**О театре**. Тверь, 1922. 151 с.

*От издательства* 0 [Читать](#_Toc195098128)

*Влад. Блюм*. На перевале 1 [Читать](#_Toc195098129)

*Эм. Бескин*. На новых путях (Обрывки мыслей) 8 [Читать](#_Toc195098130)

*Б. Фердинандов*. Театр сегодня 33 [Читать](#_Toc195098131)

*Алексей Ган*. Борьба за «Массовое Действо» 49 [Читать](#_Toc195098132)

*И. А. Аксенов*. Театр в дороге 81 [Читать](#_Toc195098133)

*В. Тихонович*. Пролетарский театр 88 [Читать](#_Toc195098134)

*М. Загорский*. Театр и зритель эпохи революции
(Из черновых набросков по анкетным материалам
Первого Театра Р. С. Ф С. Р.) 102 [Читать](#_Toc195098135)

*Б. Арватов*. Театр как производство 113 [Читать](#_Toc195098136)

*Оск. Блюм*. Актер и режиссер 123 [Читать](#_Toc195098137)

*В. Раппопорт*. Театральные теории и современная наука 134 [Читать](#_Toc195098138)

*Л. Сабанеев*. Музыка, сцена и
современная проблема искусства 143 [Читать](#_Toc195098139)

# От издательства

*Выпуская в свет настоящий сборник Издательство руководствовалось необходимостью положить начало подытоживанию тех исканий и достижений в области театра, которыми ознаменованы годы после Великою Октября.*

*Старые «устои» и «традиции» театра разрушены. Тщательно охраняемые путем академизации они в лучшем случае представляют собою музейно-архивный интерес и не могут удовлетворить созидательный, ищущий дух пролетариата.*

*Новые театральные теории, построения есть на лицо. Много смелых опытов проделано за последние годы. Еще все это находится в стадии брожения, исканий.*

*Но одно во всяком случае ясно — театр Р. С. Ф. С. Р. это театр настоящего и будущею, но никак не прошлого (от прошлого он может заимствовать только те или иные нужные ему формы). Творцами современного театра могут быть только люди социологически разорвавшие с прошлым.*

*Вот этот социологический разрыв с прошлым, приобщение театра к единому великому движению по пути пролетарской диктатуры к социализму, — и есть общая платформа авторов настоящего сборника.*

*Разными путями, но к единой цели идут и зовут авторы — к идеологическому разрыву с буржуазным театром, к уничтожению театральной мистики, к строю научному построению театра, к созвучности с нашим временем, нашими устремлениями.*

*Издательство.*

# **{1}** Влад. БлюмНа перевале

Сейчас, в интереснейшую полосу «новой экономической политики», принесшей с собой в искусство, в частности — в театр, волну несомненной реакции, мы не менее пламенно продолжаем ненавидеть старый, буржуазный театр и взыскуем театра революционного с не меньшим упорством, чем в медовый месяц революции… Но мы отказались от былой упрощенности своих лозунгов, мы сумели уточнить и утончить нашу терминологию. Мы готовы признать, что смена буржуазного театра театром социалистическим — процесс затяжной, наметившийся «всерьез и надолго».

Пролетарский театр… Вот термин, который положительно бойкотировался самыми яростными проповедниками революционного театра, сторонниками театрального октября. Предпочитали говорить о революционном или о социалистическом, коммунистическом театре. И это понятно, — поскольку оказалось, что «пролетарское» искусство получает свой рост сверху — от *интеллигентской* головки, взявшей на себя смелость решать за пролетариат, какое искусство ему на потребу.

В суматохе этих спешных интеллигентских, построений — сколько забавной путаницы, сколько наивной прямолинейности! «Буржуазное искусство — индивидуально, пролетарское — коллективистично», — отсюда судорожная погоня за «коллективным творчеством»; выходили на эстраду пять человек обоего пола, недружным хором отрубали порцию {2} «Мятежа», — и все были глубоко убеждены, что это и есть коллективное творчество.

В конце концов, как-то случилось, что в огородах пролетарского искусства все время хозяйничали буржуазные козлы. В результате — вопиющая невязка между пышной идеологией пролетарского театра и его очень-таки «буржуазненькой» практикой.

И театральный октябрь совершенно сознательно делал свою ставку не на «пролетарское», а на *коммунистическое* искусство; он был совершенно прав — для своего времени, для эпохи военного коммунизма: вся культура должна быть «пролетарской» в коммунистическом государстве…

В среде деятелей революционного театра нередко можно встретить, при упоминании о театральном октябре, на устах иного «октябревца» подавленную конфузливую улыбку. Даже как будто установилось какое-то молчаливое соглашение — не вспоминать о своем «октябре», как будто все это бурное прошлое — не то ошибка, не то постыдное поражение… На самом деле — ничего подобного.

Во всяком случае, «ошибки» или «уступки» в этой «сдаче позиций» театрального октября нисколько не больше, чем в «капитуляции большевиков», выражающейся в отказе от практики военного коммунизма. В обстановке блокады, войны, разрухи каждый ломоть хлеба, каждый лоскут материи должен был быть взят на учет: надо было одеть и накормить красноармейца, оберегающего новый строй. Форсированно мы вынуждены были национализировать нашу промышленность, — иначе не было способов переправить на фронт до зареза там нужный валяющийся в тылу ржавый гвоздь. Автоматически в этот водоворот попадала и театральная «промышленность». Организуя коммунистически {3} национализированную промышленность, государство должно было *коммунистически организовать* и театральную «индустрию». Театральный октябрь взял на себя задачу пришпорить колеблющуюся, нерешительную театральную политику государства.

С одной стороны — распределить скудные остатки от ушедшего на нужды фронта холста, с другой — произвести как можно больше «театрального товара» в *помощь* отбивающемуся от врага красноармейца. Вот исторически оправданная двусторонняя задача театрального октября. И тем хуже, что наша театральная политика — ни в центре, ни на местах никогда не выравнивалась достаточно строго по этой линии.

Но кончилась война, миновала надобность в экстренных методах военного коммунизма. Значит ли это, что революционное, коммунистическое государство отказывается от своей «стратегии»? Нисколько… Сокращена линия фронта, сюда стянуты все наличный силы, но коммунистическое строительство здесь, на безмерно более узком, но чрезвычайно важном стратегическом секторе продолжается. Самые основы и принципы коммунистической стратегии ничуть не «скомпрометированы».

Тоже самое — и в области революционного театра. Нам не в чем каяться. Никакой ошибки мы не совершили, — и ни о каких уступках и речи быть не может.

\* \* \*

У власти мы или в «опале» — это безразличие, но мы по-прежнему считаем, что без «насилия» невозможно обойтись в таком деле, как революция. И мы горячо приветствовали {4} бы всякую попытку того или другого революционного деятеля, направленную к сокращению, если не к совершенному упразднению современного нэпманствующего театра. Никому от того никакой беды бы не было, — если не принимать слишком близко к сердцу требования «духовного комфорта» для горсти ошалевших от миллиардов спекулянтов и для жалкой толпы эпигонов чеховско-андреевской культуры.

Опыт пяти лет показал, что мы напрасно, «рассудку вопреки, наперекор стихиям», смягчали резкий тембр революционного лозунга *разрушения*. И если в чем нам есть каяться, так в том, что мы слишком много охраняли, слишком «миндальничали» с буржуазным театром. Мы все воображали, что «сей род изгоняется молитвою и постом», а он оказался настолько живучим, что, отогревшись в первых же лучах НЭП’а, сразу же почувствовал себя, как дома — «своя провинция»…

Тысячу раз правда: пролетариат — не какой-то «непомнящий родства», и социалистическая культура не будет «культурой» голого человека на голом месте. Но должна же быть мера в вещах! Если для поры военного коммунизма охранительный характер театральной — и вообще художественной — политики находит некоторое оправдание в отсутствии активных к тому общественных элементов (*волей-неволей* пришлось брать на себя *несродную* нам охранительную функцию), — то сейчас, когда охранительство лезет изо всех щелей новейшего быта, ценности ушедших культур имеют достаточно *своих* плакальщиков и защитников.

Не пора ли нам разгрузиться от непомерной работы? Сейчас есть — кому охранять, центростремительные силы буржуазной культуры работают во всю. Не благовременно ли нам стать у рукоятки центробежной машины, которая {5} должна разбрызгать по ветру мутную волну нэпманствующего искусства?

И будем верить, что расслоение сил принесет верный результат: уцелеет то, что подлинно полновесно и ценно…

\* \* \*

Это верно, конечно, что социалистическое искусство будет заложено пролетариатом, что оно будет «массовым», коллективистичным, — но вопрос этот осложняется вопросом о самом зачинателе нового искусства, пролетариате.

Кто сколько-нибудь привык мыслить конкретно не должен забывать в своих идеологических построениях одного капитальнейшего факта: культурная слабость пролетариата, его распыленность, его убывавшая до последних времен, в связи с разрухой промышленности, численность (а именно «количество» пролетариата является предпосылкой его «качества»!), засоренность его рядов за время обеих войн — империалистической и гражданской — мещанско-крестьянским элементом, — все эти особенности, отмеченные еще в прошлом году, в одной из речей т. Ленина, менее всего благоприятствуют выработке в этой среде *чистой пролетарской* идеологии. Не «наличный», слишком синкретичный пролетариат явится носителем духа новой, социалистической культуры, а пролетариат грядущий, который родится из кризиса наших дней: потому, что мы переживаем несомненный канун «американизации» нашей и частной и государственной промышленности.

И тем меньше приходится возлагать надежды в интересующем нас отношении на «наличный» пролетариат, что за истекшие пять лет самые истоки его социалистической или потенциально-коммунистической энергии уже *отравлены* {6} буржуазным искусством. Неосторожно, жадно приник освободившийся пролетариат к пышному и пряно благоухающему буржуазному искусству — и у революции пока не было времени, чтобы или засыпать песком ядовитые струи или, по крайней мере, надежно огородить опасное место.

Итак, только в результате длительного процесса строительства коммунистической культуры придет и стройная идеология социалистического искусства. Сначала будет дело, «бытие» этого искусства; потом появится слово — «сознание»!..

Значит ли это, что мы должны сложить руки и ждать, когда «созревший плод» коммунистического театра сам свалится? Отнюдь нет, — это была бы по истине меньшевистская точка зрения…

В окружении воинствующего первоначально накопляющего капитализма и взвихрившейся свистопляски его идеологий без кавычек и в кавычках — борьба за революционный театр продолжается.

Если за этот театр нет еще масс, то он располагает своим авангардом этой еще аморфной массы…

Мы продолжаем практическую и идеологическую работу по заветам театрального октября на сузившейся территории. И мы будем расширять эту территорию — пядь за пядью, «всерьез и надолго» закреплял на этот раз завоеванное…

\* \* \*

Но что такое в наше время война одних непосредственных атак — без артиллерийской подготовки, без *разрушения* неприятельских позиций? И мы разовьем ураганный огонь, который будет безжалостно вносить опустошение в окопы наших противников.

{7} Чувствуя себя достаточно klassisch gebildet[[1]](#footnote-2), мы все не колеблемся при мысли, что осколок нашей шрапнели может угодить в Сикстинскую Мадонну: тем хуже для нее, если она пришлась враз по мерке буржуазного окопа! Но если бы даже и не так, то нас с подобной катастрофой примирил бы простой арифметический расчет: культура в целом драгоценнее суммы нескольких отдельных ее «продуктов»…

Для этой одновременно наступательной и *оборонительной* (от натиска мещанской стихии) войны возникает вопрос о союзниках. (Союзники у нас есть лихие и надежные, отлично натренированные для партизанских набегов на лагерь буржуазии. Это — так называемые «левые» художники-сцены, кист; пера, резца, и т. д. Их революционность, конечно, условна, они анархисты. Но именно в качестве анархистов, т. е. «исчадий» буржуазной культуры, они преполезны для несения специальной революционной службы: как известно никто так хорошо не знает волчьих ухваток и не ненавидит их такой жгучей ненавистью, как вышедшая из волка собака! С этими буржуазными революционерами мы входим в блок…

Верный инстинкт сблизил нас пять лет назад, — и жаль, что слишком скоро наступила «разлука без печали». Сейчас наши пути опять сошлись: Неугомонный не дремлет враг Революционный держите шаг!..

# **{8}** Эм. БескинНа новых путях(Обрывки мыслей)

## 1

Когда мы говорим о грядущем пролетарском искусства, мы любим определять его — массовым, монументальным, и вполне естественно. Пролетариату в его историческом завершении будет чужда психология и культура индивидуализма. А следовательно и индивидуалистическое искусство, отражающее поразитическо-субъективную психику уединенного творца «на утешение» изолированного потребителя — в равной мере станут чужды ему. Одетая в золотую раму «картинка» с сюжетцем, иллюстрирующая милый сердцу буржуа «быт» и покупаемая им на «свой» гвоздь, в «свой» кабинет или особняк, где она верно служит идее розни и конкуренции — исчезнет, ибо не будет социально-психологических предпосылок для нее. Эта «картинка» не знает масс и массы не знают ее. Она не только чужда, но и враждебна им, какого бы хитросплетения «вечных ценностей» не заключала в себе. Она классово служит капиталу и отдельным капиталистам — покупателям в частности.

В историческом будущем пролетарскому художнику понятия «содержание» и «быт» в искусстве покажутся, по меньшей мере, странными, главой из учебника прошлого. Он не будет тянуть «содержание» и «быт» в искусство, а, обратно, наполнит своим искусством содержание нового быта. Будет конструировать и украшать живые производственные формы, плоскости и объемы. Психике такого мастера станет непонятным «искусство в себе», «картина {9} в себе», «картина — собственность». Его искусство и современное ему производство совпадут органически в одно целое. Художник сделается не пассивным отражателем, а организатором жизни. И его искусство будет, конечно, массовым, будет монументальным.

## 2

Когда мы в прогнозе будущего театра говорим о монументальном театре, о «массовом действии», к этому определению надо подходить весьма осторожно, дабы не принять количества за качество, внешней формы за содержание. Есть «массовое действие» и «массовое действие». «Массовое действие» как так называемое «демократическое» ответвление чисто буржуазного порядка, механический завиток старого классового театра. И «массовое действие», как логическое следствие классово-пролетарской линии, как неизбежный результат психического сдвига, связанного неразрывно с социально-экономической базой коллективистических форм общежития.

Демократия — психология потребителя, социализм — психология производителя. Чем больше станем мы развивать, т. е. углублять, первую, тем дальше она будет от второй. Одна отрицает другую. Известный французский социолог Сорель еще лет 20 тому назад сказал: «Демократия представляет опасность для будущности пролетариата, как только она начинает занимать место во внимании рабочих, ибо она смешивает классы». И ставя вопрос, к чему же поведет приобщение рабочих к старой культуре, старой цивилизации, Сорель отвечает вполне определенно: «это их обуржуазит».

Демократия, как высшая форма буржуазно-политической государственности, ее классовой политики, строит организационно {10} свою систему на фетише «нации». Демократия, парламентаризм должны олицетворять собою идею нации, идею выражения общенародной воли, общенациональною хотения. Но каждому марксисту и прежде, а теперь, после учета фактов русской революции, и каждому умеющему просто логически мыслить, ясно, что в классовом обществе, где есть экономически угнетенные и экономически угнетающие, не может быть единой народной воли. Ее уничтожают враждующие классы с враждующими волями. И фетиш единой народной воли, единой «национальной души», «единого искусства» и т. п. есть фикция, которую буржуазии под флагом «национальной политики» пользует, как один из методов своего управления, как один из приемов государственного и психологического нормирования по существу непримиримого классового антагонизма.

## 3

Если с высоты, так сказать, птичьего полета окинуть последние полвека буржуазного театра, в нем не трудно установить два течения, не столь заметные в области русского театра, но совершенно явственно проступающие в театре западноевропейском. Я бы даже не сказал два течения, ибо одно из них основное, отвечающее формам буржуазно-городского производства и товарообмена, — это театр мещански аристократического индивидуализма, театр личной интимной психологии. Другое, скорей только ответвление, узкоколейка, подъездной путь — театр якобы «демократического», «культурнического», «просвещенческого», но всегда неизбежно буржуазного подхода. Вот тут-то мы и встречаемся с формулой «массового действия», «массового действия» количественного порядка, ибо качественно, органически {11} оно, само собой, не находилось в противоречии с индивидуалистическим обществом и являлось для него лишь удобным буфером, затемняющим четкость граней классового сознания, классового самоопределения. Господствующему классу такое «народничество» было в целом даже выгодно и оно поддерживало его инициаторов, открывая в своих бухгалтерских книгах счет «народному» театру, театру «массового действия», при чем, конечно, «дирекция не жалела затрат».

Оперируя сейчас с определением «массового действия», нам надо отчетливо размежеваться и неуклонно следить, дабы при обосновании методологии его не зацепить как-нибудь корешок старой формы и не дать произрасти хотя бы частично уродливому знаку, который придется потом вытаскивать и засевать вновь. Надо бросить сразу нужное семя, пустить идеологически верные корни.

## 4

Лирическая драма, драма интимно-психологическая, драма в рамках буржуазной номенклатуры определяемая, в противовес «народной», как «аристократическая», в виду со соответствия социальным эмоциям верхов капиталистического общества, получила высшее свое проявление в берлинском «Камерном театре» Макса Рейнгардта. Весьма характерно, что именно в Берлине, опередившем темпом индустриально-промышленного развития все остальные центры Европы, именно в Берлине нашел свое ярчайшее отражение интимно-буржуазный театр, театр капиталистической «аристократии».

Идея индивидуалистических восприятий была в нем полностью осуществлена не только на сцене, но даже в {12} самой архитектуре зрительного зала, располагающего к квиэтизму, к полудремотному, изолированному созерцанию. Небольшой узкий зал, стены облицованные деревом, везде мягкие ковры, в которых тонет нога, в партере мягкие обитые красным сукном кресла. Зритель буквально уходил в эти кресла, полукруглые спинки которых укрывали его от соседа. Никаких звонков. Пламя электрических свечей постепенно меркнет и бесшумно, медленно раздвигается занавес, открывая маленькую плоскую сцену, чуть-чуть приподнятую над партером. Со сцены льется тихая речь, почти шепот. Паузы, «настроений» и прочий комплекс средств интимно-натуралистического театра. Ничего яркого, зажигающего. Все под гребенку «ансамбля». Оторванные от денной суеты капитала зрители-буржуа уютно отдыхали в этом сумеречном театре, не требовавшем ни нервного, ни умственного напряжения. Театр пассивного зрелища, театр тихих созерцательных переживаний, то в ключе комедийно-салонной улыбки, то рафинированного щекотания нервных сплетений спинного мозга. Театр, утративший радость «театральности», сознательно изгоняющий ее и отдавшийся весь в кабалу книги с ее скучной рассудительностью и психологизмом, театр того интеллигентского скепсиса, который привел у нас Ю. Айхенвальда даже к отрицанию театра, потерявшего всякую самостоятельность и докатившегося, действительно, до фотографической иллюстрации «повести» или «романа» в лицах.

## 5

Высшее и законченное проявление классовая литература буржуазии получила в жанре романа. И театр всей своей деятельностью ушел на иллюстрацию этого романа, {13} на натуралистическую инсценировку его сюжета и выявление психологии его персонажей, ставши, таким образом, искусством вторичного образования, прикладным при литературе, без которой он понемногу перестал даже и мыслиться. Рабская зависимость буржуазного театра от литературы до того очевидна, что доказывать ее скучно. Театр теряет свое лицо. Он — зеркало литературы. С его подмостков исчезает театральная драма и полновластным хозяином водворяется драма литературная.

Этот тупик буржуазного театра диалектически закономерно доводит до мысли о полном отрицании такого театра. «У театра вообще, — говорит Айхенвальд в своем “Отрицании Театра” (сборник “В спорах о театре”), — нет своей сферы, своего дома, своей автономной сути». Айхенвальд, конечно, не видит, — по крайней мере в то время не видел, сейчас в его общей позиции произошел заметный сдвиг, — дальше классового горизонта и потому думает, что «у театра вообще нет своей формы». Не стало ее только у театра классово-буржуазного, который Айхенвальд отождествляет с «театром вообще».

Столь же закономерно прав и Леонид Андреев, когда в своих «Письмах о Театре» (журнал «Маски», 1912 г.) жалуется на то, что «сцена бессильна и нема». И он, как и Айхенвальд, обобщает понятие «театр», не видя в поставленном диагнозе болезни *определенною* мещанского театра Тем не менее самый факт вымирания, вырождения, распада буржуазного театра и Айхенвальд и Леонид Андреев отмечают «с подлинным верно». Об этом театре Айхенвальд имел полное право, сказать: «он не искусство», «он — иллюстрация, поэтому не нужен», «актеру повелевает книга, он прислушивается к суфлеру-автору». Этой книге он обречен.

{14} «За последние десять лет, — говорит Леонид Андреев в 1912 году, — ни одна драма не достигла высоты современного романа и не сравнялась с ним».

«Человечество, — утверждает Айхенвальд в своем “Отрицании Театра”, — движется под знаком гамлетизма т. е. возрастающей интеллигентности». Почему Айхенвальд проводит знак равенства между «интеллигентностью» и «гамлетизмом»? В грядущем социалистическом строе, — а человечество исторически неизбежно движется к нему, — когда не будет «интеллигенции», как обособленной группировки, и интеллигентность перестанет быть привилегией, а станет всеобщей, когда исчезнет противопоставление труда физического и труда интеллектуального, тогда наступит эпоха не гамлетовских рефлексов, а действенной, в рамках горизонтов нашей мысли, гармонии между человеком и обществом. Здесь Айхенвальд, устанавливая опять таки непреложный для своего времени факт, подходит к нему с типично-классовым, идеалистическим аршином, принимая понятие «человечество» за некую абсолютную категорию и не вкладывая в нее конкретно-социологического содержания. Делая это за него и относя классовую интеллигенцию к буржуазии, как интеллектуально-квалифицированную подсобную группу ее, можно расшифровать приведенную цитату так: «буржуазная интеллигентность движется под знаком гамлетизма». Предвоенная буржуазная интеллигенция действительно усиленно шла под знаком неврастенического гамлетизма и раздвоенности, с одной стороны углубляясь в спиритуалистическое «быть или не быть» и ища ответов на «проклятые вопросы» в «вехах» догматического богоутверждения, с другой стороны — готовясь к империалистической войне за торговые рынки. И сам Айхенвальд в {15} значительной мере подходит к вопросу об «отрицании театра» из посылок тех же интеллигентски-гамлетизированных рефлексов «капиталистов духа». Театр, уверяет Айхенвальд, «вообще не принадлежит к *благородной* (курсив мой) семье искусств, он не знатен, отрада плебса». При чем под плебсом буржуазия всегда разумеет живые, реальные массы, а метафизическую фикцию «народ» отождествляет с собой, покрывая все это фарисейское варево понятием «нация», интересы которой всегда обратны интересам подлинного трудового народа. В этом сущность либерального демократизма, национал-либерализма и всех связанных с ним программ так называемой «народной свободы».

Театр по своему существу механически имеет дело с некоей массой и на сцене и в публике. Это «масса», как я уже отмечал выше, чисто арифметическая, ни чуть не противоречащая индивидуалистическому строю. Это масса разрозненных, психически изолированных индивидуумов, но и она уже вызывает критику Айхенвальда, ибо «искусство, — говорит он, — требует одиночества», «истинное творчество никогда не коллективно». Такому утверждению Айхенвальд приводит тут же «совершенно неопровержимое» доказательство — ведь «у бога нет сотрудников и помощников».

