеализма, возник вне философии, у немецкого филистера… Если данного человека делает идеалистом только то обстоятельство, что он “следует идеальным стремлениям” и что он признает влияние на него “идеальных сил”, то всякий мало-мальски нормально развитой человек — идеалист от природы…» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 289 – 290).

     Термин «этический идеализм» в смысле, сходном с тем, какой вкладывает Луначарский в понятие «практический идеализм», имеется у Каутского: «… то же самое развитие, которое в консервативных или гибнущих классах порождает растущую безнравственность, вызывает в восстающих классах в неуклонно растущих размерах сумму явлений, которые мы резюмируем под именем *этического идеализма*, причем последний отнюдь не следует смешивать с философским идеализмом…» (Карл Каутский, Этика и материалистическое понимание истории. Перевод с нем. П. Ратнера. Под ред. А. В. Луначарского, Петроград, 1918, стр. 117). [↑](#endnote-ref-656)
710. Луначарский, вероятно, имеет в виду перелом в репертуарной политике театра, обозначившийся в 1928 году, но назревавший постепенно. «Вехами» в революционной истории бывшей Александринской сцены были такие спектакли, как «Конец Криворыльска» Б. Ромашова (1926), «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова (1927), «Рельсы гудят» В. Киршона (1928) (см. К. Державин, Эпохи Александринской сцены (1832 – 1932), Гослитиздат, Л. 1932, стр. 209 – 214). [↑](#endnote-ref-657)
711. Ср. в выступлении Маяковского на диспуте о постановке «Зорь» Верхарна в Театре РСФСР I 22 ноября 1920 года: «Луначарский {596} говорит, чтоб именно пьеса зажигала, вдохновляла, заражала. Я на это отвечу, что холера и сыпной тиф вас заражают, — разве это хорошо?» (В. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М. 1959, стр. 247).

     Сравнение писателя, художника с мастером, а поэтического творчества с производством и ремеслом встречается в ряде статей и выступлений Маяковского. Ср., например: «Слова — это наш материал, из которых мы строим образы так же, как рабочий делает вещь из стали, кожи или бумаги…» (там же, стр. 469). Сохранилась афиша доклада Маяковского 1920 года под названием «Поэзия — обрабатывающая промышленность» (см. там же, т. 13, стр. 156). Однако Маяковский никогда не допускал, что «заказ» революции может быть выполнен равнодушным или, тем более, враждебно настроенным «мастером»: «Мы говорим: предъявите ваши мандаты. Кем вы посланы — сердцем, бьющимся с пролетарской революцией, или жаждой заказов нового хозяина?» (там же, т. 12, стр. 452). [↑](#endnote-ref-658)
712. Перефразировка строк из поэмы Маяковского «Во весь голос» (1930). [↑](#endnote-ref-659)
713. Впервые напечатано с большими сокращениями в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1933, № 18, 18 января. Полностью в книге: А. В. Луначарский, Статьи о театре и драматургии, изд. «Искусство», М. 1938.

     Написано в связи с семидесятилетием К. С. Станиславского.