Я отнюдь не ставлю акцента персонально на талантливом Айхенвальде. Весьма вероятно, что сейчас он и сам квалифицировал бы свое «отрицание театра», как отрицание лишь буржуазного, иллюстративного театра и весь «спор театре» поставил бы в иную плоскость. Такое предположение не голословно. Сошлюсь в доказательство хотя бы на «Особое мнение» Айхенвальда, напечатанное им по {16} поводу недавнего чествования столетия со дня рождения Достоевского («Вестник Литературы» за 1921 г., № 10). Указав на соединение в Достоевском особо специфического «богоискательства» с общественным мракобесием, сославшись на его «политические и социальные убеждения» которые он «выражал совершенно недвусмысленно», Айхенвальд считает, что «нам, гражданам социалистического отечества, с Достоевским не по пути, что нашей республике не подобает славить годовщину его рождения и что, необходимо сделать выбор между Достоевским и ею, республикой этой». Может быть точка зрения несколько узкая. Но согласитесь, что было что-то неловкое, когда в дни чествования Достоевского «дифирамбисты» старались всячески «прикрыть» в нем апологета мрачного самодержавия, казенного православия и полицейского национализма. Во всяком случае от Айхенвальда, во славу индивидуалистического творчества, ссылающегося на то, что и «у бога нет сотрудников», до Айхенвальда не приемлющего, как гражданин социалистического отечества, чествования Достоевского целая пропасть. И я считаю необходимым оговорить, что тревожу «силуэт» *прежнего* Айхенвальда лишь постольку, поскольку он объективно являл собою в то время типичное выражение буржуазной точки зрения на искусство, как некий божественно-мистический акт. И чем больше театр старался быть угодным гамлетизированной интеллигенции буржуазного распада, чем больше он уходил от звучащего балагана комедиантов в скучную литературу книги, тем он все больше и больше, все решительней и решительней терял свои собственные формы, пока не попал в безвыходный тупик самоотрицания.

## **{17}** 6

Кризис буржуазного театра в значительной степени объясняется тем, что он, отражая индивидуалистический строй, гипертрофировал эту неврастеническую поэзию одиночества, эти «сумерки дули», этот мистический импрессионизм, этот «гордый» отрыв от «плебса». Он не знал масс и радости общения с ними. Он презирал эти массы в упоении своей «господской моралью», и задыхался в «литературном салоне», в «книжных сюжетах», натуралистической «роскоши постановок» и психологическом ковырянии буржуазного адюльтера. Сгущенный индивидуализм и довел буржуазный театр до тупика, до Айхенвальдовского отрицания, до того эстетического гастрита, за пределами которого начинается гниль и разложение. Так называемое «демократическое», «народническое» течение европейской мысли понимало это и, предупреждая о грозящих театру опасностях, звало к театру-празднику, к театру массового действия, к театру трагических форм. Но, само собой разумеется, в рамках буржуазного строя все такие попытки били или, как беспочвенные, обречены на гибель, или, акклиматизируясь, принимали уродливые формы, в которых тонули «благие порывы» их персональных инициаторов.

Еще в половине прошлого столетия Вагнер со всем присущим ему энтузиазмом ратовал за такую реформу театра, которая приблизила бы его к внутренней сущности древнегреческого театра. Театр не должен быть холодным ремеслом, расчлененным на специальности — драму, оперу, балет и т. п., — он должен быть единым и монументальным своем проявлении. Он не должен быть промышленностью, субсидируемой принцами и королями или на иждивении {18} спекулянта-директора. Он должен быть торжеством, праздником, он должен быть свободной коммуной, совершенно исключающей деньги и прибыль. Он должен служить школой воспитания сильного, красивого и свободного человека, того человека грядущего, когда мы «общими усилиями будем создавать массовое действие, увлекаемые одной любовью к искусству без всякой мысли о наживе».

Эти слова были написаны в 1849 году, — 72 года тому назад! И когда часть этих мыслей как будто получила формальное осуществление с открытием в 1876 году в Байрете специально вагнеровского театра, как далек по существу оказался этот байретский театр от горящих истинно революционным пафосом мыслей «байретского философа». Этот театр стал излюбленным местом паломничества, но только не народных масс, а сливок буржуазии, среди которой считалось признаком «хорошего тона» побывать в Байрете на вагнеровском цикле. Так мечты претворяются в жизнь, пока они мечты, пока они не имеют социально-экономических корней, пока они вне политики господствующего класса, вне его интересов. И только теперь в советской России мечты энтузиаста Вагнера стоят на очереди реальной программы пролетарских устремлений, только теперь его «коммунистическое действо» из алгебраической формулы художественного «сенсимонизма» превращается в конкретные ценности революционного искусства.

В истории западноевропейского театра последних десятилетий не было недостатка и в проектах «массового действия» путем устранения профессионалов-актеров и привлечения к театральной самодеятельности всего населения небольшого города или местечка для инсценировки {19} определенной темы или события, связанного исторически с данной местностью. В этой области надо выделить известные мистерии «Страстей Господних» в Оберамергау, исполняемые местными крестьянами и привлекающие огромное количество специально съезжающихся туристов. Все эти «мистерии», «крестьянские театры», «театры под открытым небом» и другие разновидности буржуазно-народнического жанра быстро превращали идею «массового действия» в идею «кассового действия», отливаясь в те или иные формы промышленных предприятий и компаний.

## 7

В то время, когда на Западе Вагнер подымал уже знамя восстания в искусстве, над огромной Россией висел еще густой мрак крепостничества и, за исключением столиц, театр представлял «барскую потеху» в исполнении крепостных «Псиш» и «девок-Палашек, потрясающих бедрами». И той изощренной линии практической культуры театра, которую дает нам Европа, Россия, конечно, не знала.

В частности вопрос о «массовом действии» получил У нас только книжно-литературное отражение и был впервые теоретически обоснован в альманахе «Театр» в издательстве «Шиповника» в 1908 г. Под типичным для того времени знаком модернистского мистицизма Федор Соллогуб рекомендовал потушить огни рампы и слить зрителей с актерами в «дионисовом начале», в «театре единой воли», где «все и во всем только Я и нет Иного, и не было и не будет». Рядом с ним Георгий Чулков в муках «мистического анархизма» и в рассуждениях об «абсолютной ценности вещей» и «безмерности бытия» рождал теорию «религиозного, эзотерического театра», Конечно, говорить {20} серьезно об этом чулковско-соллогубовском «соборном миротворчестве» не приходится. И прав Андрей Белый, который в заключительной статье того же альманаха посвящает всем этим дионисовским «прожектам» следующие строки: «Славу богу, эмблематические взывания к Дионису остаются далекой от жизни личной лирикой теоретиков нового театра. Но взывания эти ничего не нарушают. “Храм” остается Мариинским театром».

## 8

Для Соллогуба и Чулкова соборность «массового действия» сводится к некоей мистической «осанне» и интуициям религиозной тайны и «единой воли» (буржуазии, конечно). Для нас же массовое действие есть вполне закономерный материальный производственный процесс, неизбежно отражающий в формах и методах театрального мастерства психику пролетарского коллективизма, как социального строя.

Пролетарский коллективизм в процессе исторического своего развития, с изменением социально-хозяйственных отношений, вытравит из психики истинно свободного человека и самое представление индивидуалистической конкуренции, где, по откровенному признанию Соллогуба, «все и во всем только Я» и заменит его аппаратом чувств массового «мы». Как свободный от капиталистических цепей гений коллективного человечества создает социальную структуру и культуру, ничем не похожую на изживаемую нами цивилизацию, так и монументальное искусство будущего, «массовое действие» его, ничем не будет похоже из соллогубовско-чулковскую «соборность». Ликвидируя паразитическое «наслажденчество» изолированного потребителя {21} искусств и соответствующего ему «гордого» в одиночестве «творца» — массовое действие явится организатором гармонически слитной коммуны, не знающей чувства розни и оттачивающей грани человеческого «я» в массовом содружестве, в массовой энергии, в массовых достижениях производительного труда. О, конечно, не в нынешних театрах мыслится завершенная монументальность массового действия, не в неврастении гнилого «мифотворчества» Соллогуба, а в героическом жизнетворчестве, в органическом слиянии искусства с трудом и трудовым бытом.

## 9

Все это нужно твердо помнить, дабы провести отчетливую грань между «массовым зрелищем» буржуазного театра и «массовым действием» грядущего пролетарского театра. При обосновании методологических путей в поисках новых форм отчетливое сознание этой разницы спасет нас от основной ошибки — не путать реформы театра с его революцией.

Арифметическое понятие «массы» присуще и старому профтеатру. «Массовые сцены» по одну сторону рампы, «публика» по другую — физически это массы. Сплошь и рядом театры строились из расчета на очень большие массы. Например, нью-йоркский «метрополитен-театр» или «ипподром». Но это нисколько не меняло вопроса и не отличало их от самых маленьких интимных театриков. Они оставались тем же промышленно-индивидуалистическим театром, только более крупного коммерческого размаха, рассчитанным на большее количество мест, т. е. на больший кассовый оборот. Но для того искусства, которое в них культивировалось их величина являлась даже известным {22} минусом, неудобством. Это численно массовый театр, но качественно неизбежно буржуазный. Когда берлинский «маг и волшебник» Рейнгардт думал, — этому помешала война, — построить театр вместимостью на 10.000 человек, немецкая пресса называла этот проект театром «für oberne zehn Tausend» — «для верхних десяти тысяч», подчеркивая тем самым его предназначенье обслужить определенно буржуазные верхи населения.

Но, само собою разумеется, что, помимо существа самого действия, материальным элементом массовой психологии, ее рупором, проводником, должна быть масса, как таковая. И чем больше сердец будет у этой массы, чем внушительней она будет количественно, тем ярче, тем очерченней осуществится и внутренняя динамика пролетарского театра, тем ценнее он будет и качественно. Вот почему пролетарский театр мыслится непременно монументальным не только по содержанию своих чувств и мыслей, но и по чисто архитектоническим формам, как театр коллективного пафоса, как театр актуального сотворчества актера и зрителя.

И, конечно, из затхлой, темной и маленькой коробки теперешней сцены, из зала-лавочки с местами первого, второго и третьего сорта театр уйдет. Но куда и в какой постепенности?

## 10

В истории каждого народа не трудно проследить периоды, когда живой инстинкт театральности, еще не оторванный от истоков народного творчества, получает свободное выражение, отливаясь в самобытных и самоценны формах «игры». И на заре русской общественности мы {23} видим рудиментарные проявления театральной игры в обрядах, игрищах, хороводах, гаданиях, святочном ряжении, в ватагах скоморохов, вертепе, первобытных фарсах кукольных комедий и т. п. Все это бродило, сливалось с массой, проникая в гущу ее и вызывая ответное творчество. Видя в этих театральных формах рычаг огромного влияния А народ, христианская церковь с одной стороны борется с народными формами театрального творчества, с другой стороны — вводит их в свой ритуал. В католической церкви театральные формы породили целые литургические драмы, инсценировавшие погребение креста, воскресение Христа, где духовенством разыгрывались роли Христа, ангела у гроба и др. Выйдя из церкви литургическая драма создает миракли и мистерии. В ритуале православной церкви драматически-театральное начало получило сравнительно небольшое развитие, отразившись в обрядах «пещного действа», «хождения на осляти» и «омовения ног».

Все эти проявления театральной игры не знают еще культуры специального здания. Церковь, церковная ограда, балаган, прислоненный к холму, фургон, площадка на козлах или пустых бочках, пользующая структуру постоялого двора, обнесенного со всех сторон балконом. В этом случае действие происходит и на балконе, и на площадке под балконом, передняя выдающаяся часть которой открыта, а задняя задрапирована покрывалом, прикрепленным к балкону. Техника такого представления отразилась впоследствии и на устройстве постоянной тройной сцены в конце 16‑го века, в лондонском театре «Глобус» Шекспира.

Наши театральные здания ведут свое происхождение от той эпохи, когда с крушением власти духовенства, театр идет на службу к феодалу, а с развитием королевской {24} власти к королю. Фургон странствующих комедиантов въезжает в раззолоченный ярусной зал для придворных балов и маскарадов и пугливо пристраивается у стены одного из узких концов ее. Привыкший колесить по грязным дорогам, балаган никак не вязался с пышной роскошью дворцового барокко угасающего ренессанса. Но на королевских хлебах он скоро акклиматизировался в необычной обстановке и продал свою свободу всемогущему феодалу. Окостенел архитектурно и балаган в форме сцены-ящика с подвесными кулисами, ведущими свое происхождение от того же бродячего периода театрального фургона, когда при переездах декорации приходилось свертывать и привязывать к фургону. Сравнительно типичным образцом такого придворного театра может служить наш московский Большой театр, сохранивший стиль Grande Opera. С развитием театра интимно-литературного натурализма, соответствовавшего идеологии промышленно-городской буржуазии как например, наш Художественный — этот стиль, сохраняясь в основных формах, соответственно приспособлялся и видоизменялся.

## 11

Каким же образом теперь этот балаган подлинного театра с пестрой и веселой ватагой комедиантов освободить из буржуазного плена и вернуть родной стихии — народу, площади, массе, его породившей, живой радости творчества театральных форм, потонувших в литературе и живописи.

Как выручить театр из этого плена, как революционировать его формы в направлении к такому идеалу. Как сделать театр поскольку в него уже вливается та масса пролетариата, которая живет не интеллигентски-индивидуалистическими «настроениями» от книги, а духом общения {25} и борьбы, спаявшими его диктатуру за счастье всего человечества, как дать этому пролетариату уже сейчас соответствующие эмоции, как сделать его активным соучастником, элементом театрального действия.

Если старый театр был занят измышлением приемов как бы театральная игра была «не театральна», новый театр должен быть весь проникнут самодовлеющим, законченным в себе ритмом театральности. Театр, это не синтез всех искусств. Вздор. Его сделали таким. Театр — не литература, не живопись, не инсценированный адюльтерным роман, не репортаж в лицах, не хроника происшествий. Театр, — это трагическое, монументальное преображение ритма жизненной борьбы социального человека в праздничные, радостные, победные ритмы движения человеческого тела, в его тоническом пластическом материале. Из этого ритма и должен создаться новый театр с новой культурой позы, жеста, слова, маски. Из этого ритма родятся экстазные эмоции гармонического чутья сущности окружающего, в котором потонет индивидуалистическая психология изолированного «случая», психология пассивного смирения прел тайной этого случая, психология боязни, трусости, рабства. Психология пролетарского массового театра — психология осознанности, закономерности явлений социального и космического порядка и коллективной борьбы с ними победителя-человека. Здесь нет келейной молитвы в уголку, вышитой литературным бисером оторванного от театра и чуждого ему писателя. Здесь музыка чувств раскрепощенной от цепей индивидуалистической культуры массы, написания производственно в самом театре, его поэтом, чернилами театрального ритма, знаками театрального искусства и сведенная в партитуру театральных форм. Она многоголоса, {26} ибо отражает борьбу и победу человечества в его объединенном труде, она монументальна, как монументально в идее гармоничное человечество и весь тот новый общественный строй, который возникнет на развалинах старого буржуазного мира. Она ведет решительную борьбу с проявлениями всякого рода художественной «поповщины». Она — убежденный и уверенный в своих силах атеист. И *в конечном счете* разрушает старый театр до материалов и затем уже конструирует эти материалы заново на основе суммы всех сдвигов социально перерождающегося человечества.

Основные моменты этого перерождения в разрезе интересующего нас сейчас вопроса: — закат индивидуалистической культуры и восход идущей ей исторически на смену культуры коллективистической, социалистической; отсутствие противопоставления искусства науке и определение искусства, как научной дисциплины производительного труда; диалектически проистекающая отсюда гибель в реальных завершениях социалистического строя потребительско-поразитического искусства и замена его искусством производственным; соответствие коллективным, массовым формам труда — коллективных массовых и монументальных форм искусства.

## 12

А пока?

Пока будем по указанию компаса наших идеологических предпосылок строить методологию переходного времени, строить «всерьез и надолго». Раз мы подойдем к ней сознательно, подойдем во всеоружии материалистической диалектики, т. е. установим закономерность развития искусства {27} в поступательном темпе общего исторического развития, — нам нетрудно будет установить, и правильно установить, вехи ближайшего плавания.

Архитектонически мы, конечно, вынуждены будем прежде всего уничтожить тот барьер, который пространственно мешает новой драматургии переплеснуться в зрительный зал и связаться с ним актуально, действенно, рампу, конечно, можно потушить механически. Но это не значит уничтожить ее, пока зрительный зал погружен в мрак. Если в студиях Художественного театра нет нижней рампы, эхо только значит, что она перенесена в другое место, но световая рампа, как таковая, существует в контрасте между темным залом и освещенной сценой. Идея рампы, идея изоляции актера от публики, здесь не только жива, но еще подчеркнута запрещением актерам «выходить на вызовы публики». Даже этот минимум общения, эту гомеопатическую дозу выражения чувств зрителя Художественный театр допустить не может. Пассивное отражение жизни, иллюстрирование ее до полной «иллюзии» цветной фотографии — таков здесь идеал. Совершенно последовательно здесь боятся «театральности», внушают актерам прежде всего не быть «театральными», т. е. доходят на практике до того же «самоотрицания театра», которое теоретически, книжно, формулировали Айхенвальд, Андреев и ДР. Тупик.

Пролетарский театр, напротив того, призывает прежде всего к театральности. И не только актера. Он зовет и зрителя к шумному вторжению даже в самое действие. Он не будет держать его в темноте, заставляя сидеть не шелохнувшись, а осветит зрительный зал тем же светом, что и сценическую площадку. Тьма в зале нужна для психологических {28} ковыряний и натуралистических «настроений», для того засилья интимной вещи и аксессуарчиков, уловить которые во всех «художественных деталях» можно только в аристократически «уединенный» бинокль. Зритель-пролетарий уже и теперь не приемлет всего этого. Культура салона чужда ему. По пути уничтожения такой неврастенической мозаики, всей этой лирики буржуазно-мещанского тона пойдет и театр в целом. Не сразу, но, думаю, довольно быстро. Мы уже и сейчас наблюдаем некое симптоматическое возрождение мелодрамы, предпочтение ее сравнительно широкой кантилены скучно-литературному узору *психологических* «пьес в 4 действиях».

В народных театрах Японии, принявшей крупнокапиталистическое крещение сравнительно поздно и еще не вполне пропитанной индивидуалистическо-буржуазным духом, до сих пор сохраняются так называемые «мосты», проходящие на некотором возвышении из зрительного зала на сцену. По этому «мосту» актер отправляется на сцену и возвращается с нее. И если сыгранная им сцена по содержанию или исполнению вызывает соответствующие эмоции у зрителей, они шумно приветствуют актера, когда он возвращается по «мосту», обнимают, целуют его, причем это нисколько не мешает действию и не расхолаживает актера, который продолжает играть. Интересна в этом смысле и, существующая в глухих уголках Швейцарии, где народный театр не утратил еще непосредственной связи с массами, «дорога шествий». Эта дорога иногда начинается даже вне театра, на некотором расстоянии от него, с холма или из рощи, и, врезаясь в театр, ведет на сцену. По этой «дороге», по сюжету пьесы, двигаются шествия, толпа, проходит армия, конная колонна, происходят сражения и т. п. {29} И зритель, либо рукоплещет этим шествиям, либо осыпает их бранью, в зависимости от сюжета, в который он вовлечен и, принимает тем самым, непосредственное участие в действии.

Таким образом органически уничтоженная рампа и использованный в качестве связи с зрительным залом просцениум — первый практический шаг по пути из старой сценической коробки к новым архитектоническим формам театра, тот «мост», та «дорога шествий», по которой он снова вырвется на волю, к свету, к солнцу из напомаженной и приглаженной неволи буржуазного «салона».

## 13

Но для этого надо уже «готовиться в путь». Надо уже начинать снимать и сдавать в архив, в музей, в корзину истории, все то, что за время этого плена приросло к театру не от театра, а от литературы, от анекдота, от психологии книжного романа, от изобразительной «фабрики» натуры. Все это надо постепенно свертывать и отправлять в кладовые, пользуя только «площадку» сцены и приспособляя ее к постановкам, где не будет ни сложной машинерии индустриальной монтировки и археологической реставрации, ни застывшей неподвижности плоскостных, живописных декораций и совершенно не вяжущейся с ними объемной бутафории и вещи. Разве не величайшая нелепость живое трепещущее трехмерное человеческое тело на фоне перспективной условности двумерной декоративной живописи сценического ящика. И разве не диктуется властно замена декоратора-живописца театральным конструктивистом-производственником, который будет *строить* площадку для действия, а не втискивать действие в раму {30} плоской и мертвой картины, вносящей режущим противоречием принцип *покоя* в динамику игры. Экспрессию такой гущей за действием и органически разворачивающейся вместе с ним динамики самого «места действия» может дать только архитектурно-условная площадка. Там будет все в движении, все живой ритм речи и жеста, звука и позы, все в рельефных картинах гармонической пластики человеческого тела и вся обстановка в условной обманчивости трех измерений. Там не будет ни нудного психологизма интимно-альковной драмы, ни дешевой имитации панорамы действительности, ни неврастеническо-гнилых «настроений» и «пауз», ни скучного, комнатного шепота актера. Там будет вольная, широкая психология народных масс, там будет динамика подлинной трагедии, там будут могучие, захватывающие страсти, свободный, солнечный смех, там жест будет звучать и речь будет скульптурна.

Конечно, такому театру нужен и соответствующий резонатор. Ему нужна площадь, арена. Ему родственна оптическая и акустическая структура древнегреческого амфитеатра, римского колизея. Здесь мне нужно сделать небольшую оговорку. Смешны те, которые этот чисто архитектонический принцип часто теперь распространяют и на весь древнегреческий театр в целом, реставрируя для пролетариата древнеэллинскую драматургию, например, софокловского «Эдипа», с его пассивным культом Рока. Жалкое заблуждение! Если наш новый театр должен празднично и торжественно звучать на подобие греческого, то это еще не значит, что надо уподобившись эллину, пред представлением свершить обряд заклания козла в жертву богам. Если психология грека, отражала боязнь хотя бы Посейдона, боязнь той водной стихии, которой он вверил галеру с товарами {31} и в страхе бессилия умилостивлял ее жертвами, то современный человек сел на аэроплан и сделал первый шаг по пути к солнцу. Если древний грек боялся природных стихий и боясь создал мистический культ Рока, то современный социальный человек уж давно опрокинул этот Рок, изучивши законы космической материи и в неустанной борьбе покоряя ее, разбил жреческие алтари всяких религий. Я нарочно остановился на этом, дабы, бросая мысль о соответствии внешних форм греческого театра массовому действию пролетарского театра, не быть дурно понятым.

Во время французской резолюции были попытки перенесения театрального действия на площадь. Но поскольку это было простое, количественное, масштабное расширение пространства ради пышности, внушительности форм, поскольку это не вызывалось изменением социально-психических условий, поскольку это был акт декоративный, а неорганическая функция общественного сознания, постольку все эти попытки были однодневками, отцветали, не успевши расцвесть. В 1794 году Комитет Общественного Спасения объявил конкурс на устройство крытых арен для национальных торжеств, а также предложил «Площадь Согласия» превратить в цирковую арену с тем, чтобы вливающиеся в нее улицы сделать входами на эту арену. Но все эти арены так и остались на бумаге, а французский театр пошел своим классово-буржуазным путем, оставив преспокойно массы за стенами его.

## 14

Кладя в основу пути к грядущему «массовому действию» раскрепощение театральных форм от исторического засорения их литературой, живописью и мертвящими условиями {32} панорамно-иллюстрациноного ящика кулисной сцены, — мы тем самим пришли, в условиях существующих театральных зданий, к методу архитектурной площадки, условно конструируемой для каждого спектакля. Но на этой площадке старого театра мы, конечно, не только не сумеем достигнуть в полном объеме синтеза пролетарского театра, но возможно, что уже в сравнительно близком будущем она окажется тесной, и придется искать «выходов». Есть ли они? Конечно, есть. Постараемся все больше и больше забывать о рампе, кулисах, колосниках. Будем продвигать площадку сцены в зал. Не будем бояться и сами спуститься «с высоты» площадки к зрителю. Будем пользовать все пространство театра. Если нужно и можно, будем выходить из него. Будем связывать его с улицей, площадью. Пестро, весело, звучно на широком, вольном подъеме! На созвучном ритме тысячи сердец! Незаметными переходами поведем этот театр в гущу жизни, к трудовому процессу. И тогда, слитный органически с производительным трудом пролетарских масс, создастся и пролетарский театр массового действия.

# **{33}** Б. ФердинандовТеатр сегодня

Сейчас в моде разговоры о большом актере, о большой «душе» художника, о героическом действе для героической массы. Уже бросаются упреки современным русским режиссерам за чрезмерное увлечение задачами формы, за чрезмерное увлечение техникой театрального мастерства.

Можно подумать, что русская театрально-воспринимательская масса достигла уже такого большого эстетического развития, так преодолела гнет материального воздействия вещей, что способна к крупным героическим волнениям, или что она все еще находится в экстазе революционного пыла и огня.

А театр, актер и их техника поднялись до такой высоты, что могут легко и свободно вызывать в себе надлежаще-крупные восприятия психического порядка и соответственно воздействовать на зрителя.

Нужно раз и навсегда понять, что такая точка зрения является не только ложной, но и исключительно вредной, ибо способна порождать только творческое ханжество или, в лучшем случае, донкихотство.

Пора сознаться, что масса, жадная к зрелищам, находится сейчас в периоде чрезвычайных и тяжких напряжений. Лучшая часть ее — в героическом усилии поднять общую производительность нашей жизни.

Театр при таких условиях не может быть праздником, игрой на массовых добрых инстинктах.

Он получает роль тяжелого, трудного служения. Он должен побороть сильное реакционное состояние зрителя и поднять в нем угасающую бодрость и веру в жизнь.

{34} Для того чтобы выполнять такую миссию, он должен в себе иметь эту бодрость и сильную уверенность в необходимости своей работы.

Только настоящий крупный художник, имеющий феноменально-организованную индивидуальность и только театр состоящий из таких феноменов, связанных незыблемой закономерностью, и наделенный большим профессиональным уменьем — сможет сейчас сказать нужное и веское современное слово.

Что же мы видим в современной русской театральной действительности.

Нельзя, конечно, становиться в мелко-обывательскую, мещанскую позицию и говорить всерьез о мнимой опасности для театра, заключенной в развитии движения огромных и могучих волн театральной халтуры, омывших в последние годы наше тело целым потоком бесчисленных театров и театриков, где нас чуть не через дом ждало своеобразное зрелищное учреждение.

Увлечение театром, принявшее массовый, стихийный характер, имеет свои вполне законные причины и с точки зрения театрального ремесла носит в себе задатки некоторого даже положительного порядка, так как может дать нам возможность просмотреть, конечно в очень неорганизованной форме, большое количество разнообразного физического театрального материала. С точки зрения профессиональной театральной культуры и мастерства об явлении этом говорить всерьез не приходится.

Главные русла, по которым протекают воды театральных рек в своем основном направлении, остаются незыблемыми и пережитый разлив лишь слегка изменяет рисунок их береговых очертаний, в редких и исключительных {35} случаях резко меняя общее направление русла в том или ином участке его.

Итак, мы будем говорить об основных источниках театрального движения. Эти источники имеют свое законное начало, имеют своих настоящих родителей и родоначальников, с которыми органически и идеологически связаны.

Мы видим целый ряд таких молодых организмов, которые претендуют уже на большую или меньшую степень признания, на большую или меньшую самостоятельность.

Вокруг нас растет молодое поколение новых театров и новый зритель уже рукоплещет роду зрелищных организмов, расправляющих нежные лепестки еще только что набухших почек, готовых развернуться в некое взрослое растение.

Что же мы видим? Что мы имеем?

Естественно, что самая крепкая театральная формация последнего периода дает нам наибольшее количество молодых побегов — это Художественный театр в лице его бесчисленных студий. Номерами отмечает он своих законных детей и клеймит греховными ярлыками случайных сожительств побочных, внебрачно-прижитых. Мы имеем, кажется, уже четыре номера законных ребят — студий; затем Детище от романа с Цемахом — «Габима», с покойником Грибоедовым — Грибоедовская студия, с Шаляпиным, с Горьким; — недоносок, кажется уже скончавшийся, — Чеховская студия и пр.

Имеются последыши и у Малого театра, наиболее «примечательный» из которых лицедействует в Новом Театре.

Мы особо скажем о себе, т. к., несмотря на то, что всем совершенно ясно наше официальное происхождение {36} и родители наши записаны во всех метриках — мы всегда были и до сих пор остаемся тем гаденьким утенком, от которого готовы отказаться наши родители, которого не прочь щипнуть наши сестры и братья за шокирующую их нашу уродливость и только время покажет, вырастет ли из нас уродливая утка, или мы окажемся стройным белоснежным лебедем.

О студии Малого театра говорить серьезно не стоит, ибо это есть совершенно явная смесь старых штампованных навыков и приемов малого театра в самом поверхностном понимании с уличными приемами самой откровенной халтуры. Искусство этого сорта уже не обманывает даже рядового зрителя.

Но вот мы приходим в молодые театры — студии и нас поражает больше всего и в первую очередь необычные, в особенности сейчас, чинность, приличность, приглаженность и мещанская уютность этих молодых сердец.

Вас ничто не тревожит, вас ничто не беспокоит, вас ничто не волнует; все от самых внешних элементов до самых глубоких внутренних — тепло, мягко, и удобно. Печать благовоспитанности, хорошего тона и утилитарного порядка лежит на всем облике молодых бесчисленных студий. Напрасно вы будете искать дерзостной и дерзновенной мысли, тщетно вы будете ждать крепкого и радостно-бодрящего волнения. Даже детской шалости не увидите вы здесь и в намеке. Основной лозунг как будто бы прописанный на всех стенах и выставленный в золоченых рамках на всех видных местах; «Папа не позволил!» «Не шали — встанешь в угол!»

Все что показывается, все что подносится публике, как новый товар, нового молодого искусства — это бездарная, {37} бездушная игрушка невысокого или устаревшего мастера, самого уже впавшего в ребячество; или вкусная и сладкая конфета на среднего невзыскательного потребителя.

Чувствуйся тесная связь у семьи, у детей с опекунами, папой и мамой, где каждый шаг неуверенного ребенка делается с разрешения и соизволения мудрых родителей. Разрешаются даже некоторые вольности во вкусе времени. «Ну как же не дать пошалить дитяти Художественного театра под модный Камерный театр» и пр… Это вызывает даже поощрительное похлопыванье по плечу маститыми папашами, что для благовоспитанного ребенка составляет не малую приятность, еще более украшая спокойную атмосферу чинной детской театрального искусства.

Но ведь театр не педагогический институт, хотя бы даже экспериментальный, а между тем, когда вы присутствуете на спектаклях пресловутых студий Художественного театра, в особенности на последних (в этом отношении особенно знаменательны «Эрик XIV» и «Принцесса Турандот») — глубокое недоумение и возмущение охватывает вас если в вас, хоть зачаточно, развито профессиональное чувство.

Молодой, здоровый, сплошь да рядом весьма и весьма интересный актерский материал, вместо того, чтобы получать закономерно? материальное творческое воспитание, развитие — поставлен в условия доброжелательного демонстрирования своих индивидуально-художественных задатков в плане очередного чисто-психологического эксперимента, в условиях совершенного отсутствия работ над преодолением своего физического материала, и приспособления его к ансамблю поставленной экспериментальной задачи.

Все это происходит от того, что слишком крепкое за авторитет стариков неизбежно удерживает {38} молодежь от резких и смелых движений вперед. Больше того — старое, хотя бы и очень почтенное, должно тянуть назад. Оно и тянет. И здесь добрососедские отношения со старым, чрезмерная к нему мягкость и подчиненность недопустимы и преступны.

Они толкают молодежь на негодный компромисс, упирающийся в нетерпимую пошлость мещанства.

Можно и должно воздавать старикам по заслугам, нужно уметь уважать и ценить их благородную старость, но нужно и должно понимать непригодность их отжившей идеологии и уменья к новым задачам вновь формирующегося театрального искусства.

Мы видим, что старое театральное искусство стало скучным, неинтересным, неувлекающим; и с другой стороны мы видим, что все имеющееся у нас на театре молодое также не убедительно, не ярко, также скучно.

Настало время, когда нужно, решительно порвав со стариками и переведя их на законный пенсион, как ценный музейный уникум, заняться крепким и закономерно материальным развитием своих физических данных для возможности создания современного театра, на основательно-вытренированного, феноменально-субъективного театрального материала, уложенного в закономерно крепкую форму биофизически организованного человеческого тела и техно-механически совершенного монтажа.

Мы не станем останавливаться на подробном анализе идеологии и технического мастерства наших основных театральных течений. Об этом писалось уже достаточно много и вряд ли нужно убеждать кого либо в том, что Малый театр, есть театр крепких старых актерских традиций, {39} ставших теперь только раздражающим и пыльным складом ветхих тенденций. Вряд ли для кого-нибудь неясно, что старая магия и чудесная алхимия и астрология театральных мастеров щепкинского дома тоже окончательно развенчаны и мы созерцаем теперь лишь величественные руины некогда грандиозного здания. Вряд ли кому-нибудь не ясно, что Малый театр является теперь своеобразным профессиональным паноптикумом, очень занимательным и почтенным, но не способным совершенно вынести хоть сколько-нибудь живою материала на современный театральный рынок.

Не станем говорить о вчерашнем театральном дне — Художественном театре, некогда бурном повороте нашего искусства, властно и победно свалившем предрассудки театра традиций. Заслуги его всем ясны, и все мы современные театральные работники во многом отталкиваемся от крепких пристаней, сколоченных художественным театром. Но он же, впервые утвердивши необходимость рационального подхода к театральной работе, смешал материализацию творческого пути с натурализацией его. В результате — мещанство его современного молодого потомства. Сейчас, с большим запасом теоретического и практического опыта, оторванный от требований театрального сегодня, — он представляется нам лишь интересным и нужным музеем талантливых ценностей.

Теперь уже почти ясно, что и попытки Камерного театра, сначала гордо провозгласившего принцип поднятия Уровня театральной культуры и мастерства — а в результате пришедшего к соглашательской политике «синтетического» примиренчества «внешней формы» и «внутреннего содержания» — не могут привести ни к каким благим результатам, {40} так как испугавшись труди эй работы по закономерному преодолению театрального материала, руководитель этого театра продолжает топтаться на одном месте своеобразного фокусничания с помощью простого ремесленного уменья.

Таким образом театр этот превратился в самый модный магазин, вырабатывающий ходкий рыночный товар на среднего потребителя.

Особняком продолжает стоять крупнейший наш театральный мастер Мейерхольд, которому так многим обязано «сегодня» театрального искусства. Но не смотря на его исключительную энергию и эрудицию, ему так и не удалось до сих пор сказать своего окончательного слова и сгруппировать вокруг себя свои театрально-коллективный организм.

Такова современная русская театральная действительность: случайная, хаотическая, неорганизованная, бесформенная, с большим привкусом мещанской пошлости и в лучшем случае опирающаяся на простое ремесленное уменье, на навык, на привычку, на традицию, — типично мелко-производственная и кустарная!

В ней тонет и растворяется даже сильная и одаренная творческая энергии отдельных единиц (Мейерхольд).

Мы видим ясную картину мелкого производства на широком эстетическом рынке. И никакими громкими словами о величии театральной задачи и необходимости крупного масштаба героической мысли этого производства не поднять и не оживить. В плане подобного выступления можно только скомпрометировать перед массой самую идею театрального воздействия.

Только путем поднятия общей культуры производства и организации производственно-творческого процесса можно {41} привести его к настоящим крупным формам величественного воздействия.

Тем более, что у нас теперь уже имеется достаточное количество опытного материала, нужно только основательно его проанализировать, изучить, исследовать — и тогда мы сможем определить основные законы нашего искусства воспитать нужный театральный материал и связать его в закономерно-организованный театральный коллектив (или коллективы)

Но до сих пор все наши познания основ театральной работы имели самый первобытный характер и в опытной части изустно передавались от отца к сыну. Не было никакой основной системы разработки театрального действия и графической записи производственно-театрального процесса.

Только отдельные куски здравой театральной мысли улавливаем мы в разнородных источниках. Связать их, систематически расположить в закономерной схеме и подвести под них основной идеологический фундамент должны мы в первую голову.

Итак, исследовательско-творческая, опытная работа, — вот первейшая обязанность современного театрального мастера, Опытная работа, как в области театрального материала (актер и монтаж), так и в области театрально-производственного процесса.

Вот какие соображения заставили нас организован маленькую театрально-экспериментальную лабораторию на Таганке в театре имени т. А. Сафонова.

Отсутствие средств и материальной поддержки с чьей бы то ни было стороны заставило нас очень сократить задания подобной лаборатории до возможно {42} скромных по своему профессиональному объему опытов. Но даже и в таком порядке работы, при наличии исключительной идейной заинтересованности нашего маленького коллективе в его самоотверженной работе, нам удалось достигнуть весьма ценных с нашей точки зрения результатов, раскрывших для нас широкие и увлекательные пути дальнейшего совершенствования своего искусства.

Мы отправляемся в своей работе от твердого представления о театре, как искусства состоящего из двух основных половин: творчески-действующей, активной — театральный коллектив, и творчески-воспринимающей, пассивной — зритель. Мы мыслим возможность театральной работы только на точном учете сил и устремлений обеих половин. При этом, зритель воспринимающая часть — играет на театре исключительно большую роль, так как является основной почвой, на которой должно произрастать дерево спектакля, и, следовательно, нужно очень хорошо учитывать его почвенные свойства для того, чтобы лишком нежное и дорогое (быть может) растение не погубить неумелым учетом материальных возможностей его произрастания.

В нашу эпоху перехода к новым формам социальной и экономической жизни, когда все отношения подвергаются основательной ломке и складываются заново еще неведомые возможности, можно лишь, догадываться о нашем будущем театральном зрителе. Театральный зал наполняет очень пестрая по составу публика. Она еще только растет, еще только возникает: она формуется. Она находится в процессе разрешения формальных задач своей психологической и биологической культуры; и театр не должен проглядеть этого важного момента. Важного потому, что им {43} он освобождается от необходимости считаться, с раз навсегда, становившимися вкусами, навыками и привычками, не терпящими никаких отступлений от привычных осязательных форм театральной работы.

Период формования нового зрителя — есть период временною раскрепощения театра для разрешения формальных задач его искусства и воспитания новой для себя Аудитории. И в этом отношении весьма характерно, что сейчас мы не замечаем настоящей творческой театральной работы. Это значит, что старый театр настолько закабален установившимися навыками в работе, что не может учесть всей выгоды нынешнего переходного времени и барахтается в ненужных теперь старых изысках.

Мы находимся сейчас, вероятно, накануне необходимости начала новой созидательной работы, для какой-то новой общественной аудитории. Мы находимся накануне грандиозного синтетического опыта по производству чрезвычайно сложного театрального соединения, подобного некоторому химическому соединению.

Но как для последнего необходимо предварительное познание составляющих его основных химических элементов, их разложение и изучение, — так и для театра необходима основательная аналитическая работа над исследованием всего добытого многими годами биологически-театрального материала.

Весьма ошибочно думать, что искусство отличается от науки тем, что в первом мы идем в работе интуитивным, а во втором механическим путем.

Как в искусстве, так и в науке путь работы одинаков. Интуитивный метод не есть вообще рабочий метод. И разве режиссер, когда он разбирается в материале {44} спектакля, назначает и ведет репетиции, производит монтировку — разве во всей этой основной технической работе он не идет простым рациональным аналитически-механическим путем общим и науке и искусству? И с другой стороны разве не одинаковую творчески-интуитивную работу совершает и художник и ученый, когда производит нужный эксперимент и отталкивается в отдельных моментах своей работы от случайной ассоциации, ощущения, движения и пр.?

И так мы не боимся в искусстве момента аналитической работы, не боимся механических путей. Не даром И художник говорит: «Я работаю». Да — он работает, а всякая работа есть движение, а всякое движение есть процесс механический, следовательно механический путь не только путь правильный, но и единственно законный.

Жизнь искусства заключена в творческом процессе. Этот процесс есть некоторая форма движения имеющего определенную временную длительность, и как таковое подчиненное основным законам механики.

Театр искусство человеческого тела, состоящее из трех основных элементов: акустического (звук — голос), мимического (собственное движение) и психологического (ощущение, рефлекс, поступок, чувство, — словом волнение) — плюс монтаж, окружающий человека-актера в его главной работе (поэт — слово, музыкант — звук, техник — свет, декорация, живописец-конструктор — декорация же).

Театральное искусство заключено во времени, имеет определенную протяжимость во всех своих элементах (кроме мертвого монтажа имеющего пространственное, статическое измерение). Следовательно театральное искусство почти исключительно динамическое.

{45} Процесс творческий, одной из форм которого является искусство, и в частности наше театральное искусство, отличается от иных форм движения тем, что мы его, это движение, сознательно строим. Придаем ему определенную форму, т. е. располагаем его элементы ударные и неударные, долгие и короткие в определенном порядке. Следовательно придаем ему прежде всего определенную метро-ритмическую форму.

Таким образом метро-ритм есть основа театрально творческого процесса, как некоторой формы организованного движения.

Этот организованный метро-ритм должен присутствовать, как в слове, так и в мимике, так и в волнении.

По своей физической природе он двойственен, как и само движение (метро-ритм).

Действительно две основных формы можем мы различить в размере движения. Простое чередование одного ударного момента, плюс один неударный составляет простейшую форму метра движения. Это двухдольный метр ритмического порядка. Чередование одного ударного плюс более слабый плюс еще более слабый составляет простейшую форму трехдольного метра, с явной тенденцией к смерти, к покою.

Кроме метро-ритма в движении важна еще самая скорость чередования отдельных механических его элементов составляющих темповую сторону движения. Тут также двойственный порядок: медленный, сильный, и быстрый, легкий, слабый.

Третья сторона движения его лад. Высота звука (в акустической части) расположение движения (в мимической части) и качество волнения (в психологической части).

{46} Таким образом учитывая эту метро-ритмическую, темповую и ладовую природу театрального актерского движения можно совершенно закономерно расположить его слово — мимо — волнение.

Конечно, мы намечаем здесь только основной закон который имеет очень разнообразные частные формы и даже исключения. Но они только подтверждают общее правило.

Кроме этой стороны в театрально-творческом процессе важно еще уменье соединять, координировать разнородные театральные элементы в общую синтетическую форму, имеющую определенную художественную выразительность.

Выразительность понимается здесь, как уменье минимумом средств достигнуть максимума воздействия.

Этот процесс составляет особый отдел театральней, творческой работы.

Исследование качества слова, мимики и волнения и их последовательных соединений составляет предмет театральной гармонии.

А техника самого соединения элементов слово — мимо — волнения составляет предмет театрального контрапунктирования.

Те же законы метро-ритма, темпа, лада, театральной гармонии и контрапункта: руководят и постройкой театрального монтажа, равно, как и его совмещение с основной актерской работой.

Ответственность и закономерность в театральней работе вызывает необходимость своеобразной отчетности. Действительно для закономерного и гармонического контрапунктирования спектакля нужна партитура с оркестровкой всех основных элементов каждого спектакля.

{47} Разрешение основ театральной записи составляет одну из проблем закономерного театра, работа над ней также производится в нашей театральной лаборатории.

Необходимость такого четкого учета всех наличных театральных сил в спектакле определяет потребность иметь совершенно исключительно воспитанный рабочий материал в закономерном театре.

Поэтому задача воспитания нового актера, нового театрального поэта, музыканта, живописца — конструктора — декоратора, техника и рабочих — составляет одну из первых наших задач.

При этом с первых шагов весь этот материал должен тренироваться в плане усвоения основной метро — ритмической, темповой и ладовой культуры с обязательным условием автоматизации всех основных элементов творческого процесса.

Ибо ни чисто рефлекторная (бессознательная) форма работы, ни произвольный поступок не являются истинным моментом творческого акта,

При чисто рефлекторной работе человек безответственен, значит не может сознательно организовать. При производстве просто ряда произвольных поступков мы уклоняемся в область жизненных отношений (грех натуралистического театра).

Только средняя форма, где актер и рефлекторные восприятия и поступки умеет приводить к автоматическому акту, составляет наиболее легкую выразительную среду надлежащего воздействия.

При производстве такой воспитательной работы необходим самый точный учет всего рабочего материала и его последовательной, постепенной эволюции.

{48} На каждого работника заводится особый индивидуальный журнал, куда и заносятся путем измерения все соответствующие данные.

Таким образом раскрывается весь творческий диапазон как каждого работника, так и всего коллектива.,

Ввиду трудности работ все слабое и неспособное в процессе воспитания отпадает и остается только действительно способное и одаренное.

Значит и в творческом процессе и в материале элемент случайный занимает минимальное место.

Искусство очищается, по воле своего биофизического материала становится величественным, исключительным, героическим.

Закономерному театру уже не страшно брать на себя великую героическую миссию своеобразного воспитания массы.

Только в нем место настоящему художнику и только настоящий художник уместен в нем.

Таким образом через одоление физической техники театрального искусства мы приходим к театру великого актера, способною сказать героическое слово и воспитать будущую героическую массу.

# **{49}** Алексей ГанБорьба за «Массовое Действо»

## I

28 декабря 1920 года комфракция 1‑го Всероссийского Съезда Рабоче-крестьянского театра огласила свою декларацию на первой сессии Совета, который был избран на съезде.

Эта декларация была вызвана необходимостью четкого разделения позиций, наметившихся на съезде в борьбе за пролетарский театр и формы действенного искусства, которые отстаивались каждой группой по своему. Кроме того она являлась и первой попыткой коммунистической мысли формулировать вообще свое отношение к театральной культуре в целом.

Коммунисты, делегаты съезда, перед лицом Совета провозгласили свою декларацию указав, что после того, как октябрьская революция сокрушила извечных врагов трудящихся и освободила нас от политического рабства и экономической эксплуатации, перед нами стала новая задача: избавиться от духовного плена старого мира и приступить к созданию интеллектуально-материальных ценностей пролетарской культуры, через которую мы идем к культуре общечеловеческой, к торжеству коммунизма.

Защищая стройность и целостность нарождающейся культуры, мы не представляем себе возможным сохранить раковую, если составные части ее будут нарушать единый идеологический план.

{50} «Считая театр одной из составных частей прошлых культур и интеллектуально-материальным средством культуры переходного времени, мы, уничтожая старый общее венный строй с его умственным и моральным порабощением — решительно высказываемся против театра прошлого и буржуазного театра, хотя бы и в его обновленном виде и категорически утверждаем, что рождение нового театра абсолютно не связано ни с первым, ни со вторым.

Пролетарский театр дело самих рабочих и примыкающих к его идеологии крестьян; театр переходного периода. В процессе самодеятельной работы, отбрасывая чуждые ему формы прошлого, он невольно является исходным пунктом театра социалистического.

Как одна из форм классового искусства нового строителя жизни — пролетариата, он должен все свое творческое внимание направлять на созидание своего репертуара без всяких заимствований из прошлого сценический драматургии, руководствуясь исключительно боевым революционным материализмом, облекая его в реальные формы революционной деятельности.

Формы “социалистического театра”, как процессы опытных испытаний, как вступление на путь “массового действа”, содержание которого естественно выльется из органических форм развивающегося коммунизма, также должно ограждать от всяких налетов чуждых ему культов и мифов классических культур древнего мира, целого ряда библейских ритуалов, обрядов, а также и от христианских, народных, национальных и даже гражданских празднеств французской революции.

На ряду с общей программой коммунистического строительства, фракция предлагает:

{51} 1‑е. Всемерно бороться с профессиональным театром.

2‑е. Бдительно охранять классовую чистоту, независимость производственно-художественных форм и методой работы пролетарского театра.

3‑е. Направлять его в сторону опытных испытаний “массового действа”.

4‑е. Парализовать всякие попытки промежуточных групп, отравленных тлетворным духом буржуазной культуры или ушибленных мертвым величием прошлых эпох, навязать существующему пролетарскому и грядущему социалистическому театрам мелкобуржуазные идеалы, паллиативы сценической культуры и прочие отбросы холопствующего мещанства.

Да здравствует “Пролетарский театр” и пролетарская диктатура в искусстве, как единственная мера полного очищения наших путей от сорных трав минувшего, ради полного торжества коммунизма!

Пролетарии всех стран за нами!..»

Так декларировали коммунисты в 1920 г. свои взгляды на театральную политику текущего момента, когда в практике Советского коммунизма воля пролетарской диктатуры разбивала твердыни буржуазно-капиталистического общества.

До первого Всероссийского Съезда по рабоче-крестьянскому театру были отдельные попытки так или иначе отмежеваться от профтеатра, но все они глухо звучали в общем гаме о том, что нужно пролетариату и крестьянству, и как бы *поудобнее* преподнести им театр существовавший или существующий т. е. театр буржуазный:

Эстетические группировки в профтеатре открыли буквально состязания: кто из них первый доскачет до призового столба пролетарского признания.