     Печатается по тексту книги «Статьи о театре и драматургии» с исправлениями по прижизненной публикации. [↑](#endnote-ref-660)
714. Торжественное заседание 27 октября 1928 года, посвященное тридцатилетию МХАТ, открылось приветственной речью Луначарского. [↑](#endnote-ref-661)
715. См. «Евгений Онегин», глава третья, строфа XXXI. [↑](#endnote-ref-662)
716. См. письмо К. Маркса от 19 апреля 1859 года и письмо Ф. Энгельса от 18 мая 1859 года (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 482 – 485, 490 – 496). [↑](#endnote-ref-663)
717. Там же, стр. 492. [↑](#endnote-ref-664)
718. Ср. в работе Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь»: «*Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средою…* Романтики, в самом деле, находились в разладе с окружавшим их буржуазным обществом. Правда, в этом разладе не было ничего опасного для буржуазных общественных отношений» (Г. В. Плеханов, Сочинения. Под ред. Д. Рязанова, т. XIV, Госиздат, М. 1925, стр. 126 и 128). [↑](#endnote-ref-665)
719. Ср. А. П. Чехов, «Чайка», д. IV. [↑](#endnote-ref-666)
720. Драма Г. Гауптмана «Одинокие» была поставлена К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко в 1899 году (премьера — 16 декабря). Художник — В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-667)
721. {597} 2 октября 1904 г. в Московском Художественном театре были поставлены пьесы М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри». Режиссеры — К. С. Станиславский, Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров. Художник — В. Я. Суреньянц. 30 сентября 1908 г. — «Синяя птица». Режиссеры — К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий, И. М. Москвин. Художник — В. Е. Егоров. [↑](#endnote-ref-668)
722. Гете был создателем выдающихся образцов так называемого «воспитательного романа» («Bildungsroman»), показывающего, как в столкновениях с жизнью происходит воспитание человеческой личности («Годы учения Вильгельма Мейстера», 1795 – 1796, «Годы странствия Вильгельма Мейстера», 1821 – 1829). [↑](#endnote-ref-669)
723. Дословно: вверх сердца! *(лат.)* — то есть: ободритесь! Библейская фраза (из «Плача Иеремии»). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-56)
724. В пьесе Г. Ибсена «Дикая утка» звучит тема примирения с действительностью, отказа от борьбы. Пьеса была поставлена в Художественном театре в 1901 году (премьера — 19 сентября). [↑](#endnote-ref-670)
725. Имеется в виду сцена с Канадским солдатом (действие II, картина вторая). [↑](#endnote-ref-671)
726. В. И. Качалов в статье, написанной к семидесятилетию Станиславского, используя строки из поэмы В. Маяковского «Облако в штанах», писал:

     «… когда я думаю о таланте Станиславского, я упорно вспоминаю Маяковского, который говорит о себе — молодом:

     У меня в душе ни одного седого волоса,

     И старческой нежности нет в ней!

     Мир огромив мощью голоса,

     Иду — красивый,

     Двадцатидвухлетний.

     Для меня в этих строках Маяковского тончайший, вернейший портрет таланта Станиславского. Ведь это же факт, что в таланте седовласого “старика” Станиславского поистине “ни одного седого волоса”» («Советское искусство», 1933, № 3, 14 января). [↑](#endnote-ref-672)
727. Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1933, № 59, 1 марта.

     Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-673)
728. В 1896 – 1897 годах. [↑](#endnote-ref-674)
729. Англо-бурская война (захватническая война Великобритании против южноафриканских республик Оранжевой и Трансвааля, завершившаяся превращением их в английские колонии, 1899 – 1902) началась уже после того, как Б. Шоу завершил работу над пьесой. Однако попытки англичан расширить свои колониальные владения за счет бурских республик относятся к более раннему времени. В частности, в конце 1895 – начале 1896 г. произошло вооруженное столкновение между англичанами и бурами, закончившееся победой буров. [↑](#endnote-ref-675)
730. {598} Ср. Б. Шоу, Избранные произведения в двух томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1956, стр. 383. [↑](#endnote-ref-676)
731. Речь идет о пьесе «Горько, но правда» («Too True to be Good», 1931). На русском языке впервые напечатана в 1932 году. [↑](#endnote-ref-677)
732. То есть в пространных авторских ремарках, комментирующих происходящее. [↑](#endnote-ref-678)
733. Луначарский имеет в виду теорию «разумного эгоизма», развитую Н. Г. Чернышевским в романе «Что делать?» (1862 – 1863). См., например, переписку Веры Павловны и Лопухова и разговор автора с «проницательным читателем» в начале четвертой главы романа. (См. также: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М. 1939, стр. 127, 164, 174, 228 и др.). [↑](#endnote-ref-679)
734. Пьеса Б. Шоу «Ученик дьявола» в переводе и сценической редакции Ал. Дейча была поставлена в Театре-студии под руководством Ю. А. Завадского. (Театр существовал в Москве в 1924 – 1936 годах, затем был переведен в Ростов, где составил основу труппы ростовского Театра им. А. М. Горького.) Спектакль был поставлен Ю. А. Завадским. Режиссер — В. М. Балюнас. Художник — И. С. Федотов. Композитор — А. А. Альшванг. Премьера состоялась 17 января 1933 года. Роль автора исполнял Р. Я. Плятт. [↑](#endnote-ref-680)
735. Впервые напечатано: письмо первое — в журнале «Театр и драматургия», 1933, № 1, апрель; письмо второе — там же, 1933, № 4, июль.