{52} Не меньше потрудились и отдельные режиссеры.

Но как только выяснилось, что сам пролетариат пока, что в деле решения этого вопроса не участвует, а все решается от его имени, но без его ведома — руководители и администраторы профтеатра плюнули на это дело и спокойно вернулись к «своей» художественной деятельности. Работая «на прежних основаниях» они постепенно заражали своим художеством «идеологов» пролетариата и последние действительно оказались у них в плену.

Но два года борьбы с профтеатром все же остались позади и их не так легко вычеркнуть из истории, как легко соблазнить отдельных лиц.

Декларация пока, что остается единственным документом, где четко и ясно формулирована молодая коммунистическая мысль вступившая в открытую борьбу с явными и тайными защитниками театральной культуры нашего классового врага.

## II

Состязание за новый профессиональный театр — дело старое и наша революция ни с какой стороны не задевала его.

Если пролетарский режим и имел к нему самое глухое и случайное прикосновение, то это следует объяснить тем, что диктатура пролетариата направляя все свое внимание в сторону самых острых сил контрреволюции, оставляла пока что менее опасные места без удара, вверяя их отдельным лицам, которые и разряжали свое субъективное своеволие.

Таким образом, реформистские тенденции профессионального театра шли своими путями, спокойно контактируя {53} с ответственными представителями советской власти, высасывая из государственного котла нужные им средства.

Тео Наркомпроса во всех своих формациях защищало профтеатр.

Но зато в недрах самого Тео велась борьба.

Сектор по рабоче-крестьянскому театру понимая силу своего врага, т. е. силу профтеатра, стягивал революционные силы.

Не разделяя почти целиком взглядов лиц, которых сектор привлекал к работе он понимал, что без них его позиции не выдержит натиска справа. Сектор вынужден был мириться с крайней левой.

Что бы укрепить свое положение еще тверже, он добился съезда, на котором стройно размежевались группировки внутреннего фронта в следующем порядке.

Первая группа, большинство съезда (провинциалы, кооператоры и меньшевиствующие) заявила себя сторонницей профессионального театра и защищала преемственность художественной культуры прошлого в целом.

Вторая «серединная» группа (беспартийная) отстаивала «независимость», рабоче-крестьянского театра, конкретно его не определяла, но опекая эстетическую целомудренность и отстаивая полупреемственность, невольно сохраняла традиционную связь с театром вообще.

Третья группа (коммунистическая) стояла на абсолютной неприемлемости профтеатра в общем и целом, защищала классовую чистоту «Пролетарского театра», как театра переходного периода, которому надлежит расчистить тропы и выйти на путь организации «массового действа».

Борьба поднятая на съезде развиваясь углублялась.

Идеологи третьей группы не хотели исключить борьбу {54} театрального фронта из борьбы пролетарской революции в общем.

«Пролетарская революция, — говорили они — суровая и грозная война со старом миром.

В процессе ее углубления она приемлет гражданскую войну и открывает один фронт за другим. Военный фронт ведет борьбу за власть, за диктатуру пролетариата. На трудовом фронте мы боремся с разрухой и добиваем капитализм. В условиях жарких схваток, побеждая и закрепляя победу, мы медленно, но упорно движемся вперед и подходим к новому фронту — интеллектуального производства.

Интеллектуальное производство художественного труда дело новое. Искусство — как общественное явление всегда было продуктом общественной жизни. Если наука систематизировала человеческую мысль, вернее мысли людей, то искусство пыталось через художественные образы организовать и систематизировать человеческие чувства. Эта организационная функция искусства создала бесконечный ряд орудий и средств воздействия. Живопись, театр, скульптура, архитектура и проч. формы эстетических умений до пролетарского октября господствовали как высшие и благородные формы человеческой “одухотворенной” деятельности. Пролетариату в наследство досталась громадная каста искусствослужителей, — своего рода *попов от эстетики*, и колоссальный груз накопленных эстетических ценностей материальном оформлении.

Если последнее безопасно, то первое открыто угрожало, т. к. имело свойство двигаться, петь, рассказывать и обстраивать быт класса, который только что сбросил со своих плеч ярмо экономического и политического рабства. У пролетариата не было своего, классового, в буквальном {55} смысле этого слова, критерия, с которым бы он мог подойти к художественной культуре — культуре прошлых эпох.

В среде же культпосредников царила неразбериха, но и в этой неразберихе можно было ясно уловить основную тенденцию: приобщить пролетариат к искусству прошлого, насквозь пронизанному самым реакционным философским идеализмом.

Так как пролетариат был крайне перегружен очередными задачами военного и трудового фронта, то с массовом революционном движении на фронте интеллектуального производства нечего было и думать.

Вся работа свелась к персональной борьбе в самом ведомстве, где группа пропагандистов — коммунистов отстаивала пролетарскую линию, т. е. защищала необходимость реорганизации центрального аппарата, смены целого ряда лиц и, кроме того пыталась во что бы то ни стало *возродить “балаган”, поднять цирковое искусство, чтобы зрелищные инстинкты массы отвлечь от интеллигентских театральных богослужений*.

Просвещенческая же волна с каждым днем захлестывала трудящиеся массы.

Революционные задачи просвещения: борьба с массовой безграмотностью, профессиональное образование и подготовка квалифицированных сил на фронт труда — спутались с контрреволюционной деятельностью: приобщением трудящихся масс к старой культуре.

Утомленные массы пассивно поддавались просвещенческому угару и тем самым пути к торжеству коммунизма — засорялись.

Наибольшая опасность угара была в театре и через театр.

{56} Театральное искусство ближе и доступнее. Сохранив в себе действенное начало самого жречества оно, кроме того, усвоило формы капиталистического предприятия и средства эксплуатации.

Если изобразительное искусство, как форму кустарно, индивидуального труда можно было без финансового ущерба перевести на рельсы интеллектуально-материального производства, благодаря чему оно тут же отпало и от чревовещательских функций, то театральное искусство в силу своей громоздкости и колоссальных денежных затрат сохраняло прежние формы и содержание.

Пропагандистская группа повела свою работу по трем направлениям.

Она начала с обращения к коммунистам.

Необходимо прежде всего перевоспитать себя — писала она в “Вестнике Театра”.

Помимо того что бы быть горячим и активными сторонником диктатуры пролетариата, коммунист должен предметно усвоить себе план и формы будущего общественного производства. Он должен помнить, что бытие определяет сознание, что это бытие, этот мир есть движущаяся материя, что человек сам является частицей, звеном в этом общем развитии и неустанном движении. Зависимость его сознания от классовых интересов и отношений разительнее сказывается именно в эпоху революции, когда темп общественных событий ярче в своей текучести. Как человеческое общество переживает различные ступени и формы своего развития, так и общественные явления, являясь продуктом конкретной человеческой деятельности, так же имеют время возникновения той или иной формы, период — развития и момент исчезновения {57} самой этой формы. Чтобы понять как следует любую из таких форм, нужно проследить ее корни в прошлом, исследовать причины ее возникновения, все условия ее образования, движущие силы ее развития. И точно также необходимо рассмотреть причины неизбежной гибели этой формы.

Искусство всегда служило или религии, или философии, и оно не могло не служить тому, что осмысливало его спекулятивную деятельность. Материализму, нашему новейшему материализму оно не может служить, ибо наше материалистическое миропонимание не попытка объяснить мир путем тех или иных философских умозаключений, созерцание, а программа действия и сознательное участи; в бытие.

*Интеллектуальное производство в форме целесообразных процессов художественною труда, ради реальною дела, строительства и организации — встает на место искусства в момент его исторически-естественною исчезновения*.

Только после того, как этот исторический факт, это естественное явление в сфере человеческой деятельное будет осознано — коммунист сознательно встанет в ряды борющихся за организацию и производство новых форм объема, цвета, линии и действа в процессах художественного труда интеллектуального производства.

Октябрьская революция открыла первую страницу новой истории человечества. Объявив безлошадную борьбу буржуазии и всему старому миру, она разрушает его и одновременно строит не только новые формы политических и экономических взаимоотношений, но и производит глубочайший перелом в мышлении и миропонимании.

Классовая борьба проникая через толщу религиозных предрассудков, проникает так же и через толщу традиционных {58} установлении духовно-художественной деятельности человека вообще.

С исключительной простотой и ясностью нужно вскрыть все нарывы фидеизма на продуктах этой его деятельности.

Не на словах, а на деле должно проводить самую решительную борьбу с профессиональными театрами, как храмовым капищем и игнорировать все методы театрального совершенства, т. к. все они органически связаны с жреческими функциями.

На деле, а не на словах мы должны изучать движение масс нашей революционной повседневности, на практике испытывать и поверять самодеятельность пролетарского театра, сохранять равнение на театр социалистический, постепенно отсекая всякую мелочь от прошлого и равняясь по фронту освобожденного труда, и усваивая его трудовые процессы, руководимые единым планом — стройно организовывать “массовое действо”.

Совершенствуя свою деятельность, мы должны сильнее ударять по поповщине от эстетики, чтобы по мере того, как подавится сопротивление бывших капиталистов, помещиков, банкиров, генералов и епископов, — был бы подавлен художник — чревовещатель и строй пролетарской диктатуры, действительно, без всяких революций перешел бы в коммунизм.

Нужно решительно изгонять и жрецов и жречество из художественной деятельности человека.

Необходимо спекулятивную деятельность искусства отсечь, оставив ее прошлому, как исторически-естественный период, и перейти к настоящим задачам интеллектуально — материального производства в области художественного труда.

{59} Интеллектуально-материальное производство это производство, в котором участвует человеческий интеллект, как элемент осмысливающий и конструирующий неорганизованную человеческую жизнь, искалеченную рядом тысячелетий, ребяческим блудом, умозрительными происками до части познания тайн бытия и мироздания.

Раскрывая основные законы исторического развития мы должны направлять интеллектуально — материальное производство на рельсы практического дела чтобы продукты его труда были бы прямым выражением, функцией материально-хозяйственного фундамента; чтобы сознание людей с исключительной ясностью усвоило себе, что все виды интеллектуальной деятельности обусловливаются им и служат ему, и что нет самостоятельных психологических процессов вне этих конкретных условий человеческого бытия.

Исходя из дисциплины новейшего материализма и проработанной им теории познания интеллектуально-материальное производство и в художественной деятельности формы своего выражения берет из данности бытия, мира реальных отношений, технической действительности и мира природы.

Изобретательство — является целесообразно-производственным процессом только тогда, когда реальное бытие познавательно охвачено, когда найден закон явлений, когда через познание мы переходим к сознанию, которое Устанавливает принцип, как конечный результат исследования.

Изобретательство проходит полосу экспериментальной деятельности и оно есть изменение, производимое с теоретическою целью.

{60} Организуя и конструируя действительность, реально действуя через интеллектуально-материальное производство — мы живой и мертвый материал укладываем в конкретные формы, т. е. оформляем наш быт».

Так старалась третья группа съезда объяснить материалистически мыслящим товарищам почему она против профтеатра и как нужно подходить к строительству новых форм действенного искусства.

Кроме того группе пришлось выдержать значительную борьбу и в самом секторе оберегая подступы к «массовому действу» от филантропических потуг деятелей промежуточной группы.

## III

На третьей сессии Всероссийского Совета Рабоче-крестьянского театра по инициативе сектора было внесено три организационных проекта.

1) Об образовании в губотнаробразах тесекций с автономными в них подсекциями Р. К. Т.

2) Положение об организации самодеятельных и самочинных ячеек Р. К. Т. и их объединений.

и 3) Об Губкурсах инструкторов по Р. К. Т.

К предложениям сектора комгруппа отнеслась отрицательно и так формулировала свои возражения:

«Защищая классовую чистоту, идеологическую сущность и формальную сторону “пролетарского театра” — мы резко расходимся по целому ряду вопросов “с эркатистами”, которые долгое время идейно руководили жизнью Рабоче-крестьянского театра через подотдел ТЕО.

Съезд обнаружил “классовую беспочвенность” их {61} точки зрения и вскрыл язвы, которые разъедающе действовали на сценические коллективы Р. К. Т.

Мы уже писали (“Вестник Театра” № 66) о том, что пролетариат, как таковой, перегружен тяготами других фронтов революции и не принимает активного участия в разрешении этого существенного и острого вопроса. Мы находим, что если бы этот вопрос в данный момент не поднимался вовсе было бы лучше и справедливее, но т. к. на этот счет думают иначе и факты разительно говорят о живучести антипролетарской линии, а каждый день ставит новые пробки на путях коммунистического строительства в производстве интеллектуальных благ — то нам невольно приходится повторяться и повторяясь напоминать, что мы не ушли от боевых лозунгов “пролетарского театра”, отдавая, пока, главные свои силы общему фронту революции.

В каждом отдельном случае мы считаем необходимым выяснять предпосылки и цели выступления в пользу чистоты и ясности нашей борьбы.

Ясность эта необходима прежде всего для рабочих, которым трудно, пока что, усвоить себе сущность борьбы, ибо принципы “буржуазного демократизма” и “просвещенческой благотворительности” пустили глубокие корни на свежей ниве интеллектуальных усилий коммунистического строительства.

“Борьба за Пролетарский театр” мыслима после освобождения масс от гипноза мелкобуржуазной “политики” в вопросах культуры вообще.

Вот почему мы решительно высказываемся против всяких посягательств на классовую чистоту в интеллектуальной деятельности человека и на те формальные стороны {62} интеллектуального производства, где эта деятельность является одним из главных рычагов в настоящий момент

Определяя позиции внутреннего фронта Р. К. Т. мы тем самым, конечно, лишний раз указываем и на внешний будучи уверены, что отрицательные стороны первого являются прямым подголоском второго.

В кратком отчете о сессии совета нельзя было исчерпывающе передать: почему мы возражаем против проекта о тесекциях при губотнаробразах в том организационном плане, в каковом его защищали инициаторы проекта.

И в резолюциях (меньшинства) съезда, и в декларации комфракции, и в своих статьях мы красной нитью проводим принципиальное отрицание профтеатра в целом.

*Сохраняя независимость “Пролетарскою Театра” мы должны зорко следить за организационной структурой Р. К. Т. в масштабе Республики, дабы она не спутывала путей двух театральных культур: использование и углубление старой и возникновение и развитие новой*.

Если в центре мы легко различаем их и достаточно упорно отстаиваем последнюю, то иначе обстоит дело на местах, где сам по себе вопрос о “Пролетарском; театре” так неустойчив и зелен, что неосторожная и двойственная организационная форма окончательно собьет с толку наших товарищей и профтеатр, как театр поддерживаемый всею своею культурою прошлого, успевший врасти, за время революции, в просветительную деятельность и принятый ответственными руководителями художественного просвещения — окончательно вытеснит робкие начинания тружеников “Пролетарского театра”, об автономном существовании которого нечего и думать сейчас, когда ведется неравномерными средствами.

{63} Вот что нас заставляет протестовать против подобных предложений и считать более приемлемым, в данный момент, “равнодушие” ТЕО к отсутствию организации на местах тесекций, чем организационное усердие сектора построенное в плане компромисса.

Вторым, также абсолютно не приемлемым для нас, вопросом является вопрос “положения об организациях самодеятельных и самочинных ячеек Р. К. Т. и их объединений”.

Мы понимаем, что здесь речь идет главным образом об объединении сценических коллективов трудового крестьянства.

На сессии мы указывали, что такое объединение не должно проходить вне уотнаробов с начала до конца.

Знаем, что уотнаробы в большинстве своем и организационно и идеологически туманны и расплывчаты, но все же политически они наши.

Победив в центре мы сейчас же сможем использовать их. Совсем иначе будет обстоять дело, если мы сами сорганизуем сельское мещанство и любительство. Тогда нам придется разлагать не только духовную дряхлость мелкобуржуазной идеологии, которая не по дням, а по часам пленяет сценические коллективы трудового крестьянства, но, придется также и сами эти объединения и организации разрушать.

Убежденные в близкой победе мы считаем преступлением своими руками ставить рогатки на трудном пути нашей борьбы и еще раз решительно отвергаем проект сектора.

Третьим вопросом являются губкурсы инструкторов Р. К. Т.

{64} Хотя этот вопрос был совсем снят с обсуждения все же следует сказать почему именно так реагировала на это комгруппа.

В то время, когда нам приходится в центре вести серьезную принципиальную борьбу за “Пролетарский Театр” на внешнем фронте, а защитники профтеатра, поддерживаемые “официальными лицами”, твердо стоят на своих позициях — мы должны быть крайне осторожны в каждом своем шаге, который делаем от имени Р. К. Т.

Несколько лет мы живем в полосе самобичевания. Это невероятно усиливает наших противников и дискредитирует “Пролетарский театр”.

Деятельность Московского пролеткульта, “Героический Театр” в Питере, безответственность целого ряда пишущих и выступающих на диспутах товарищей от имени “Пролетарского Театра”; демагогическая какофония на местах, — все это невероятно засорило пути и самое представление о “Пролетарском Театре” и дало хорошие козыри в руки наших противников.

Мы решили это прекратить.

Прежде чем организовывать губкурсы инструкторов Р. К. Т., необходимо ясно и четко определить идеологию Р. К. Т. в секторе. Этого пока нет.

Самое большее, что мы можем сказать, так это то, что в секторе выкристаллизовалось два течения: одно идеологически цельное течение коммунистической группы и другое — туманное, идеологически половинчатое, которое и проводится в жизнь усердием подотдела.

Пока мы не придем к единству в секторе, до тех пор нечего и думать ни о каких курсах, ибо как бы программы их не подновлялись, не подтасовывались, они все {65} же останутся программами, которые берут свое начало в той театральной культуре, против которой и ведется борьба искренними сотрудниками “Пролетарского театра”».

Не пропустив, таким образом, проектов через сессию совета, комгруппа решила произвести нажим на ответственных руководителей театрального отдела.

Одновременно с заседаниями сессии было устроено экстреннее вечернее заседание фракции Р. К. П. III‑й сессии Всероссийского Совета Рабоче-крестьянского театра.

На этом заседании мне пришлось выступить с оглашением ряда тезисов, которые комгруппа предполагала внести на пленум сессии и одновременно информировать о деятельности бюро. Часть этого доклада считаю не лишним поместить здесь, т. к. это также ценный момент в борьбе за массовое действо. Вот ряд выписок из доклада.

«Бюро фракции было избрано на заключительном заседании коммунистов 1‑го Всероссийского съезда Раб.‑крестьянского театра и в протоколе № 8 заседания, комфракции было зафиксировано следующее: образовать постоянное бюро фракции из трех лиц с правом кооптации. На обязанности бюро лежит: 1) агитация и популяризация во Всероссийском масштабе идей и задач, выдвинутых фракцией для подготовки 1‑го съезда, с каковой целью бюро Должно издавать периодический орган; 2) всемерное содействие работе на местах присылкой статей идеологических и практических, и 3) стремиться оказывать возможно больше воздействие на работу Всероссийских центров — ТЕО и Р.‑К. Т.»

В печатном органе нам отказано и бюро было вынуждено кустарным способом печатать свои статьи на машинке и рассылать их на места.

{66} Главным же образом деятельность была направлена к давлению на центр.

Это обострило сразу отношение со всеми ответственными работниками ТЕО. Но фракция упорно наступала. Резолюция и призыв коммунистического меньшинства съезда не были достаточно ярки для определения идеологической линии и бюро на первую сессию внесло свою декларацию, которая и легла в основу дальнейшей его деятельности.

Тактический уход фракции с заседаний второй сессии, а затем выход из совета поставил нас снова перед вопросом о более подробном изложении нашей идеологической позиции.

Этим-то и вызваны предлагаемые тезисы. Они должны быть вынесены на пленум III сессии, чтобы наши идейные противники знали нас полнее и наши идеологические построения ясно и точно отмежевали бы от нас других идеологов Р.‑К. Т.

На съезде было подчеркнуто, что дело пролетарского театра в опасности.

На местах Раб.‑крестьянский театр как в городах, так и в селах *закабален*.

Сельская интеллигенция, зараженная мелкобуржуазной идеологией, главенствует в сценических кружках трудового крестьянства и способствует на почве художественного просвещения деклассировать сельский пролетариат. В городах и фабричных районах театральная работе также ведется в принципе просвещения, т. е. приобщения рабочих и трудящихся масс вообще к театральной культуре прошлого. Работа эта проводится через профессионалов-халтурщиков, ставящих искусство вне революции, художественную культуру кастрируя в смысле политическом.

{67} Кроме того, как в деревне, так и в городах и фабричных районах под соусом просвещенства зачастую проводится реакционная линия определенных политических течений с которым мы ведем борьбу через В. Ч. К.

Работая и в области искусства, коммунист не может разделять эстетических ощущений и убеждений своих идейных противников, не должен уклоняться в периоде переходного времени от равнения на коммунизм, как целостную культуру, и должен связывать интеллектуальное производство с производством материальным.

Не только выравнивать политическую линию в театральной деятельности — его задачи, но и изобретать, пользуясь методами коллективного творчества, новые формы действенного искусства сохраняя направление в сторону «массового действа».

Чтобы на деле отказаться от профтеатра, нужно отбросить его репертуар в целом и игнорировать все методы театральной техники, ибо мы против всяких сверхъестественных сил, храмов и алтарей.

Нам нужно вовлечение масс в «организованное действо». Для этого необходимо:

В корне изменить наши программы курсов Р.‑К. Т. На место предметов, обучающих *чревовещанию, кликушеству, кривлянию и маньячеству*, — предметы, развивающие и укрепляющие индивид и способствующие установить в нем принципы организации и массового движения.

В области репертуарной — исходить не из абстрактных положений, а из явлений конкретной деятельности. Не импровизировать на темы, а интерпретировать текущий момент.

{68} В области практических функций — инсценировать и подчеркивать революционный быт.

Оценивая опасность, в которой находится Р.‑К. Т., учитывая объективные условия и не переоценивая своих сил, бюро фракции направило свою деятельность в следующем направлении. Прежде всего против внешнего фронта.

Каковы его силы?

а) Наличность профтеатров.

б) Высокая театральная культура и существование целой сети школ и студий профтеатра

в) Всемерная поддержка всех этих батальонов враждебной нам армии со стороны государственного аппарата ТЕО.

Затем мы ударили по внутреннему фронту, где индифферентизм партии и советской прессы, народнические тенденции в среде деятелей по Р.‑К. Т. и невыработка твердой линии в вопросах интеллектуального производства большинством коммунистов — также губительно влияли на дело «Пролетарского театра».

Если прибавить к этим двум фронтам борьбы художественных культур общий фронт пролетарской революции, который в значительной степени удерживал нас от прямого действия, то, товарищи, становится ясно, что мы могли на практике осуществить минимум, но это не значит, что нам не следует декларировать максимум своей программы.

Главным идеологическим и принципиальным вопросом для нас является вопрос *о преемственности и непреемственности художественной культуры, прошлого*.

*Игра или свободный торжествующий труд*?

{69} Вот самая резкая черта, которая разделяет нас, сотрудников «Пролетарского Театра» от сторонников и деятелей театра профессионального.

Карл Маркс установил так называемый «товарный фетишизм», который в общественных науках создал своеобразную мифологию, усиленно развивающуюся в том обществе, которое вело меновое хозяйство.

«Не имея возможности постигнуть, что в обмене выражается трудовая совместность людей в борьбе с природой, т. е. общественное отношение людей, товарный фетишист считает способность товаров к обмену внутренним, природным свойством самих товаров. Таким образом, то, что в действительности представляют из себя отношения людей, кажется ему отношениями вещей. Считая ценность, способность продаваться за известную сумму денег естественным абсолютным свойством товара самого по себе, он всю свою жизнь отдает деньгам».

«Товарный фетишизм» акклиматизировался и в сфере интеллектуального производства.

В меновом обществе фабрикаты искусства и производились и понимались не как элементы цементирующие отношения людей в процессе общественного сотрудничества, а как самодовлеющие ценности духовной деятельности человека, выделенные за черту земного.

Искусство, таким образом, сплошь было пронизано самым реакционным идеализмом и никогда не было средством организующим, в реальном значении этого слова, а наоборот, всегда классически пренебрежительно относилось к реальной действительности. Оно разлагающе действовало на все попытки человечества, когда оно подходило к {70} организации не паразитических элементов общества, а трудовых масс, производственного коллектива.

Принципы целесообразности и взаимной солидарности, элементы общественной полезности — жрецов чистого искусства оскорбляли, и стоило искусству хоть краем своим коснуться текущей жизни, как оно развенчивалось в прикладничество и изгонялось из безбрежных сфер пророческих откровений.

Сохраняя свою целомудренность и чистоту чревовещания оно или предавалось патетике, завывая о мировой скорби, или «рисовало идеальную жизнь свободорожденного человека», как «досуг» наполненный наилучшими «наслаждениями». Наивысшими радостями бытия были мечта и греза, а вся действенная часть сводилась к игре.

Театр по своему существу формально выражался через «действия» и принцип игры был введен в абсолютный культ его художественной деятельности.

Как созерцательные чары нам не по нутру, так и игра в ее фанатической грани театрального лицедейства не может удовлетворять нас после тех конкретных действ и действий, которые мы реально переживаем, переживаем в жизни, ведя летосчисление от пролетарской революции.

Только реакционное состояние человеческого общества может культивировать такое позорное ребячество как театр.

Пролетариат не взбунтовавшийся раб, который, пользуясь временной победой, моментом своего господства тянется в чертоги «свободорожденного человека» для удовлетворения «наилучшими наслаждениями».

Он борется за власть не нарушая, а осуществляя ход исторического развития, ради полного уничтожения тех {71} рогаток, которые встают на пути развития производительных сил человеческого общества.

Уничтожение классовых разделений, т. е. уничтожений классов и классового государства, а затем и уничтожение государства вообще — вот его прямые задачи настоящего вождя и организатора, который формально конструирует движущие силы истории.

*Пролетарская революция, изменившая социально-экономические отношения, поставила перед нами целый ряд сложнейших задач, доселе не имевшихся в опыте мировой истории. Она не только изменила смысл и характер прежних форм духовной деятельности человека. Она их осудила бесповоротно и потребовала от нас иных форм, иною смысла и Иною характера в деле художественною труда интеллектуальною производства*.

Наш каждый день — день величайшей борьбы, какую только знает человечество, и сейчас не может быть никакого иного дела, кроме революционного, напряженного труда ради коммунизма.

«После свержения царей, помещиков и капиталистов» говорит Ленин — «впервые очищается поле для настоящей стройки социализма, для выработки новой общественной связи, новой дисциплины общего труда, нового всемирно-исторического уклада всего народного, а затем и международного хозяйства. Это дело переработки самих нравов, надолго загаженных проклятой частной собственностью на средства производства, а вместе с ней всей той атмосферой грызни и недоверия, вражды, раздробленности, взаимоподсиживания, — которая неминуемо вырождается и постепенно возрождается вновь мелким обособленным хозяйством, хозяйством собственников при вольном обмене между ними».

{72} Мы должны бороться, чтобы вытравить привычку считать «труд только повинностью и правомерным только оплаченный по известной норме труд».

Мы будем работать, чтобы внедрить в сознание привычку, во вседневнный обиход масс правило:

«Все за одного и один за всех», правило: «каждый по своим способностям, каждому по его потребностям, чтобы вводить постепенно, но неуклонно коммунистическую дисциплину в коммунистический труд».

А мы фанатически все еще ориентируемся на театр!

Невольно делается холодно от могильного дыхания сторонников профтеатра, которым чужды очередные задачи нашего революционного дня.

Идеал коммунизма или коммунизм в идеале, еще туда-сюда, они принимают, но грязь и тяжесть борьбы за коммунизм их приводит в содрогание. И они спешат играть и играть без конца, только бы дальше от действительности. Мы же не хотим играть. Мы работаем серьезно над теми задачами, которые выдвигаются условиями текущего момента.

*Путь свободного труда — вот реальное живое счастье*.

Вскрыть действительное содержание при «выработке новой общественной связи, новой дисциплины общественного труда, нового всемирно исторического уклада всего народного, а затем и международного хозяйства», — вот величайшая, живая, реальная и земная наша воля — воля коммуниста и действенника, ради коммунистической радости торжествующего труда.

Не понимать этих практических истин, значит не понимать действительных свойств и качеств пролетарской революции, а раз так, значит не понимать и естественных источников «Массового Действа».

## **{73}** IV

*«Массовое действо» — не вымысел и не фантазия, а прямая и органическая необходимость, вытекающая из сам существа коммунизма*.

Пролетарская революция явилась продуктом пролетарской культуры, которая развивается и *опытом масс* оправдывает теоретические предпосылки своих вождей.

Нет прямого скачка от капитализма к коммунизму: есть долгий, тяжелый и упорный путь грубого социализма, в горниле которого рождается, зреет и созревает коммунизм.

Таким образом, коммунизм явится стройной формой общественного производства и распределения материальных благ. Трудовые процессы будут цементироваться научными дисциплинами интеллектуально-осмысленного труда. В условиях коммунистической работы создается иная производительная среда, в которой возникнут новые системы разряжений, как самого коллектива так отдельной человеческой личности.

*«Массовое действо» при коммунизме это — действо не гражданского, а человеческого общества, в котором материальное производство сольется с производством интеллектуальным и эта интеллектуально-материальная культура мобилизует все свои силы и средства, чтобы подчинишь себе не только природу, но и весь мировой космос*.

В переходное время надлежит облегчать трудовые массовые процессы «искусственным действием», учитывая тот «человеческий материал, который оставлен нам в наследство капитализмом».

{74} Помимо «старых, веками сложившихся, профессиональных и ремесленных различий между рабочими» — у нас имеется еще целая армия интеллектуальных производителей, которые, хотя и в разброд, но непоколебимо отстаивают свою старую, традиционную духовную деятельность свое привилегированное положение и защищают культурные ценности прошлого.

Они (мелкие товаропроизводители) окружают пролетариат со всех сторон мелкобуржуазной стихией, пропитывая его ею, вызывают постепенно внутри пролетариата рецидивы мелкобуржуазной бесхарактерности, раздробленности, индивидуализма, переходов от увлечения к унынию. В области действенной культуры, они — своими потугами и вымыслами *применения* расстраивают ряды и «удачами» «художественной игры», «театрализованными парадами» серьезное и взрослое дело «Массового действа» делают шуткой и забавой, играя живыми «солдатиками» и ратью трудового фронта.

Когда мы говорим о переходном времени и участии в нем действенной культуры, нам следует учитывать необходимость медленного, но упорного очищения ее от «мелких товаропроизводителей» и «духовных ценностей» вплоть до их уничтожения.

«Пролетарский театр», опыты театра социалистического и формы того и другого — долгое время будут засорены театральной культурой прошлого, а «Массовое действо» невольно будет искажаться. Но это не значит, что профтеатр и его культура обязательны для возникающих форм новой действенной культуры.

Нужно всеми силами отбиваться, стараться не допускать элементов игры, в каком бы оформлении они не подавались

{75} Если же они и проникнут, то все равно и опыт и практика — сами укажут нам степень длительности и вред их воздействия. *Но наша организованность, наше упорство на путях изобретательства чистых форм «Массового действа» помогут, наконец, выйти на самостоятельный путь*.

Наш путь — путь постепенного развития.

Пролетарский театр возникает в пролетарской революции.

С одной стороны в него вклинивается театр профессиональный со веемы соблазнами «театрального волшебства», радений, перевоплощений и иной чертовщиной взрослого ребячества, с другой — динамически развертывающиеся события выдвигают серьезные формы не лицедейства, а *агит-действа*. И так как аудитория — трудовая масса, а не непроизводительные элементы паразитического, буржуазного общества, то *агит-действо* вытесняет лицедейство. Эмпирическая деятельность отстраняет силу абстракции, т. к. здесь время не воображаемое, а реальное., Не такая то эпоха и такой то характер. Нет. *Наша эпоха, эпоха пролетарской революции и этот, сегодняшний день — живая частичка этой бурной и грандиозной эпохи*. Нужен ответ. Нужна интерпретация событий и текущего момента. *Нужно живо отметишь именно эти восемь часов вечера 21‑го, допустим, января 1922 года*. Что может сделать самая совершенная кухня профтеатра? Ничего.

И «Пролетарский театр» сам берется за дело. Пролетариату, нужен *этот* театр, ибо нужна *эта* революция.

Вот почему 28‑го июня 1920 г. в Твери в зале Клуба III Интернационала устраивается суд над панской Польшей. Твери выносят приговор, которым польское правительство, шляхта и буржуазия обвинены в преступном {76} нападении на Советскую Россию. Постановляется отобрать у польских капиталистов земли и владения и передать их трудовому народу. Трудящиеся Польши судом оправдываются. Приговор поручается привести в исполнение трудящимся Польши и всего мира при содействии русского пролетариата, отдающего все свои силы для скорейшего завершения войны.

Вот один из фактов театра переходного периода, часть «Пролетарского театра».

Суды, организация «живой газеты», выступления компартии на митингах, посвященных текущему моменту диспуты и бесконечный ряд всяких коллективных сборищ — все это в общем и целом отдельные элементы «Пролетарского театра» переходного времени *не реакционно-созерцательной культуры, а культуры активною действия трудящихся масс*.

«Пролетарский театр» — театр реально-действующего в жизни трудового коллектива.

У него нет вдохновенно-сфабрикованного репертуара, нет установленной техники выражения.

И первое и второе он приобретает в практике, в действии.

Познавательно овладев движущими силами, которые развертывают исторический события, и усвоив плановое движение революционной стратегии — он и только он может легко интерпретировать революционную действительность.

Наблюдая и участвуя во всех прямых и кривых исторического бега — производственный коллектив «Пролетарского театра» устанавливает в действии: с каким трудом врезаются новые формы в толщу тронутого быта.

*Вот где возникает вопрос о действе*!

Робкие начинания «Пролетарского театра» развиваясь {77} и углубляясь только в практике изобретут очередные, более сложные формы своего действенного значения.

Мы убеждены, что в «Пролетарском театре» не может быть иной темы, иного дела, кроме дела самой революции и ее углубления.

Труженик «Пролетарского театра» не может только наблюдать революционную действительность: он должен в ней участвовать. Участвуя, он смотрит не назад, а вперед.

Впереди же его постепенное падение упорства.

План укладывается с меньшим напряжением и движение борьбы переходит в движение ликования.

Ячейки и коллективы растворяются в этом массовом движении.

*«Пролетарский театр» отмирает и его место занимает театр социалистический*.

Переходная эпоха и ее периоды крайне насыщены самыми неожиданными противоречиями.

Когда мы говорим, что на место отмирающего «Пролетарского театра» встает театр социалистический, это не значит, что первый исчезает окончательно. Нет. «Пролетарский» и «Социалистический» театры будут долгое время существовать одновременно так же, как существует неоформленное «Массовое действо».

Все эти три формы «действа» пролетарской культуры взаимно переплетены и не исключают друг друга.

Это можно наблюдать и сейчас.

Правда, возникновение социалистического театра связано с закреплением победы пролетариата, но и его формы, формы действенной культуры, которые так же возникают в пекле революционного боя.

*Он только формально выявляется после того, как революционная* {78} *борьба, кровь, грязь, жертвы и героизм масс — сменяются праздником*.

Освобожденный труд несет новую тяжесть революционного долга.

Торжествующий труд еще впереди.

Но позади много героических фактов и в процессе организации труда — трудящиеся массы, накануне преодоления, перестраиваются, памятуя дни героических усилий.

«Первое Мая», «День Парижской Коммуны», «Октябрьские дни», «Конгрессы» — все это великие трагедии «Социалистического театра», которые он должен действенно оформлять. Но это оформление он будет производить все на той же земной поверхности, на которой события не останавливаясь будут течь.

*Следовательно отмирание «Пролетарскою театра» не отмирание в буквальном смысле этого слова, а только передача героических событий другой форме действенной культуры, т. е. «Социалистическому театру»*.

11 с. г. августа в Петробазе окончилась «Неделя дисциплины». В этот день военморами Петробазы была устроена большая манифестация. В 6 часов вечера на Благовещенскую площадь один за другим собрались отряды моряков как береговых частей, так и судовых команд. Шествие направилось по Благовещенской улице на улицу имени Герцена, а отсюда по проспекту «25‑го октября» и «Садовой» — на площадь «Жертв Революции». С площади «Жертв Революции» шествие направилось на площадь «Урицкого», где и состоялся митинг.

Что это такое?

*Это деформация действенной культуры*.

{79} Здесь три формы сбиты вместе и ни одна из них не сконструирована.

Чтобы легче было понять почему это именно так, следует сперва сказать несколько слов о «Массовом действе», т. е. о тех его зачаточных элементах, которые мы можем наблюдать уже теперь.

*«Массовое действо» наших дней возникает в условиях первых опытов по организации массовых процессов труда*: «Субботников», «нарядов комтруда», «недель», «компаний» и др. Необходимы реальные опыты массовых инсценировок, трудовых маневров и плановых коллективных движений. Нужно найти цементирующие средства, что бы все эти процессы перевести с пути добровольчества и ведомственного принуждения на путь классовых разрешений общественного производства.

Таким образом живя уже с ним и в нем — мы ставим перед собой задачу его организации.

Но пока «Пролетарский театр» не даст нам коллективов действенников, пока «Социалистический театр» не работает методы массовых постановок, до тех пор «Массовое действо» — действо «бездейственное» и оно ничем не будет отличаться от массового хаоса, в котором жили люди до сих пор.

Факты в стиле массового движения 11‑го августа в Петробазе — факты знаменательные.

Хождение организованными колонами по улицам разных наименований — это уже элемент «Социалистического театра», но только элемент. В этом движении нет *тектоники разряжения*.

Митинг на площади «Урицкого» — это часть «Пролетарского театра», но только часть, ибо свойство Пролетарского {80} театра втягивать массы в текущий момент, в плане активного участия, как это мы видели на «Суде» в «Живой газете», где для массового участия имеется специальный отдел «почтовый ящик». В данном же случае масса только *дефилирующий живой материал, не больше*.

Наконец «Неделя дисциплины» — это кусочек уже «Массового действа» также не нашедший своего внутреннего завершения, а вынесенный просто в народ. И этот «кусочек» *не имеет тектоническою оформления*.

*Эклектически сбиты все три формы потому, что мы бессознательно ими пользуемся*.

И все это происходит оттого, что массовое, коллективное «действо» в нашей беспокойной, текучей конкретности не принято еще понимать как величайшее завоевание пролетарской культуры, как интеллектуально-материальный массовой процесс художественного труда.

Вместо помощи, сотрудничества и товарищеского участия в разработке этих колоссальных вопросов, которые ставит перед нами возникающая культура коммунизма в области «массового действа» — у нас гордо отстаивается и защищается нездоровая культура профессионального театра.

Необходимо бороться с этим подагрическим ослеплением прошлым.

Мы уверены, что не далек тот день, когда государственный аппарат рабоче-крестьянской власти, ведающий действенными искусствами уйдет от плена театрального волшебства и направит свою деятельность по тому пути, на который давно толкает коммунизм.

# **{81}** И. А. АксеновТеатр в дороге

Театральный 1921 – 1922 г. можно считать законченным. Он был очень богат и необходимо с полным беспристрастием признать, что ни разу еще не было такого числа столь продуманных и с такой тщательностью исполненных постановок. Никогда еще не появлялось такой обширной литературы по театру, никогда не было более горячих споров в нем и такого количества многолюдных диспутов ему посвященных. И тем не менее, никогда еще положение театра не было столь критическим. Я не имею ввиду издавна затянутый припев о «кризисе театра»: кризису атому стукнула такая давность, что протекай он в формах, какие определялись его первыми комментаторами, театр или бы возродился к нашим дням, изжив свой «кризис», либо исчез бы под бременем непосильных противоречий, атрофировавшись в сознании, как некий червеобразный отросток или эстетический момент архитектуры. Первым показателем такого явления служил бы индифферентизм аудитории, а его, как видели, не только нет, но, напротив, интерес к театру повышается. И если театры лопаются, если актеры голодают, если ряд репетиций даже в среде наиболее дисциплинированных коллективов не могут состояться за отсутствием репетантов, то причину явления надо искать в другом месте, и прежде всего в том, куда бегут означенные абсентеисты. А бегут они, известное дело, на так называемую халтуру. Под этим именем разумеют {82} отъезжий промысел актера, выступающего в примитивной обстановке, за стенами своего театра в наскоро приготовленных представлениях, за которые он получает деньги, каких в месте своей официальной службы он добиться не может, несмотря на качественно лучшую продукцию своего тамошнего лицедейства. Мы, таким образом находимся в присутствии некоторого противоречия: имеется потребность к скверному лицедейству и отвращение от лицедейства доброкачественного. В чем ошибка нашего вывода? В неточности формулировки, прежде всего. Тот факт, что актер существует халтурой свидетельствует исключительно о том, что актер нужен современному обществу, а то обстоятельство, что актер не может существовать на игру в постоянном театре говорит, что театр этот не соответствует современным экономическим, отношениям.

Когда разбирался вопрос о дефицитности Большого Театра и связанном с ним сокращении труппы, выяснилось, что даже полное упразднение всего актерского персонала не повлияет на государственные расходы по сохранению этого архитектурного памятника: настолько ничтожна плата первоклассным артистам наиболее дорогих видов сценического искусства. Если произвести подсчет расходов прочих театральных предприятий, государственных и частных, академических и передовых, то неизменным результатом получится: все доходы театров идут на покрытие расходов по зданию и содержанию подсобного персонала. Как бесчисленные дворцы старых дворянских усадеб могли существовать только при беспрерывном обслуживании даровой и бесчисленной дворней, а с отменой крепостного права вынуждены были исчезнуть или стоять {83} наглухо заколоченными, так и театральное здание капиталистической эпохи, со всеми его ухищрениями и машинерией, сложными постановками, гипертрофированной бутафорией и фигуративным имуществом, могло быть эксплуатируемо только при условии грошовой платы рабочим сцены и ее техническому персоналу теперь же участь его предрешена.

Лицедей держится за него по привычке, антрепренер изворачивается и ждет, меняет режиссеров, изобретает аттракционы, пускается на всякие ухищрения: но лучший исход для него это поддерживать свое театральное дело параллельным функционированием предприятия ничего общего с театром не имеющего, но доставляющего средства на поддержание сцены. Это уже благотворительность и меценатство: на этом далеко не уедешь и выгоднее содержать только кино, только мюзик-холл, а деньги класть в карман, выбрасывая их на что либо более приятное, чем содержание театра. А если театр, такой каким мы его знаем все с детства и о котором книги говорят нам, как о вещи существующей только лет двести с небольшим, негоден, то лицедейство надо из него вывести.

Такое переселение естественно связано с большой ломкой, не только техники игры, но и самой формы объединяющей отдельные моменты. Дело не в том, что для нового типа лицедейства будут нужны новые пьесы, а в том, что может быть и пьес-то никаких не будет, как не будет и сцены. Может быть, не наверное. Если б я знал, что именно будет, это значило бы что оно уже есть, а наблюдение говорит другое: не только не народилось новое, но и старое изживается в самых своих устарелых формах (отдельные попытки подновителей в счет не идут). Однако, {84} зная наличие болезни мы можем угадать ее последствия если знаем природу ее и организма ею пораженного. Два первых понятия нами установлены, остается найти определение третьему.

Театр лечить бесполезно: говорить надо о лицедействе, а его природу установишь не сразу и без генетического метода, как он ни компрометирован, пожалуй не обойтись. Что и говорить: времена переменились. С тех пор, как первый человек-охотник убил животное-пищу и импровизировал первый охотничий рассказ, потрясая орудием своего производства, воды много, много утекло и если я скажу, что лицедейство продолжало до наших дней оставаться игрой орудиями производства, то на слово мне не поверят. А между тем это так. От средневекового турнира, этого грандиознейшего лицедейства того времени, до интрижной драмы нашего недавнего времени расстояние не так велико. Что в том, если люди выезжавшие на арену в полном доспехе, гарантировавшем им успешность добывания земель, рабов и имущества, показывавшие искусство владеть копьем, мечем и секирой (потомком кремневого топора) заменены банкирами, адвокатами, биржевиками и парламентариями, состязающимися в умении вести дела по специальности: это уменье и есть их орудие производства, как бы фиктивно последнее не было, но они им-то и жили. Господство перешло к другому классу и только Теперь оно переходит к третьему.

Чем же будет играть лицедей пролетариата? Ответ понятен, надо только уточнить его: орудиями *индустриального* производства это пока единственное, что можно утверждать с уверенностью — остальное только гадательно. Во всяком случае простой пантомимы людей, размахивающих {85} клещами и зубилом перед фрезерным станком недостаточно: лицедейство требует наличия элементов, обрабатывающих чувства аудитории посредством воздействия на коллективное внимание аудитории, напряжение которого поддерживается ритмическим распределением многообразия указанных элементов. Что это будут за элементы и каков будет характер предстоящего лицедейства мы говорить не можем: сделать это значило бы впасть в злейшую реакционность, именуемую утопизмом. Бытие определяет сознание, а теория приходит после практики; практики пока не достаточно. За все время нашей революции я знаю только один намек на возможности будущего лицедейства, это первомайский субботник в Орле, проведенный в 1920 году, когда в порядке игры — манифестации. На протяжении времени обычного спектакля были заложены, построены и отделаны двухэтажные деревянные дома, факт, что эта игра не повторилась, а также кустарный характер ее Производства говорит, что решающим мой пример не является, однако на показательности его я настаиваю. Утилитарный характер этого происшествия меня не смущает и всякие дебаты на тему о догматизации этого или эстетического характера будущей игры считаю в данное время праздным занятием: мой пример содержит в себе достаточно Выраженный эстетический момент, а данных про обитаемость первомайских домов у меня не имеется.

Что же делать актеру в ожидании развития событий, особенно, что делать с молодыми актерами, желающими подготовится к деятельности, обреченной протекать в условиях смены культурного господства классов, непосредственные последствия которой ему приходится пребольно ощущать на собственном загривке, и до конечных {86} результатов который ему пожалуй придется дожить?

Я думаю, ему прежде всего надо приготовиться к оставлению театрального здания наследникам. Ему надо уложить свою игру, надо создать, пока он в театре, такие условия игры, какие возможны и вне рамы портала, вне наклонного настила постоянной сцены. Ему надо расстаться с подвесными декорациями, расписными холстами и одноцветными сукнами, со спасительной суфлерской будкой и не менее спасительной сигнализацией занавеса. Ему надо выбросить в трап интимные приемы игры, воркование на полутонах и приучить тело к подчинению простейшим линейным сочетаниям индустриальных построек, а голос к звукам и ритму механических установок. Ему (я понимаю что такая разлука без слез не проходит) придется расстаться с театральным костюмом, с гримом и париком, ему надо будет стараться забыть красивость пластики и заняться изученьем трудовых процессов. Актеру нужно орабочиться. Новые данные, которые он таким образом приобретет, режиссеру придется использовать в пределах наличной репертуарной возможности: пьес для нового лицедейства, пожалуй, и не дождешься, надо брать что есть под рукой и строить на этом временном основании: оно со временем заменится другим. Я не говорю о политическом атрибуте: решающее слово не за политикой, так как сдвиг происходит социальный и все попытки гальванизировать театр впрыскиванием злободневности оживить его уже не могли и в будущем, конечно не смогут. Задачей современного режиссера является орабочивание сценического действия, независимо от характера сценария, и приведение его, хоть бы чисто внешним образом, к подобию трудового процесса. Внесение в спектакль хотя бы и чисто зрительной {87} патетики и прославления производительного труда имеет в данное время значение неизмеримо высшее, чем любая политическая декламация и оно будет тем ремнем, которым стягивается багаж лицедейства, готового покинуть пустеющее театральное здание, обреченное на слом и перестройку, под новых, нетеатральных и нелицедейственных жильцов.

Говоря последнее я не строю утопии: мне пришлось участвовать в первых этапах этой работы и написанное мной являются выводом из моих наблюдений над работами ветерана революции сцены В. Э. Мейерхольда и радикальнейшего реформатора места игры Л. С. Поповой. Первый опыт их совместной работы над первой же пьесой современного репертуара дал результаты обобщению которых посвящены настоящие страницы, время их разработает, а жизнь революции протянет их по мосту к тому будущему, надеждой на которое только и живут те, кто теперь могут считаться живыми.