     «Письма о театре», по замыслу Луначарского, должны были составить цикл работ теоретического характера о советском театре. Полностью замысел не был осуществлен: Луначарский успел написать только два письма.

     Печатается по тексту журналов.

     Цитаты из Шиллера во втором письме сверены с изданием: Фридрих Шиллер, Собр. соч. в семи томах, Гослитиздат, М. 1955 – 1957. Отсылки ниже даются к этому изданию (сокращенно — Шиллер). [↑](#endnote-ref-681)
736. В 1921 – 1924 годах С. М. Эйзенштейн был режиссером и художником Первого рабочего театра Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-682)
737. См. «Диалектику природы» Ф. Энгельса (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 357 – 358). [↑](#endnote-ref-683)
738. Луначарский говорит о книге Меринга «Легенда о Лессинге. История и критика прусского деспотизма и классической литературы» (1891). (См. Франц Меринг, Литературно-критические статьи, т. 1, изд. «Academia», М.‑Л. 1934.) [↑](#endnote-ref-684)
739. См. запись в конспекте книги Гегеля «Наука логики»: «Мысль о превращении идеального в реальное *глубока*: очень важна для истории» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 104). [↑](#endnote-ref-685)
740. См. работу Н. Г. Чернышевского «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1856 – 1857). [↑](#endnote-ref-686)
741. {599} Луначарский цитирует письма Ф. Энгельса и К. Маркса Лассалю по публикации их в «Литературном наследстве», кн. 3, М. 1932. Ср. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 492. [↑](#endnote-ref-687)
742. Ср. там же. [↑](#endnote-ref-688)
743. Драма Гете «Гец фон Берлихинген». [↑](#endnote-ref-689)
744. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 493. [↑](#endnote-ref-690)
745. Ср. там же, стр. 494. [↑](#endnote-ref-691)
746. Ср. там же, стр. 484. [↑](#endnote-ref-692)
747. Ср. там же, т. 21, стр. 317. [↑](#endnote-ref-693)
748. Ср. в статье Энгельса «Немецкий социализм в стихах и прозе» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 233). [↑](#endnote-ref-694)
749. Ср. Шиллер, т. 2, стр. 290. [↑](#endnote-ref-695)
750. Премьера спектакля состоялась 17 мая 1933 года. Постановка — К. А. Марджанова. Художник — А. А. Арапов. Композитор — А. Н. Александров. В главных ролях выступали: П. М. Садовский (Филипп II), И. Г. Лепштейн (Дон Карлос), В. Н. Аксенов (маркиз Поза), Е. Н. Гоголева (Эболи), Н. А. Белевцева (королева) и др. [↑](#endnote-ref-696)
751. Марджанов умер 17 апреля 1933 года, не завершив полностью работу над спектаклем. [↑](#endnote-ref-697)
752. «Дон Карлос, инфант испанский» — последняя из цикла юношеских драм Шиллера: «Разбойники» (1781), «Заговор Фиеско в Генуе» (1783), «Коварство и любовь» (1784). [↑](#endnote-ref-698)
753. Шиллер работал над драмой почти пять лет (с 1783 по 1787 г.), и за это время ее первоначальный замысел подвергся значительному изменению: если сначала автор предполагал создать произведение, в центре которого находилась бы любовь и гибель наследника испанского престола принца Карлоса и его мачехи королевы Елизаветы, то впоследствии любовная трагедия оттеснилась политической. Подлинным героем драмы стал маркиз Поза, провозвестник идей политического либерализма и просвещенной монархии. В «Письмах о “Дон Карлосе”» Шиллер пишет: «То, что по преимуществу увлекало меня… вначале, в дальнейшем действовало уже слабее, а к концу почти совсем не волновало. Новые идеи, зародившиеся во мне, вытеснили прежние…» (Шиллер, т. 6, стр. 553 – 554). [↑](#endnote-ref-699)
754. В Гамбурге в 1787 году. [↑](#endnote-ref-700)
755. «Письма о “Дон Карлосе”» напечатаны Шиллером в 1788 году. [↑](#endnote-ref-701)
756. В восьмом письме о «Дон Карлосе» Шиллер пишет: «Таким образом у друзей созревает восторженный замысел создать блаженнейшее состояние, какое только достижимо для человечества, и этому восторженному замыслу, а именно тому, как он проявляется в столкновении со страстью, посвящена данная драма» (Шиллер, т. 6, стр. 579. См. также письмо десятое). [↑](#endnote-ref-702)
757. См. в пятом письме о «Дон Карлосе»: «История любви Карлоса, как действие подготовительное, отходит на второй план и уступает место тому, ради чего только и была изложена» (там же, стр. 569). [↑](#endnote-ref-703)
758. 17 января состоялась премьера «Дон Карлоса» в московском Театре им. Мочалова, в помещении ЦТЮЗ. Возможно, что Луначарский говорит об этом спектакле. [↑](#endnote-ref-704)
759. {600} Ср. Шиллер, т. 6, стр. 571 – 573. [↑](#endnote-ref-705)
760. Ср. слова Позы в сцене с королевой (д. IV, явл. 21). [↑](#endnote-ref-706)
761. Ср. д. IV, явл. 21. [↑](#endnote-ref-707)
762. Луначарский цитирует девятое письмо о «Дон Карлосе» в собственном переводе (ср. Шиллер, т. 6, стр. 582). [↑](#endnote-ref-708)
763. Роман Ш. де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и в других краях» (1867). [↑](#endnote-ref-709)
764. Слова Филиппа во втором явлении второго действия:

     Но плач твой мне внушает отвращенье.

     Опомнись, Карлос, только ложь и трусость

     В таких потоках омывают язвы.

     (Шиллер, т. 2, стр. 55). [↑](#endnote-ref-710)
765. Имеется в виду Ванюшин-отец, персонаж из пьесы С. Найденова «Дети Ванюшина» (1901). [↑](#endnote-ref-711)
766. В указатель не входят библейские и мифологические имена, а также имена лиц, упоминаемых в цитатах, приводимых А. В. Луначарским.

     Страницы, на которых упоминаются названия произведений действующие лица, цитаты, введены в указатель под фамилией писателя.

     Курсивом даны страницы примечаний. [↑](#footnote-ref-57)
767. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, «Искусство», М. 1952, стр. 387. [↑](#footnote-ref-58)
768. А. Луначарский, Театр и революция, Гиз, М. 1924, стр. 3. [↑](#footnote-ref-59)
769. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, «Искусство», М. 1952, стр. 387. [↑](#footnote-ref-60)
770. См. наст. том, [стр. 216](#_page216). В дальнейшем ссылки на статьи, помещенные в наст. томе, обозначаются цифрами страниц в скобках в самом тексте. [↑](#footnote-ref-61)
771. «Печать и революция», 1924, кн. 5‑я, стр. 26. [↑](#footnote-ref-62)
772. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 5, «Искусство», М. 1958, стр. 412. [↑](#footnote-ref-63)
773. А. В. Луначарский, О театре и драматургии, т. I, «Искусство», М. 1958, стр. 750. [↑](#footnote-ref-64)
774. А. В. Луначарский, О театре и драматургии, т. II, «Искусство», М. 1958, стр. 500. [↑](#footnote-ref-65)