# **{88}** В. ТихоновичПролетарский театр

Я не ошибусь, если скажу, что обычное отношение к идее пролетарского театра — торжествующая ирония. Ее противники — узкие спецы, тупые мещане, трезвые практики, — заранее предвкушая принципиальную победу, задают ехидные вопросы:

— Пролетарский театр… А известно ли вам, что пролетарии валом валят в очаги старого искусства, в эти Большие, Малые, Художественные и прочие академические и нэповские театры?

— Пролетарский театр… А известно ли вам, что в лабораториях пролетарского искусства, в художественных студиях Пролеткульта весьма честно и точно применяются принципы и методы, известные нам еще тогда, когда о Пролеткульте никто и не помышлял?

— Пролетарский театр… А известно ли вам, что среди коммунистов еще так распространено, еще так крепко почтительное отношение к «вечным» и «мировым» Ценностям старой драматургии и старой сцены, получившим некое право экстерриториальности среди сокрушительной переоценки и ломки установленных взглядов и отношений?

— Да, известно. Но пролетарский театр ко всем этим печальным явлениям имеет отношение лишь косвенное. Все это тем хуже не для него, а для тех, кто является виновниками и пособниками политики затемнения художественного классового сознания пролетариев, политики {89} художественного соглашательства старого и нового мира.

Историческая ответственность падает на тех, кто широко открыл двери очагов старого искусства для художественно голодной массы и не потрудился организовать для нее систему мер, которые раскрыли бы классовую природу этого искусства и разоблачили бы художественную относительность его ценностей.

Историческая ответственность падает на тех, кто разбросал по стране пролетарские студии и не позаботился ввести их работу в правильное классовое русло не только в плане идеологическом, но и в плане формальном, успокаивая себя мыслью, что «форма определится содержанием».

Историческая ответственность падает на тех, кто, зачарованный обаянием великих творцов, созданных умершими или умирающими эпохами, не нашел в себе смелости и свободы мысли, чтобы бороться за революционную оценку и ломку старого искусства.

И так понятно, что рабочий класс, так долго отчужденный от всякого искусства, привыкший смотреть на его очаги и творцов снизу вверх, в течение пяти почти лет советского строя сбиваемый с толку театральными политиками, спецами и идеологами, еще не нашел своего классового пути и топчется на перепутье между ветхим академизмом, теревсатовской агитацией, ученическим техницизмом, бытовым мещанством и «последними криками» театральной моды.

Еще не опознан им свой пролетарский художественный путь. Может быть, лишь намечается, лишь пробуется, наметки общи и робки, но пробы единичны и слабы.

## **{90}** Чистка теории искусства

Моя задача — обрисовать этот путь, такой отличный от большой дороги старого искусства.

Одна из первых работ на этом революционном пути — беспощадная чистка теории искусства, изгнание из нее всех пережитков авторитарной и индивидуалистической идеологии, этого наследия аристократического и буржуазного мира. Долой все фетиши!

Искусство есть одна из форм идеологии, одна из форм организации общественного сознания, в отличие от науки и общественных норм, организующая преимущественно эмоции и самих творцов и воспринимающих масс.

Отсюда пролетарскому искусству органически чужда идея самодовлеющего искусства, мнимо оторванного от жизни, замкнутого в себе самом, а в сущности организующего сознание общественных групп, оторванных от жизни и замкнувшихся в личных переживаниях. В частности ниспровергается аполитизм искусства, который, либо удовлетворяясь существующим общественным строем, либо боясь бороться с ним, в изящных выражениях и с изящными жестами провозглашает обывательский лозунг: «моя хата с краю, ничего не знаю»!

Искусство возникло из общественного трудового опыта и определяется в своей идеологии и форме техникой и экономикой данного общественного строя.

Нет, стало быть, никаких «вечных» и «мировых» художественных ценностей: все относительно, все связано с условиями времени и места, с своей исторической и социальной средой. И как не понять, что властолюбие Макбета, ревность Отелло, раздвоенность Гамлета и иные {91} «вечные» страсти лишь постольку вечны, поскольку вечны авторитарная и индивидуалистическая психология и походившие ее общественные строи.

Нет, стало быть, возможности повторять старую болтовню о какой-то личной или божественной природе творчества, как нет обособленной личности и таинственного бога. Ни один творец не скажет по чистой совести, что в его творчестве, в содержании и форме этого творчества, его личное, а не данное всем комплексом исторических и социальных условий. А громкие слова о божественном наитии, о пророческом признании, о жреческих функциях, кажется, и теперь уже начали утрачивать свою былую силу, сокрушаемые анализом научного века.

Нет более возможности сохранять серьезный вид, говоря о божественной и чистой красоте, как и самая «красота» уже обречена попасть на одну из полок, в одну из витрин библиотеки и музея искусства прошлых веков. Мы не знаем ни красоты, отражающей в презренной обстановке нашей человеческой планеты божий лик, ни красоты, существующей где-то вне нас и над нами, в какой-то стране вольных абсолютов.

Дело обстоит и проще и сложнее.

Художник разрешает *идеологическую* задачу, т. е. организует общественное сознание, он делает это даже тогда, когда подобно Мольеровскому Журдену, не понимает, что «говорит прозой».

Чтобы достичь этой цели, он *оформляет* соответствующий материал — живой или вещный в соответствии с стоящей перед ним задачей.

При этом он должен сообразоваться с свойствами дан *материала* — физико-химическими и биопсихологическими, {92} быть может, борясь с ними и преобразуя их, поскольку это в его человеческих силах.

Процесс оформления материала протекает в согласии с *законами творчества и восприятия*, ибо идеологическая задача разрешается творцом для воспринимателей.

И вот, когда оформление закончено так, что его продукт — произведения искусства — способен организовать общественное сознание с предельной экономией сил и средств, мы говорим: *эта вещь прекрасна*.

Вот почему лишены всякого смысла прения о том, что важнее в искусстве — форма или содержание, ибо я не знаю, что важнее для жизни человека — мозг или сердце, легкие или кишечник, что ни вырезать, — человек перестанет быть.

## Идеологические задачи пролетарского театра

Говорить о них все равно, что говорить об идеологии рабочего класса: ее углубить, распространить, развить — вот самая общая задача. Этой идеологии противоречит все, что носит печать пессимизма, пассивности, статики, анархии, скептицизма, мистики, индивидуализма. Оптимизм, активность, революционность, организация, самоутверждение, позитивизм, коллективизм, — вот что характерно для пролетарской идеологии.

Она выражается прежде всего в репертуаре. Но он стар, как стар мир, его породивший. Отсюда ни одна пьеса не может идти на пролетарском театре, без проработки ее в свете новой идеологии. Эта проработка, естественно, не ограничится пределами только драматургического творчества: не менее важно творчество режиссерское и актерское, т. е. сценическое, которое сможет дать совершенно иное освещение старому литературному материалу.

{93} Отсюда на пролетарском театре с предельной мнительностью должно быть сокрушено засилье старой драматургии и ниспровергнут еще одни фетиш — авторское право.

Организация общественного сознания чрез театр имеет несколько путей.

Пусть он ярким светом революционного марксизма покроет прошлое человечества и раскроет в новом идеологическом преломлении картины тех эпох, когда жизнь двигалась по воле иных классов, ныне сошедших или сходящих с общественной арены.

Пусть театр не сочтет будничным делом заняться настоящим и ставить и разрешать вопросы сегодняшнего дня, выдвигаемые периодом социальной революции и пролетарской диктатуры.

Пусть он устремит свой пронзительный взор в будущее и в сценическом плане начнет созидать формы будущего строя, организуя сознание граждан коммунистического общества.

И здесь, повторяю, таким идеалом является не только автор, но и творящие на театре художники.

## Разрешение коллизии режиссера и актера

Но кто же они? Режиссер? Художник в смысле изобразительных искусств? Композитор? Актеры?

Современный профтеатр являет картину крайне сложного организма в состоянии совершенно неустойчивого равновесия. Эта сложность проистекает из характерной для капиталистического уклада *специализации* труда; эта неустойчивость обусловлена той *индивидуалистической* психологией, которая присуща буржуазным и мелкобуржуазным деятелям современного искусства.

{94} Отсюда фигура постановщика расстроилась, если не раздробилась еще более: в помощь главному режиссеру появляются организаторы «звуковой среды» сценического целого (композитор) и «световой среды» и «вещных элементов» того же целого (художник). Не говорю уже о «режиссерах» движения и слова, которые часто вовсе не излишни в современной режиссуре.

Основной творец в современном театре — постановщик актеры — живой материал. Иначе и быть не может, если постановщик хочет осуществить свой замысел, ибо каждый из актеров занят только собою. И самодержавие режиссера является единственным способом создать сценическое целое из этой массы анархических воль.

В пролетарском театре положение резко меняется. Коллективистическая психология и универсализация труда определяют иные тенденции развития театра: от режиссера-диктатора, спеца и педагога и актеров живых машин — к творческому актерскому коллективу и режиссеру, выразителю и исполнителю художественной воли и мысли этого коллектива. Вместе с тем рано или поздно мы дождемся режиссера-синтетика, который объединит в себе и композитора и художника.

## Антитеза актера профессионального и пролетарского

Уже давно изжито мнение, в силу которого основой пролетарского и крестьянского театра считалось любительство, ему презрительно противополагалось понятие профессионального актера. Кустарничество уже вышло из нашего поля зрения. И поскольку в «профессионализм» входит «*мастерство*», не будем бояться профессионализма. Но дело в том, что профессионализм означает и другое — отрыв от своего класса, *деклассацию* вчерашнего пролетария, {95} и в этом его опасность, опасность искривления идеологи и психологии нового актера нравами и взглядами интеллигентской и мелкобуржуазной среды. Сверх того, профессионализм известного нам типа связан с искусством, насыщенным *старой* идеологией и облеченным в *старую* форму.

Какой же новый облик пролетарского актера?

Актер — граммофон авторского текста уступает мест актеру, способному самому быть автором, т. е. *импровизатору*.

Актер-марионетка в руках режиссера сменяется актером-*творцом*, участником создания единого сценического целого.

Вместо актера-специалиста по речи (драма), жесту (пантомима), пению (опера), пляске (балет) выступает актер*-синтетик*, способный к полноценному действию, выражаемому и тонально — речью и пением и пластически — жестом и пляской.

Вместо актера переживания, переносящего в сценический план свой личный случайный эмоциональный опыт, и актера представления, исходящего из установленных законов и традиций старого искусства, актер *выявления* классовой психологии, использующий весь комплекс своих психических сил и творящий на психической основе своей пролетарской интуиции и фантазии.

Актер-консерватор, чтящий традиции, усвоивший штампы, подражающий великим предшественникам и современникам, скованный окристаллизованными формами, смотрящий назады и вокруг себя, уступает место *актеру-революционеру*, строящему новый театр, для которого старый — лишь материал.

{96} Актер, при всем своем консерватизме, анархический («гений и беспутство»!), охотно отдающий себя во власть «вдохновения», «нутра», «настроения» и т. д., сменяется актером *организованным*, оформляющим предельно свои сценические образы в общем плане режиссерской композиции.

Вместо актера-индивидуалиста, ставящего в центре постановки себя, думающего только о себе, актера-позера и фразера, — актер *коллективист*, подлинный товарищ в своем творческом коллективе.

Вместо актера-жреца, сверху вниз смотрящего на толпу и вместе с тем вольно или невольно услужающего ее вкусам, актер-идеолог своего класса и вместе с тем его слуга.

## Революция в вещных элементах театра

Так характерно, что не раз провозглашенные реформы и революции театра радикально захватили все «вещное» на театре: сценический наряд (грим и костюм), материальную обстановку площадки, декорации, зрительную (освещение) и звуковую (хоровое и оркестровое сопровождение) среду и что в этом плане они могут быть широко использованы новым театром.

Но он, конечно, переживет и освободится от того засилья всего вещного, что сейчас давит современный театр искусство действия живых людей, театр лишь временно может быть в плену у живописи или зодчества, у электротехника или оркестра. Все вещное должно придти к предельной *простоте*, на фоне которой расцветет полноцветно и многогранно коллективное творчество нового класса.

Но почему пролетарскому театру не воспринять принципа *трехмерности*, проникающей все зримое на театре? Равняясь по трехмерным актерам, он не откажется от {97} строенных декораций, от обладающих формою костюмов и гримов.

Почему, далее, ему отбросить принцип *выразительности*, сценической выразительности статических (костюм, грим и т. д.), динамических (освещение, музыкальное сопровождение и т. п.) элементов сценического целого, которые должны равняться по сценическим образам актеров и композиции режиссера.

Почему, наконец, пролетарскому театру не сделать того же вывода по отношению к вещным элементам, какой он сделал к живым: *синтетизм* и здесь не менее применим, сливая во единое театральное искусство т. н. изобразительные искусства, обогатив музыку тонов музыкою шумов и т. д.

## Пролетарский театр — театр для масс

Я уже сказал, что форма искусства определяется в числе прочих факторов и восприятием его «потребителей».

«Потребитель» пролетарского искусства — пролетарская масса, действенная и солидарная.

Отсюда театр интимный, камерный, рассчитанный на группы избранных и преданных, уступает место театру *массовому, монументальному*, который доступен и близок массам, слышен и виден на большом пространстве.

Это театр не мелких личных переживаний, а больших *коллективных действий*, ярких и простых страстей, общих и ясных идей, широких и крупных образов, сильных и сжатых сюжетов.

Такому содержанию отвечает и своеобразная форма этого массового, этого монументального искусства: декламационные и вокальные хоры, массовые процессии и танцы, коллективная пластика и мимика сотен тел и в созвучии с ними {98} простые и яркие гримы (до масок), такие же костюмы, как элементы общего конструктивного и колоритного целого, сопровождение оркестрованных тонов и шумов (стук шагов, топот лошадей, раскат выстрелов и многое другое) простая же и яркая материальная среда и обстановка.

Так мы приходим к зданиям с массовой вместимостью и к театру и к театру *на открытом воздухе*.

Солидарность воспринимающих как равных членов одного коллектива, уничтожает классовое устройство современных театральных зданий и требует *уравнения* всех мест в смысле их удобства.

Действенность воспринимающих, как возможных творцов, разрушает грани между сценой и залой и требует устройства той и другой, которое обеспечило бы *слияние* творцов и воспринимающих (просцениум, круглая сцена, и т. д.).

Предвижу возражение, указание на противоречие: организованное, закономерное искусство и… «соборное» начало на театре. Но противоречие лишь мнимое. Когда масса художественно воспитана, когда каждый член этой массы усвоил для реальной жизни пусть основное актерское мастерство, это владение своей психикой, тоникой и пластикой, когда это не толпа, а коллектив с большой общностью психологии — импровизационное, соборное начало не нарушит закономерности, организованности искусства, а лишь обогатит его, даст ему новые краски и грани.

## От жизненного театра к театрализации жизни

Но буду откровенен и признаю, что мы стали на рубеже искусства: отвергнув жизненный театр, установив «театральный театр» мы чрез широкое применение массового и соборного принципа уже начинаем рушить строгие художественные {99} границы и переходим к тому, что можно назвать театрализацией жизни: к «массовому действу», к народным празднествам, к «общественным судам», «живой прессе» и т. д. Т. е. к тем формам, когда творящие и воспринимающие сливаются в одно целое. Но почему и этим формам не существовать? Почему и о них не говорить, когда стоит вопрос о пролетарском театре?

## Переоценка художественных форм

Критический обзор художественных направлений и стилей с точки зрения очерченной теории искусства и пролетарской идеологии дополнит все сейчас сказанное о формах пролетарского театра.

Обзор этот не может не привести к отрицательным выводам о пригодности существующих форм для нового искусства: ими можно воспользоваться, но их нельзя принять.

Есть театр, ставящей своей задачей изображать *жизнь*, или в фотографически и граммофонно точном виде *(натурализм)*, или в типовых обобщающих образах *(реализм)*. Мы знаем, что художественный процесс не может и не должен дать ту или иную копию и иллюзию жизни, что всякое искусство отражает классовую природу своих творцов и воспринимателей. *Пролетарский театр преображает жизнь сквозь призму классовой психологии и идеологии* и отсюда он не реалистичен и не натуралистичен.

Есть театр, ставящий на первое место *форму*. Или эта форма внешне сковывает содержание, будучи для него прокрустовым ложем *(классицизм)*. Или пред нами *реставрация* и *стилизация* старых форм с одновременным сохранением старой же идеологии. Или содержание вовсе оставляется в стороне и главное внимание обращается на форму, которой приписывается самодовлеющее значение *(эстетизм)*. {100} *Пролетарский театр глубоко содержателен и создает свои новые формы, отвечающие этому новому содержанию*.

Есть театр, который увлечен работою над *материалом*, материалом вещным, настолько, что в этом увлечении опустошается живое содержание искусства. Творец поглощается заботами об *экспрессивности* этого материала и заданиями к нему *конструктивного* порядка. Его конечная веха — *супрематизм. Пролетарскому театру чужд всякий фетишизм, в том числе фетишизм материала*.

Театр как и всякое искусство, может избрать *аналитический* путь. Он может задаться целью отыскать основные элементы бытия и их реализовать, представив сущее в разложенном виде *(кубизм)* Он может исходить от граней существующей культуры и принять эту часть за целое, например, ее динамизм и машинизм *(футуризм). Пролетарская культура синтетична*, она строит новый мир, как полновластная и безраздельная наследница всех прошлых культур, как культура класса — хозяина всего бытия, всей жизни.

Наконец, в театре, как во всяком искусстве, бывает и своеобразная художественно преломленная *идеология*, которая не имеет откровенно аристократического или буржуазного вида, но при ближайшем анализе оказывается упадочной и реакционной. Вот ряд примеров.

*Театр мистерии и арлекинады*. Но мистерия — сценическое воплощение религиозной, т. е. авторитарной, идеологии. Но арлекинада — основана на ложной идее вечности театральных типов, на самом деле созданных определенными культурными эпохами. Так бьет в глаза противоречие этих стилей позитивизму и релятивизму, этим основным чертам пролетарской идеологии.

{101} *Театр символическою и марионеточною стиля*. Но символизм есть перевод на язык искусства метафизического и мистического дуализма. Но марионетками являются люди в представлении лишь тех классов, которые, оказавшись «не у дел» в данную историческую эпоху, усвоили безнадежно пассивное миросозерцание. Как все это чуждо классу, строителю и борцу за новый земной мир!

*Театры гротеска и импрессионизма*. Гротеск, как и импрессионизм, при всем их различии, имеют одно общее, они возникают на почве раздробленности, разъединенности психологии. Гротеску всегда присуще внутреннее противоречие, некое самоотрицание. Импрессионизм — это порождение нервного горожанина заката капитализма, когда цельная личность падает до суммы мелких случайных настроений. Стальной гигант, всеобщий организатор, созидатель мира без социальных антагонизмов, как сверху вниз он должен посмотреть на эти продукты больной души, обреченной на смерть!

Я далеко не исчерпал своей темы. Это сделать не так легко. Но, если я хотя частично, хотя приблизительно наметил место пролетарского театра; меньше того, — если я показал возможность поставить и разрешить проблему формы этого театра, я могу спокойно положить перо, в надежде, что оно для той же цели снова будет взято другими руками.

# **{102}** М. ЗагорскийТеатр и зритель эпохи революции(Из черновых набросков по анкетным материалам Первого Театра Р. С. Ф С. Р.)

## I. Разговоры о новом зрителе

Что зритель является одним из существеннейших элементов спектакля — об этом уже давно нет споров между деятелями театра, одинаково, как его теоретиками, так и практиками, как пишущими, так и непосредственно осуществляющими сценическое зрелище. Последние открытия в области коллективной рефлексологии подтверждают это положение с математической точностью. Но если это справедливо во всякое время, то в эпохи революционные ориентация на зрителя приобретает в построении спектакля решающее значение.

В развернувшейся перед нами великой эпопее русской революции, русское искусство, и в частности русский театр, впервые призваны были стать лицом к лицу с тем самым «народом» о котором так сладко и вдохновенно любили говорить в тиши кабинетов, но чей реальный образ и действительный, а не призрачный лик, раскрылся перед нами только теперь Все разом и каждый по своему заговорили о «новом зрителе», его вкусах, устремлениях и проч. Начиная от В. Качалова, воспевавшего в… Берлине прекрасные качества нового зрителя… из Хамовнического района и кончая А. Южиным, с умилением рассказывавшего о том, как понравилась академическая традиция «новой публике». Все, решительно все предъявили мандаты от нового зрителя {103} и каждый считал себя в праве разъяснять вопрос о «понятности», «общедоступности» и «необходимости» того или иного спектакля для новой пришедшей в театр зрительской массы. Эти бесконечные разговоры от имени и о новом кителе продолжались бы и до сих пор, если бы *пришествие нэпа* не положило бы им конец. Пришел старый, жирный и чавкающий зритель, а «новый» временно возвратился в районы, на свои фабрики и заводы. Разговоры о нем превратились.

Для нас верящих в кратковременность нэповского периода русской истории и уверенных в неизбежности возникновения революционного театра в Советской России, все эти разговоры никогда не были убедительными, и их окончание нас отнюдь не печалит, ибо новый зритель, единственный зритель, все равно придет в русский театр и сам заговорит властно о самом себе и своих требованиях. Не сегодня, так завтра, но это будет. Тем более, что… вчера он уже достаточно громко выявил свою волю по отношению к театру. И если эта воля не была в достаточной степени ясно расслышана, то это уж наша вина, а не его.

## II. Опыт революции

Я имею в виду тот опыт, который мы имеем за эти годы революции в области театральной работы. Перестраивались старые театры, создавались новые, менялся репертуар, рассылались билеты в Профсоюзы, ставились новые задачи, применялись новые методы — и все это делалось во имя нового зрителя. Но кто, где и когда изучал его запросы и требования по отношению к театру вообще, и по отношению к театру революционному в частности? Как {104} реагировал новый зритель на те или иные спектакли с какими впечатлениями он уходил из театра и как отображались в его душе те или иные театрально-революционные опыты за эти годы? Кто, изо дня в день, внимательно и любовно, записывал, собирал, систематизировал и изучал рефлексы нового зрителя на театральные «раздражения» и в какой лаборатории будет подведен тот итог, который должен же быть подведен, чтобы не повторить старых ошибок и чтобы опыт нашей работы какой-то частью вошел в будущую работу над созиданием Театра Революции?

Увы! Этой работы почти никто не вел за эти годы. Вот почему я считаю ценным даже те скромные материалы, которые имеются у меня под рукой и которые еще ждут своей разработки и опубликования в специальном издании.

## III. Анкетный материал первого театра Р. С. Ф. С. Р.

Эти материалы составились из тех анкет, которые раздавались зрителям в Первом Театре РСФСР., закрытие которого я до сих пор считаю величайшим преступлением перед революционной Советской Россией. Характеристика работы этого театра и его значение для русской театральной культуры не входит в мою задачу на этих страницах, но все же я должен отметить, что не случайно именно в этом театре велась длительная и упорная работа над изучением нового зрителя и вовлечением его в театральное действо. Книжные киоски, плакаты, анкеты, последние телеграммы и военные сводки, выбор репертуара, построение сценической площадки, полный свет в зале, отсутствие занавеса, выставки и беседы — все это было объединено единой целью — построения театра современности, в котором принципиально разрушается идеология театра, как места {105} отдохновения и чарования «сладкими вымыслами» искусства, и утверждается обратная концепция театра, как театрализация эпохи в ее производственном, волевом, интеллектуальном и эмоциональном разрезе, взятом на достаточно показательной глубине.

Удалась ли эта работа и в какие формы она вылилась бы в дальнейшем, если бы театр не был закрыт — вопрос, выходящий из темы моей статьи. Пока же отмечу, что имеющиеся у меня материалы подтверждают с очевидностью, что театр стоял на правильном пути. Впрочем, пусть говорят зрители. Их ответы, сомненья и вопросы поучительнее и показательнее в тысячу раз всех наших доказательств и утверждений, ибо, по истине, это свидетельства от чистого сердца.

## IV. Социальный состав зрителей

Имеющийся у меня анкетный материал относится к 1920 – 21 году, к эпохе постановки «Зорь» и «Мистерии буфф». В эти годы, как известно, еще не было «нэпмана» и большинство театральной аудитории, по крайней мере в театре Р. С. Ф. С. Р. первом, состояло из рабочих, красноармейцев, советских служащих и партийных и профессиональных работников. «Спецы», интеллигенты и чисто буржуазная публика не любили ходить в этот театр и поэтому из имеющихся у меня около 2.000 анкет по «Зорям» и «Мистерии Буфф» на ее долю приходится ничтожное меньшинство. Статистически имеющийся у меня материал еще не разработан и поэтому я точных цифр здесь не привожу. Отмечу лишь, что по количеству и обстоятельности анкетных ответов первое место принадлежит рабочим, затем следуют профессиональные работники (учителя, курсанты, {106} и проч.), советские служащие, а, наконец, интеллигенты с высшим и средним образованием.

Аудитория, как видим, была достаточно смешанная и разнообразная, кроме тех весьма частых случаев, когда спектакли давались исключительно для рабочих данной фабрики или района, красноармейских частей, моряков, курсантов и проч. В этих случаях менялись не только аудитория, но и спектакли, что между прочим, являлось исключительной особенностью «Зорь», в постановке *Вс. Мейерхольда* и *В. Бебутова*. В «Дневнике» театра имеются подробные записи о том, как оркестр N‑й части часто присоединялся во время спектакля к оркестру театра, а знамена N‑го флотского отряда часто дефилировали перед зрителем рядом со знаменами театра. Однородный зрительский коллектив весьма часто менял весь тон спектакля, особенно в заключительном акте «Зорь», поставленном в предвидении активного участия зрителей в действии. Но это — тема для особой статьи. Пока же вернемся к анкетам.

## V. Социальное и классовое разделение зрительной залы

Прежде всего при рассмотрении анкет[[2]](#footnote-3) поражает то резкое классовое разделение среди зрителей, которое достиглось спектаклем «Мистерии Буфф» и которое так резко противоречит толстовской формуле об «объединяющем» значении искусства. Этот спектакль, наоборот, резко разделял зрительный зал на враждебные группы, организуя в то же время аудиторию по социальным и политическим группировкам совершенно отчетливо.

{107} Вот, например, передо мной анкеты, в которых на вопрос о социальном положении имеются следующие ответы: «Дама», умеющая разбираться в вещах и понимать прочитанное на 6 языках, «инженер», «интеллигент-спец», «инженер-спец», «студентка» и проч. Отзывы всех этих лиц о пьесе «Мистерии Буфф» и о постановке — резко отрицательны. Вот некоторые из них:

«Все ерунда еврейская».

«Все проделки жидов».

«Разве может нравиться всякая ерунда».

«Стыдно и презренно должно быть автору».

«Писать на современные темы, а тем более *хвалить* — в высшей степени стыдно».

«Жаль несчастных артистов».

«Театр превращен в лакейскую».

«Далее идти некуда».

«Пьеса — безвкусный лубок, написанный кретином».

«Грубо, пошло, неглубоко».

Все эти ответы и им подобные написаны кратко, отрывисто, судя по почерку и стилю в степени крайнего раздражения, в отличие от анкет рабочих, очень подробных, спокойных по стилю, и весьма часто посылавшихся по почте после нескольких дней обдумывания спектакля дома.

В дальнейшем мы увидим, как резко различаются ответы рабочих от ответов спецов-интеллигентов. И не в оценке пьесы и спектакля, а по особой вдумчивой и интеллектуальной манере подхода к спектаклю. Держа в руках анкетный лист спеца интеллигента вы ясно чувствуете, как потрясена его социальная природа и как почти конвульсивно берет он перо или карандаш, чтобы «выругать» еще раз революцию и революционный спектакль. Ни одного {108} дельного замечания, отсутствие даже признака какого-либо анализа, — сплошной ругательный выкрик.

## VI. Анкеты рабочих, красноармейцев и служащих

Большинство ответивших на анкету рабочих относится к спектаклю положительно, меньшинство отрицательно. Но те и другие одинаково подробно мотивируют свое отношение поражая иногда меткостью и глубиной своего понимания замыслов режиссеров и автора. Этим самым решается столь нашумевший в свое время спор о «понятности» для рабочих «Мистерии Буфф». Привожу здесь эти части отзывов в отрывках, так как полностью они могут быть воспроизведены лишь в специальном издании.

**Шахтер: «**Боевая пьеса. На площадь бы, на улицу».

**Служащ. из рабочих: «**Пьеса имеет большое агитационное значение, оригинальное исполнение. Уничтожение тайн кулис».

**Рабочий интеллигент: «**Пьеса понравилась чрезвычайно. Это сама жизнь, хотя я футуризма не понимаю (это последнее касается декораций)».

**Служащий: «**Понравилась, потому что артисты исполняли свои роли, как требует автор».

**Вагоно-служащий: «**Дайте эту пьесу рабочей массе и она вам скажет: вот это наш театр, вот это наша пьеса».

**Рабочий-интеллигент: «**Поразительно, изумительно, первый раз вижу такой спектакль и за все время революции впервые почувствовал себя удовлетворенным, хотя был и в Большом, и в Художественном, и в Камерном и в других театрах».

**Чистильщик сапог:** «С 1917 года бывал каждую неделю в театрах, а до того черти буржуи не пускали. Все очень понравилось, особенно сцена оригинальна».

{109} **Рабочий:** «Понравилась по своему содержанию, *достигает своей цели*. Побольше билетов рабочим».

**Крестьянин:** «Понравилась потому, что просвещают наш темный класс, как под чужой маской лезут всякого рода мошенники и как мы были обмануты».

**Крестьянин:** «Понравилась, она родственна мне. Благодарен за доброе начинание».

**Красноармеец:** «Пьеса очень понравилась потому что в ней ярко отражается давивший раньше нас гнет царизма. Игра актеров тоже очень понравилась, потому что все было как-то необычайно ново, грим, костюмы и декорация, все как-то странно, необычайно действовало на нервы».

**Красноармеец:** «Понравилась, по духу близка».

## VII. Критика

В большинстве анкет рабочих, красноармейцев и советских служащих, положительно и даже восторженно относящихся к постановке «Мистерии Буфф», сильна и критическая оценка отдельных частностей спектакля. Привожу здесь некоторые критические отзывы:

**Крестьянин-парикмахер:** «У некоторых актеров нет души в словах. Не одной душой живут актеры с режиссером».

**Рабочий:** «Меньшевик должен по моему быть меньше комичен. Сцена должна иметь все-таки занавес, на много интереснее было бы».

**Заготовщик обуви:** «Слишком пересаливали с меньшевиком; здание угрюмо, мало света».

**Служащий; сын прачки и лакея:** «Тов. Маяковскому следует повнимательнее прочитать религиозные писания Толстого, тогда он поймет, что нельзя в одну кучу смешивать и православную церковь и Толстого открывшего {110} в навозной куче золото учения Христа. А чему вас различаются костюмы рабочих по профессиям? Уничтожьте акробата. Это отвлекает внимание».

**Трудящийся:** «В общем не дурно, но хочется верить, что будет создана революционная пьеса классическая, которая будет также смотреться потомками, как нашими современниками. “Мистерия Буфф” — это только для нас».

**Рабочий-интеллигент: «**Эмблемы ваши мертвы».

## VIII. Отрицательные отзывы

Их немного и в отличие от отрицательных отзывов спецов-интеллигенгов, отрицательные отзывы рабочих, крестьян, красноармейцев исходят от формы, а не от содержания. Большинство отзывов указывают на непонятность формы спектакля и внешней словесной формы пьесы. Вот некоторые из них:

«Совершенно непонятна. Желательно, чтобы пьеса в дальнейшем была более близка к пониманию публики».

«Это какая-то петрушка, это не театр, а балаган».

«Ни единой мысли ясно выраженной, набор вычурных фраз».

«Не понравилось: слабо написана, не серьезна и не дает пищи уму».

## IX. Хозяин в театре

Любопытно отметить, что новый зритель из рабочей массы наконец-то почувствовал себя подлинным хозяином в театре. Он не ограничивался только критикой спектакля. Его взор хозяйственно осматривает все помещение театра, находит то там, то здесь недостатки, несоответствие, запущенность. И он отмечает в анкете:

{111} «Необходимо открыть стенки и увеличить число мест театре в театре в I ярусе».

«Устройство залы не совсем удобное, если артистам приходится забираться в ложи для зрителей».

«Пьеса революционная, а театр убогонький, обновить театр надо».

«Плохо лишь то, что за программу берут 250 руб., это спекуляция, я только не знаю, куда идут деньги, если на устройство театра, то это ничего».

«Неудобно в бельэтаже, не видно, предлагаю сократить декорации, из-за этого, многое теряется в игре».

«Надо обмахнуть пыль с карнизов».

«Нет простой воды для пролетариев».

## X. Выводы

Твердых выводов из приведенных мною отрывков из анкет, конечно, делать нельзя. Это только черновые наброски из подготовляющейся к печати книги. До тех пор, пока весь анкетный материал не будет статистически и научно обработан, всякие выводы были бы преждевременны. Кроме одного, который напрашивается сам собой даже из тех кратких отрывков, которые я здесь привел.

Подлинно революционный спектакль прежде всего *раскалывает* зрительную залу по линиям классового и социального расхождения, *организуя* затем некоторые из этих расколовшихся частей путем взаимного социального притяжения. В дальнейшем, в пределах уже наметившегося объединении родственных элементов, происходит некоторая *дифференциация* по признакам большей или меньшей сознательности, восприимчивости и степени общей культуры. Правая часть зрительного зала объединяется в общем негодовании {112} против революции, настигающий ее даже в театре. При этом наблюдается понижение сознательности и способности к анализу, и повышенная эмоциональность, находящая выход в грубых и гневных окриках по адресу автора и исполнителей.

Левая часть зрительного зала, объединяясь и организуясь общей тенденцией и направлением спектакля, в то же время дифференцируется по линиям принятия или непринятия *формы и стиля* спектакля. При этом наблюдается повышенная сознательность, чуткость и вдумчивость при анализе пьесы и ее осуществления на сцене, а также стремление помочь правильному устроению театра в его целом и общем.

Таковы те выводы, которые уже можно сделать сейчас на основании тех отрывочных данных, которые я здесь привел.

# **{113}** Б. АрватовТеатр как производство

## 1. Во-первых

Пишу эту статью в размерах пространственно сжатых. Поэтому не могу в ней дать ничего большего, чем тезисный конспект. Буду излагать мысли, а не доказывать точки зрения. Буду формулировать и обобщать, а не бить аргументами. В области же конкретных фактов мне придется ссылаться на имеющиеся отчеты только для иллюстраций, — анализировать их не имею возможности.

## 2. Театр буржуазии

Буржуазное искусство во всех своих областях выделено из жизни и вдвинуто в самостоятельные, себе довлеющие, «станковые» формы. Существуя в противовес анархически-раздробленной, «безобразной» действительности, — эти формы воплощают в себе для буржуазного общества идеалы «красоты» Эстетика является не только характеристикой, но и *условием* любого станкового произведения. Его формы определяются не обще-жизненными задачами и методами, а специфическими приемами профессионального творчества. Станковое искусство всегда есть «чистое» искусство, хотя бы и переполнено было оно «гражданскими мотивами».

Какую же задачу выполняет станковое искусство? — Оно изображает жизнь реально или условно.

Какая социальная цель достигается таким «изображательством»? — Дополнение дисгармоничной, т. е., неорганизованной {114} действительности. Иными словами: художник творит вне жизни, потому что нельзя творчески преобразовать самую жизнь; такой художник нужен только тем, кто не может и не умеет сознательно строить в *социальном*, масштабе.

Все это целиком и до конца относится к буржуазному, а следовательно, и к современному театру.

Станковый театр — это театр камерного здания и сценической площадки, куда приходят из жизни, из реального быта, для того, чтобы «наслаждаться» иллюзией жизни иллюзией быта.

Одно время думали, что можно коллективизировать театр переносом действия в зал. Но забыли вот что: никакое перенесение эстетической формы со сцены в публику не спасает формы, а, наоборот, развращает публику; сценический театр — это театр эстетствующих актеров; кидать их в жизнь — значит не ожизнить театр, а театрализовать, т. е., эстетизировать жизнь, декорировать ее, заниматься театральным прикладничеством.

Где же выход?

В преобразовании самого театра.

## 3. Пролетаризации театра

Театр представляет собою ничто иное, как организацию форм человеческого действия в эстетическом плане т. е., на основе эстетических методов режиссуры и эстетического воспитания актера. Преобразовать театр это все равно, что преобразовать методы режиссуры и воспитание актера. Но реформировать можно по-всякому, — в чем же должна состоять пролетарская реформа?

Пролетариат призван убить эстетическое станковое {115} искусство, призван создать новое искусство, — искусство реальной жизни, искусство, не отражающее, а *организующее*.

На театре эта формула расшифровывается так:

*1) надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта*.

*2) надо актера, т. е., спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированною человека просто, т. е. социально-действенную личность гармоническою типа*.

Грядущий пролетарский театр станет трибуной творческих форм реальной действительности; он будет строить образцы быта и модели людей; он превратится в сплошную лабораторию новой общественности, а материалом его станет любое отправление социальных функций.

Театр как производство; театр как фабрика квалифицированного человека, — вот что рано или поздно напишет на своем знамени рабочий класс.

Однако, разве годятся современные театральные методы и формы для того, чтобы выполнить необходимую для пролетариата роль? Нет. Я уже говорил об этом. Для такой роли недостаточно попросту выдвинуть новые цели и задачи: старыми приемами, приемами анти-жизненными их не решить. Иначе говоря, должны быть пролетаризированы самые эти приемы. Пролетаризировать же приемы это значит сделать их обще-жизненными, свести их к универсально-организационным, опираться не на театральный опыт театральных наук, а на обычный, вне-эстетический опыт наук естественно-исторических.

Такой путь немыслим без борьбы и разрушения. Диалектика в искусстве есть функция от диалектики в экономике. Поэтому распад эстетических театральных форм является предпосылкой для нового строительства, и прежде {116} всего, конечно, распад основного фундамента эстестико-станковой изобразительности. Отказ от литературщины, «пьесности», «драматургии», подмосток, «идеологического» сюжета через их деформацию и полное уничтожение неизбежны на театре также, как это оказалось неизбежным в живописи. Неизбежны потому, что строить жизнь можно только из реального материала, очищенного от чуждых ему, насилующих и затемняющих его реальные свойства эстетических оболочек (работа начатая в живописи Сезаном и завершенная Татлиным).

Материалом театра является действующий человек. Не актер, ибо актер это только эстетическая форма. Действующий же человек это человек в его ориентировке во времени и пространстве, человек в его социальной функции.

Основной задачей пролетарского театроведения я считаю построение ориентировочной системы, способной на разрешение каких угодно социальных функций, биологически-полезной, психически-срегулированной, экономной, целесообразной, покоящейся на технически-совершенном падении материалом и максимально приспособленной к любым изменениям среды (систематическое приспособление на языке театральной эстетики зовется «импровизацией»).

Радость жизни придет только тогда, когда законы жизни станут законами искусства, когда художник примет реальность и сольется с нею. Пора понять, что художественное творчество возможно везде, что высокая техника и механизация страшны только дезорганизованному индивидуализму ремесленников от эстетики, что в коллективизированном обществе механизация и высокая техника не задавят, а наоборот, станут единственно целесообразным и могучим орудием в руках грядущего инженера-конструктора, {117} этого (касаясь специально театра) композитора живого быта.

Совершенно ясно, что такая революция не обойдется без своего «переходного периода». В разных местах, разными путями, то сознательно, то бессознательно происходит сейчас накопление элементов будущего театра жизни, — накопление, обязанное своим ростом тому социальному слою, который зовется революционной и технической интеллигенцией и который по отношению к пролетариату занимает такое же «переходное» положение во всех областях общественности.

## 4. Переходные фазы

Распределяю все на две рубрики для облегчения обзора.

### а) Ликвидация сюжета

То, что происходит с некоторых пор в области театрального сюжета, есть — фактически и большей частью неосознанно для самих виновников происходящего — ликвидация, постепенная ликвидация сюжета. Началась она с борьбы против прав на авторскую неприкосновенность, теоретическим и практическим разрушителем которой выступил величайший мастер русской сцены — Вс. Мейерхольд.

Пьесу стали переделывать и перекраивать все и вся. Пьесы стали просто сюжетным материалом, от которого отталкивались и который превращался в нечто абсолютно неузнаваемое на театральных подмостках. От этого был лишь один шаг до инсценировок: раз важно оттолкнуться от сюжета (так от сюжета отталкиваться начали кубисты), то не все ли равно, где его взять? Правда, субъективная мотивировка состояла, главным образом в том, что «нет, {118} мол, настоящих пьес», но объективный ход явлений был иной: когда приглядываешься к выбору «исходного» сюжета когда смотришь потом, как этот сюжет перерабатывается то оказывается, что смысл нового сюжетослагания в полном подчинении изображаемого явления чистым театральным задачам. Подбираются сюжеты для био-механики, для мюзик-холла, для эксцентризма, изменяются во имя театральных задач, — одним словом, сюжет становится поводом для голого театрального построения (аналогия в живописи: Пикассо). Особенно резок и показателен этот процесс, когда какая-нибудь пьеса Островского нарочито вдвигается в ритмо-метрическую постановку (Фердинандов), или «Женитьба» Гоголя превращается в цирковой фарс (питерские эксцентрики), или слова подгоняются под тонально-пластическую композицию (Просветов).

Сюжет умирает, история ведет нас к «чистому» театру, так же, как когда-то привела к «чистой» живописи.

Мне возразят указанием на происходящую сейчас смену сюжетов.

Но какой сюжет, какой тип сюжета идет сейчас на место прежнего?

Сюжет действия.

На всех углах и перекрестках пропагандируются сейчас приключения, пинкертоны, рокамболи. И не случайно, конечно. Речь идет о сюжете, весь смысл которого состоял бы в непосредственном действии и непосредственном воздействии. Но если такой сюжет способен выжить в художественной прозе, как композиционный узор на описательной канве, то в театре он неминуемо превращается в самоцель, совпадающую целиком с самой театральной формой. Ведь театр и есть непосредственное действие. Давать {119} ему сюжет голого действия это не значит создавать новый сюжет, — это значит подчинять сюжет без остатка театру, как таковому. Здесь перед нами полезная переходная фаза к тому моменту, когда театральное действие само станет своим собственным сюжетом. К этому идет все; недаром в переходных постановках («Воровка детей» Фореггера) увлекает не сюжет, а трюк, не сюжет, а театральная конструкция, не сюжет, а его театральное выполнение. Сюжет становится все более ненужным привеском, и нет ничего удивительного, что тот же Фореггер сшивает пьеску из кусков, что в театр ворвались цирк и мюзик-холл — пасынки и вместе с тем предтечи бессюжетных композиций.

В настоящее время можно, однако, уже назвать и чисто-театральную лабораторию бессюжетного типа; это — петроградская студия С. Радлова, опыты которого, несмотря на их несомненную зависимость от эстетики, имеют огромное симптоматичное значение.

Итак, театр переходит к работе над чистым материалом. Итак, он освобождается от посторонних примесей. Однако это — только отрицательная сторона вопроса. Положительная заключается вот в чем: как он берется за обработку этого материала? наблюдается ли здесь та эволюция от эстетических методов и форм к методам и формам реальным, обще-жизненным, о которой я говорил выше?

Да, наблюдается.

### б) Тефизкульт и прочее

Тут я должен с полной решительностью подчеркнуть исключительную роль Вс. Мейерхольда. Чтобы ни говорили {120} о «сценичности», т. е., эстетичности его био-механики, она представляет собою несомненную революцию в воспитании актера и в композиции движения и слова. Будучи построена на целесообразной экономии движения и на психо-физиологических законах человеческого организма, био-механика впервые в мировой истории пробует учить тому, чему должен учиться каждый человек, если он хочет быть квалифицированным членом общества. Биомеханика есть поэтому первый действительный прыжок из театра в жизнь.

В био-механике мы получаем, наконец, стык между организацией в искусстве и организацией в жизни. Последняя ограничивалась до сих пор односторонней физической культурой, гимнастикой и спортом, т. е., системой, лишенной непосредственного ориентировочного значения, чисто-технической системой, забывшей, что человек не есть только биологическая особь, а всегда представляет собою социальное явление.

Работы Мейерхольда в плане тефизкульта, его попытки применить и реформировать театральный опыт путем изучения — конструирования спортивных движений, а затем движений трудовых в непосредственном индустриальном производстве (здесь бок о бок с Мейерхольдом работал и автор трудовой гимнастики, Ип. Соколов), — эти попытки верх дном переворачивают самое представление о театре, как о станковом искусстве.

Параллельно происходит изменение самого станкового театра, коренным образом реформируется способ обработки театрального материала т. е., психики и тела актера. Реформа эта внешне идет под знаком внедрения в театр кабаре и особенно цирка. Отличие цирка и, отчасти, кабаре, от театра состоит в следующем: в то время как на театре {121} актер только делает вид, что он смел, ловок, остроумен, находчив, отважен и т. д., — там он на самом деле таков. И когда Смышляев, Эйзенштейн, Мейерхольд, Радлов, Фореггер и другие мотивируют, каждый по своему, полезность цирка и кабаре в театре, они фактически исполняет одну и ту же историческую задачу: «ожизнение» театра.

Но этого мало: без планомерности, т. е., научности такое ожизнение может превратиться в новую форму эстетизма. И вот подымается вопрос о тейлоризации театра, о применении в нем психо-техники, о рациональном изучении движений и т. д. (И. Соколов). Жизнь властно врывается в театр, превращая бытовой театр, театр бытовой иллюзии, — в театр быта, в театр жизнетворчества.

Жизнь приносит с собой в театр не только свои действенные приемы, но и всю свою современную технику: кино, машина, электричество, лифт, скетинг-ринг, аэроплан, — все это под *субъективным* знаменем американизации (Юткевич, Крыжицкий, Трауберг, Козинцев, Эйзенштейн и др.) революционизирует театр, приспособляя его к современности, делая пригодным для последующего диалектического перехода не из жизни в эстетический театр, а из «ожизненного» уже театра в жизнь.

Последний пока что, обобщающий и сознательный шаг сделан Московским Пролеткультом. В программу его режиссерских мастерских, помимо всего прочего, входят следующие предметы (намечены С. Эйзенштейном и мною): теоретические — научная организация труда, рационализация движений в быту, психо-техника, теория монументальных композиций; практические («театрализация», но не эстетизация быта) — экспериментальная лаборатория кинетических конструкций (индивидуальных и коллективных) по {122} выработанному трехмерному графику, построение графика, импровизация кинетических конструкций, производственные задания-композиции кинетических конструкций (заседание, банкет, трибунал, собрание, митинг, зрительный зал, спортивные выступления и состязания, клубные вечера, фойе, общественные столовые, гуляния, шествия, карнавалы, похороны, парады, демонстрации, летучки, избирательные кампании, стачки, заводской труд и т. д. и т. д.).

Таков путь производственного театра. Но этот путь далек. Пролетариат, не покидая его, нуждается еще и в другом типе театра. Пролетариат, пока он еще не овладел целиком жизнью, т. е., пока он еще не исчез, как класс, пока он борется не только с природой, но и с людьми и при помощи людей, — нуждается дополнительно в таком театре, который организовал бы сознание и через сознание — жизнь. Ему нужен театр изобразительно — воздействующий. Может ли служить этим целям современный станковизм?

Нет, ибо он создан не для воздействия, а для созерцания, он уводит из жизни, а не приходит в жизнь. Это театр «*чистого*» изобразительства, а пролетариату необходим театр *утилитарного* изобразительства, театр — плакат, театр призывов и побуждений, театр художественной агитации и пропаганды. Театр не камерных спектаклей, а клубных вечеров, рабочих гуляний, передвижных, гибких трупп, использующих весь технический опыт мюзик-холлов, цирков и балаганов, вышвырнутых с закрытой сцены на улицы и площади городов.

# **{123}** Оск. БлюмАктер и режиссер

## I

Актер непосредственно обращается к публике. Зритель видит и слышит только его. Самолюбивые авторы выдумывали теорию о том, что актер есть лишь передаточная инстанция, сообщающая публике авторские мысли и чувства. Но это явный вздор. Роль автора оканчивается в ту минуту, когда рукопись поступила в дирекцию театра. То, что делает искусство актера, подчинено самодовлеющим законам. Драматургия дает сценарии, схемы, каркас. Актер заполняет его своим содержанием. И каждый актер делает это по-своему Сценарий «Гамлета» знает исторически столько способов воплощения и заполнения, сколько замечательных актерских индивидуальностей за него бралось. Пьесы, в которых актеры рабски интерпретировали автора, проваливались. И наоборот: часто автор не узнавал на сцене своей пьесы, влетавшей зеленые лавры в его венок. Актер всегда со-автор.

Публика всегда имеет дело с актером. Для нее — он подлинный властелин театра. И поэтому она склонна отождествлять актера, как *личность* с изображаемым им лицом. Она ненавидит исполнителя, дающего ей Франца Моора, и благоговеет перед тем, кто представил ей Карла. Она думает, что актриса, играющая Лулу и как женщина доступный объект ее эротических вожделений. Она доверит все свои капиталы благородному отцу и неохотно сядет за {124} один стол с интриганом. Жизнь актера — только продолжение его театрального бытия.

*Актерство — искусство обмена*. Но его обманы приобретают реально бытие. И сам актер становится во всеобщем представлении тем, чьей маской он хотел только обмануть своих зрителей.

Театр — манифестация человечности Он, быть может, самое человечное из всех искусств. Потому, что в нем человек является одновременно и средством и целью, и исполнителем и материалом, творцом и воплощением. Актер настолько же отличается от всех других художников, насколько солдат отличается от адвоката., И актер и солдат дают жизни не одну какую-нибудь отдельную часть своего *Я*, а все свое существование. Художник выставляет картину, но сам остается в своей мастерской. Актер каждый вечер сызнова должен завоевывать свою публику и отдает на ее суд не обособленный продукт своего творчества, а каждый раз самого себя, как данного, конкретного, живого человека.

Вот почему зачинатели театра — всегда великие актерские индивидуальности. Знаменитая Нейберша, которая положила начало немецкому театру, актриса. И все дальнейшее развитие этого театра, от Голтея и Девриена вплоть до Аншютца и Миттервурцера, двигалось актером и шло через актера.

## II

Но для того, чтобы человек мог быть актером, он должен быть свободен. В нем должен говорить голос природы, — как сказал бы Руссо, — в нем должно быть то, что называется натурой. Что представляли собою все замечательные {125} актеры? Куски прекрасно организованной и воодушевленной природы. Эпоха средневековья не знала актерского искусства, потому что цеховое и феодальное государство подавляло человеческую личность. Великое дуновение возрождающегося гуманизма, вернув человечество к первоначальным истокам его космического существования, одно только и сделало возможным театральный ренессанс. Под итальянским небом возникла комедия «дель арте», в которой раскрепощенный, весьма относительно, конечно, человек впервые научился владеть всеми струнами своей лиры.

Первые шаги буржуазного владычества были периодом торжествующей индивидуальности. Она разбила цепи феодализма, преодолела автократическое принуждение сословной монархии. На место средневекового феодала стал буржуазный *человек*, которому ничто человеческое не было чуждо. Первым освободительным делом буржуазии было громко и ярко произнесенное *слово*. Она противопоставила *перо и дар речи* кованным латам рыцарского деспотизма. Ее первыми знаменосцами были *ораторы*. Мирабо, Дантон: это первые актеры нашего времени, хотя их театром был весь мир, а сценой — Франция. Для того, чтобы заговорить так, как заговорил Мирабо, человек должен был почувствовать себя самодовлеющей личностью, услышать биение своего собственного сердца, проникнуться верой в свою индивидуальность.

Эта героическая эпоха буржуазной истории создала современный театр и современного актера. Это был театр сильных душевных потрясений и замечательного актерского темперамента. В нем отсутствовало все то, что мы сейчас соединяем с понятием театра: он не знал ни декоратора, {126} ни бутафории, ни режиссера, ни ансамблей. В нем развертывалась натура актера, — и при том в большинстве случаев одного определенного актера, данного актера, которым театр, что называется, держался.

Эти актеры были в полном смысле детьми своего времени. Они дышали его воздухом во всю полноту своих легких. Рукоплеща им, буржуазия рукоплескала своему собственному героизму, своей собственной энергии, своему собственному свободолюбию. В театре буржуазная молодежь преисполненная революционных настроений 1789 и 1848 гг., находила пищу для своего социально-политического пафоса. Достаточно перечитать ныне статьи, посвященные Белинским Мочалову, чтобы увидеть, какую плодотворную роль играло актерское вдохновение того времени, какими крупными зернами оно падало на взрыхленную почву разночинской психологии дореформенного периода. Поколение Белинского и Станкевича, Бакунина и Герцена обретало в игре Мочалова психологический императив для своего собственного действования в жизни.

Эта своеобразная роль актера превращала театр в его единоличную мастерскую. Не было ансамбля: были подмастерья, помогавшие главному мастеру. Материал доставлялся автором, но ему придавалось значения ровно настолько, насколько это было необходимо, чтобы искусство мастера могло проявить себя в полном блеске. Даже такие авторы, как Шиллер и Гете рассматривались исключительно, как поставщики выигрышных ролей. Про богов менее значительного калибра говорить уже совсем не приходится. В «Жиль Блаз» Лесаж дает очень яркое представление о той жалкой роли, которую играл автор при театре в XVIII столетии. Гете показывает в «Вильгельм {127} Мейстере», что и в XIX в. дело немногим изменилось. Драматурги, как Коцебу или Иффланд делали свои пьесы, что называется, по заказу и по мерке. А те, кто смотрел на театр не как на исключительный предлог для размаха актерского дарования, а как на область специальных литературных и идеологических заданий, либо совсем не находили пути к театральным подмосткам (Клейст), либо терпели поражение за поражением (Грильпарцер, Геббель). Их пьесы считались «не сценичными», потому что сценичным было только то, что давало актеру возможность развернуться.

## III

В такой театральной системе не было места для того, кого мы теперь называем *режиссерами*, кто занимает в современном театре не только господствующее, но прямо-таки подавляющее положение. Пока театр зиждился на актере, пока его общественным назначением было давать партеру необходимую дозу психической встряски, если можно так выразиться, до тех пор положение актера было непоколебимым и ни для кого не было в театре места рядом с ним. Актеры учились друг у друга, имели порою коррепетиторов, прибегали к услугам сценариусов для того, чтобы обеспечить беспрепятственное течение спектакля, — но всю работу по его организации проводили и осуществляли сами. Все приспособлялось к надобностям главного персонажа, для каждой пьесы существовал известный постановочный канон и если мастера позволяли себе роскошь самостоятельного «толкования» роли, то общая структура пьесы от этого нисколько не видоизменялась. А работа «подыгрывавших» подмастерьев, вообще велась в согласии со строго установленной традицией.

{128} В конце XIX столетия в буржуазной литературе произошел явственный перелом. Свои героические времена она давно уже позабыла. Впечатления 1789 и 1848 гг. поблекли. Поскольку молодежь стремилась вперед, постольку она шла либо по пути фотографирования действительности, либо по пути туманного символизма. Гауптман и Метерлинк выявили в области театрального репертуара обе эти главнейший линии идеологического развития буржуазной культуры послереволюционной эпохи. Изменилось вместе с тем и значение театра. Шиллер еще смотрел на сцену, как на моральное дело по преимуществу. Пол века спустя буржуазный театр перестал ставить себе столь широкие задачи. Не поучать, а отражать; не пробуждать чувства, а создавать предчувствия: вот лозунг который он написал на своей программе.

Нетрудно догадаться, что столь радикальное изменение культурно-политической обстановки должно было отразиться и на положении актера в театре. Буржуазии уже не надобны были герои: ей стали показывать быт и среду. Буржуазия не нуждалась уже в активных носителях своего исторического энтузиазма, — потоку что у нее, как у всякого класса, становящегося реакционным, никакого энтузиазма и не было: перед нею стали изображать людей — призраков; не носителей реальных общественных отношений, а абстрактные фигуры в хитросплетениях символического схематизма.

Быт и среда — с одной стороны, бескровность символической абстракции с другой: вот устремление театра, которое совершенно преобразило актера и в корне изменило весь характер спектакля, как такового. Театр перестал быть искусством прекрасной человечности по преимуществу. {129} Он стал наполовину филиальным отделением литературы, а на другую половину — простым прислужником господствовавших среди буржуазии вкусов. Его назначением стало либо *иллюстрировать, либо развлекать*; либо изображать на сцене *быт*, либо *отвлекать внимание от всякого быта вообще*, поскольку буржуазия чувствовала, что с бытом дело обстоит неладно, и испытывала потребность «позабыться в чарованьи красных вымыслов».

Актер перестал быть центром, вокруг которого вращался спектакль. Он сам превратился в один из винтиков театрального зрелища, действовавший совместно с целым рядом других приспособлений. Его нужно было окружить толпой статистов, дать ему фотографически точную обстановку или растворить в возможно более причудливом декоративном замысле, приспособить к великолепно вымуштрованному ансамблю — для того, что бы новый партер, — партер ожиревшей и отупевшей денежной аристократии, давно позабывшей о своем юношеском периоде «бури и натиска», — мог в театре развлекаться и не скучать.

Буржуазия стала *богатой*. Она была окружена техническим комфортом. К ее услугам были рынки всего мира. «Все возьму — сказало злато». Наступил век ее собственной роскоши, ее собственного великолепия, далеко оставивший за собою все причуды коронованного феодализма. И совершенно естественно, что и у себя в театре буржуазия пожелала лицезреть все накопленные ею богатства. Ее уже не интересовали *герои*. Она была увлечена массивностью материалов, колоссальностью издержек, количеством наемников; ей нужно было видать на сцене триумф своих технических ресурсов, слышать победоносный гимн своих машин, принесших ей мировое владычество.

{130} И для того, что бы все это могло осуществиться — на смену актеру пришел в театр *режиссер*.

## IV

Приблизительно с конца 80‑х гг. прошлого столетия режиссер занял в театре совершенно самодержавное место. Когда работа мейнингенского режиссера Кронека (и, менее видимая для публики, Людвига Барная) показала европейскому театру значение единой организующей воли, связывающей воедино спектакль, распоряжающейся своим материалом по строго обдуманному плану, заменяющей талант актеров — прилежной выучкой, не стесняющейся в расходах, — тогда значение режиссера, можно сказать, через ночь на утро, сразу же выдвинулось на первый план. И уже не актеры, а режиссеры стали зачинателями новых театров. Отто Брам, Антуан, Станиславский: эти три режиссерских имени знаменуют совершенно новую эпоху театральной истории и вместе с тем наглядно манифестируют перелом, происшедший в органическом составе театрального искусства.

Режиссер стал повелителем театра. Рядом с ним померкло значение актера и даже былое обаяние актерской личности как-то отошло на задний план. Фигура режиссера, незримая на сцене, в действительности заполнила все театральное здание, чудилась за каждым действовавшим персонажем. Публика приучилась смотреть на спектакль, как на слитное и самостоятельное произведение режиссерского искусства. И готовила своим любимцам овации, которых не удостаивалась, вероятно, ни одна оперная дива. Кто помнит некоторые премьеры Станиславского или Рейнгардта, тот знает, что дело обстояло именно таким образом.

{131} Появление режиссера было подготовлено всем предшествовавшим развитием капиталистической культуры и буржуазного театра. Не было бы очень большой ошибкой смотреть на него только как на организатора театрального предприятия. Люди, рассуждающие по методу поверхностных аналогий, именно так и склонны смотреть на него. Вот, напр., В. Чарский в очень интересной статье о Московском Художественном Театре, появившейся в 1908 г. в сборнике «Кризис театра», писал следующее; «При коренной перестройке всего здания на первый план выдвигается режиссер, — это тот самый директор, который становится во главе предприятия, который единолично направляет его и в руках которого сходятся все нити управления. Теперь режиссер — как директор торгово-промышленного предприятия — альфа и омега театрального дела: от него все зависит, начиная с толкования пьесы и кончая мелкой подробностью в костюме». (См. «Кризис театра», Москва, 1908, изд. «Проблемы искусства» стр. 142).

С этими словами невозможно согласиться без весьма существенных его оговорок. Правда то, что театр к концу прошлого столетия стал крупнокапиталистическим предприятием. Правда и то, что его организация начала все больше приближаться к типу такого рода предприятий. Но это обстоятельство отнюдь не исчерпывающе объясняет доминирующее положение режиссера в театре. Для того, чтобы понять это значение, надобно принять во внимание не только вопрос о том, *как* было организовано театральное производство, но и то, *какие продукты* оно выпускало на рынок.

Директором театрального предприятия мог бы быть любой капиталист, если бы речь шла только о технической {132} организации этого предприятия. В том и дело, что значение режиссера определилось тогда, когда выяснились условия нового рынка, потребности «платежеспособной публики» Режиссер выступил не только в роли организатора дела, но и в качестве *организатора спектакля*. И для того, чтобы он мог выступить в этой роли, ему *необходимо было предварительно обнаружишь свои способности в этом своем втором качестве*.

Что это значит? Это значит, что режиссер понадобился театру тогда, когда театру потребовалось изображать не человеческие страсти, а общий механизм буржуазного быта; не героическую личность, а всепоглощающее влияние среды; не игру индивидуальных или общественных интересов, а эффекты машинной цивилизации. Переход гегемонии в театре от актера к режиссеру означал ничто иное, как проникновение машины и массового производства, а сферу театра. Режиссер точно также сменил актера, как газета сменила книгу и журнал для оптового потребителя.

Само собою разумеется, что развитие театрального искусства в только что отмеченном направлении должно было дойти до конца. Гегемония режиссера привела его к самодержавию. Самодержавие к деспотизму. Последние десятилетия театра прошли под знаком единоличной режиссерской воли. Актер превратился в послушное орудие его рук.

## V

Теперь в театре замечается реакция против этого режиссерского «засилья», если позволено будет так выразиться. И это благотворная реакция. Она свидетельствует о том, что театр снова возвращается к исходной точке своего нынешнего развития, к своему героическому периоду. Но он возвращается к атому периоду обогащенный всем {133} опытом новейшего развития. Ныне предстоит синтез, в котором режиссер и актер сойдутся для совместной работы над созданием нового театра: героического театра для масс, театра массовых действий, театра воскресающей личности.

Роль режиссера будет заключаться не в том, чтобы развертывать на подмостках свою историческую эрудицию или демонстрировать своих декораторов, или щеголять роскошью своих материалов, или изумлять вышколенностью своих статистов. Ему придется по отношению к актеру занять ту же позицию, какую по отношению к театру вообще занимает автор. Он даст актеру только остов действия, только общие линии исполнения. Подлинную жизнь должен будет снова актер вдохнуть театральному действию. Но уже не в качестве героической одиночки, а как представитель всемирно-исторических масс.

# **{134}** В. РаппопортТеатральные теории и современная наука

Дорога к будущему театру усиленно мостится театральными теориями.

Наше время вообще время расцвета теорий. В области же искусства они плодятся с особенной быстротой и легкостью за полной безответственностью их авторов и по причине несомненно наступившего кризиса в давно уже определившейся болезни старых форм творчества.

Творить как бог на душу положит в наше время решительно неудобно. Нужно обоснование, нужно осознанное направление, нужно мастерство, опирающееся на учет материала, точное знание его свойств и меры его сопротивления формующей руке художника.

Каждый день борьбы нового искусства со старым дарит мир новой теорией обоснования творчества. Сегодня это костыль на который пытается опереться одряхлевший старик, завтра — камень из пращи юного Давида, долженствующий поразить всех Голиафов. Каждое «новое» направление, а их рождается сейчас по десятку в день, приносит со своим появлением новую теорию, каждое новое имя, выступающее из тьмы безвестности, вместе с тем имя нового теоретика и имя им всем — «Легион».

Факелы, которыми пытаются осветить пути искусства блуждают, как болотные огоньки, и горе тому, кто пытается доверчиво следовать за их призывным мерцаньем. Время, когда у каждого под рукой выключатель электрической лампочку не время устремлений к блуждающим огням

{135} Власть старого метафизического мировоззрения все еще не изжита. Наследователи актерского мастерства до сих пор оперируют с такими туманными понятиями, как «вдохновение», «душа», «дух» и т. п.

Правда, «аполлонова лира», как будто бы, сдана в бутафорские склады истории, но «девять босых сестер» еще продолжают гулять по страницам книг о театре, только слегка изменив свои имена.

«Устремления человеческого духа», «порывы свободной воли», «тайны искусства», «таинство» — обычная терминология статей по искусству, «украшающая» любое сочинение, претендующее на роль театральной теории.

Но эта откровенная метафизика столь же неприемлема, как и попытки опереться на научные данные, в громадном большинстве уже отживающие и при том плохо понятые.

Разумеется здесь на первом месте психология.

Театр предсовременный претендовал на сугубую психологичность — на психологию, как науку, пытается опираться большинство современных театральных теорий. Увы, и ту и другую «психологию» приходится поставить в кавычки.

Мне случилось однажды уговорить (к сожалению, именно, уговорить) одного из крупнейших современных психологов прочесть книжку Ф. Ф. Комиссаржевского «Теория Станиславского». Он вернул мне ее со словами; «теория достойна ее критика», добавив (вероятно из вежливости), что люди искусства умеют особенно талантливо говорить о том, чего они не понимают.

В первом же заседании комиссии по исследованию художественного творческого труда, организованной в Петербурге, {136} обнаружилось полное незнакомство почтенных профессоров с элементарными театральными понятиями и глубокая архаичность их представлений об искусстве вообще.

С другой стороны «Заметки режиссера» Таирова или «Теория обработки сценического зрелища» Смышляева могут дать ряд ярких примеров дилетантских усилий вслепую, наугад найти разрешение тех вопросов, которые уже достаточно разработаны современной наукой.

Стоит ли в наше время, закуривая папиросу, пытаться добыть огонь при помощи трения двух кусков дерева?

В значительной своей части все сочинения наших театральных теоретиков суть попытки открыть уже давно открытые Америки.

Незнакомство с последними выводами науки, случайность выбора «соответствующей» литературы и, вытекающая отсюда, легковесности научного обоснования — вот общие недостатки всех современных театральных теорий, плохо скрываемые даже (обычным для них) метафизическим туманом.

А, между тем, теория необходима, потребность в ней выражена ярко. На теорию спрос. В бесчисленных студиях, самодеятельных театрах и кружках собираются люди, жаждущие сознательного отношения к театру, задающие наивные вопросы о его «существе», его законах и т. п. Эти «неофиты» народ настойчивый и не очень склонный к метафизике. Красивым словцом их не успокоишь. Нужны ответы точные, нужна действительно позитивная теория, а не ее метафизические суррогаты.

Где же искать прочной опоры для такой теории?

Конечно, по нашему русскому обычаю, здесь мне было бы уместно, после указаний на общие недостатки существующих {137} театральных теории, разразиться собственной теорией театра, подставив себя под град легко напрашивающихся указаний на непоследовательность («Врачу исцелися сам») столь излюбленную критиками всего мира. Я не доставлю им этого удовольствия, но вместе с тем, хочу отважиться на указание путей, по которым можно добраться до построения действительно научно-обоснованной теории.

\* \* \*

Уже более 20 лет, рядом со столь излюбленной нашими театроведами психологией, растет и крепнет новая научная дисциплина, носящая название у нас рефлексологии, а в Америке науки о поведении.

Основным положением этой науки является отказ от признания произвольности движений, составляющих содержание человеческих поступков, отказ от признания свободной воли человека, каковой наделила его старая психология, *в изъятие от действующего во всей природе закона причинности*.

Устойчивость этой нелогичности можно объяснить себе только тем, что психология родилась от философии и должна была вместе с нею претерпеть упорное сопротивление теологизма, так крепко цепляющегося за «свободу воли».

В наше время, по почину Шопенгауэра, детерминизм прочно обосновался в психологии. Разбирая вопрос о «свободе воли», Шопенгауэр спрашивает: «Свободно ли само хотение»? и отвечает: «ты можешь делать, что хочешь; но в каждый данный момент своей жизни ты можешь хотеть только одно что-нибудь определенное и отнюдь ничего другого, кроме этого одного».

{138} Для современной науки уже неоспоримо ясно, что всякий психический акт требует нервного процесса. Рефлексология рассматривает всякое действие человека, как *ответ* (рефлекс) на *раздражение* (в настоящем или прошлом) и весь процесс — от возбуждения до движения (поступка), как процесс нервный, т. е. физиологический.

Позволю себе привести для ясности более полное объяснение понятия рефлекса из статьи д‑ра А. К. Ленца («Методика и область применения условных рефлексов в исследовании внешней нервной деятельности»).

«В основе физиологии нервной системы лежит понятие рефлекса, т. е. нервного процесса начинающегося с возбуждения, вызванного в нерве тем или иным раздражителем и приводящего в результате к тому или иному движению (в широком смысле слова обнимающем сокращение мышц, секрецию, продукцию тепла, света, электричества). Бессмертную заслугу перед наукой И. П. Павлова составляет выделение им понятий “условного” (замыкательного) рефлекса или временной связи с раздражителем в которую вступает наше нервная система. Каждый раздражитель внешнего мира, совпадающий по времени с имеющимся в мозгу процессом возбуждения или торможения, может стать возбудителем или тормозом».

Рядом с приводимыми д‑ром Ленцом работами Павлова стоят работа академика В. М. Бехтерева. Им выработаны методы так называемого «Воспитания сочетательного (или, по Павлову, условного) рефлекса».

Методы эти заключаются в сочетании (во времени) электрического раздражения (ток) пятки, вызывающего обыкновенный (безусловный) рефлекс, — отдергивание ноги (сокращение мышц), — с электрическим звонком, или какой {139} либо нотой на рояле (слуховые раздражители) или же зажиганием лампочки, взмахом руки (зрительные раздражители). Оказывается, что после нескольких повторений таких сочетаний уже один слуховой (эл. звонок) или зрительный (лампочки) раздражитель вызывает отдергивание ноги, без раздражения пятки током.

«Условный рефлекс, говорит д‑р Ленц, есть не только искусственный лабораторный прием, но и обыденное жизненное явление. Все наше поведение представляет собою бесконечный ряд безусловных и условных рефлексов, т. к. наша нервная система ежесекундно отвечает на падающие на нее из внешнего мира и из различных пунктов нашего тела раздражения. Слюна выделяющаяся при прикосновении пищи со слизистой оболочкой рта; громкий крик и ручательства при уколе или ударе; крик радости при свидании с другом; речь Цицерона по поводу измены Катилины; стихотворение поэта; мировой закон, открытый ученым — все это рефлекторные процессы, все это ответы на раздражения и комплексы раздражений, возбуждающих нашу нервную систему и влекущих ответную реакцию. Так называемые — первичные действия суть упрочившиеся путем многократного повторения условные рефлексы».

Отсюда уже ясно, что рефлексология не знает разделения жизненных актов на физиологические и психологические. Каждый момент человеческого поведения продиктован совокупностью внешних и внутренних раздражителей, вызывающих рефлексы, обыкновенные или сочетательные, и то, что мы называли психикой есть соотносительная деятельность (определение пр. Бехтерева) головного мозга, устанавливающая равнодействующие различных раздражителей.

{140} Отсылая желающих познакомиться с основными понятиями рефлексологии к печатным трудам ак. В. М. Бехтерева («Основы рефлексологии», «Объективная психология») я должен указать еще на то важнейшее обстоятельство что законы, установленные для сочетательных рефлексов индивидуума, сохраняют свою силу и для поведения коллективов. В работе В. М. Бехтерева «Коллективная рефлексология» можно найти перечень этих законов в распространении их на организованную массу.

Одним из наиболее существенных законов является «закон экономии», заключающийся в том, что повторение сочетаний дает каждый раз экономию затрачиваемой на рефлекс нервной энергии.

Указываю на это обстоятельство потому, что уже во многих эстетических системах «принцип экономии» играет значительную роль, являясь непременным условием всякого эстетического восприятия. Повторение же, доводящее технику движения до автоматичности, встречается, как условие, почти во всех видах художественной деятельности.

Я полагаю, что изложенные мною научные данные уже достаточно ясно говорят о возможности подхода к вопросам театрального творчества и восприятия с рефлексологической точки зрения.

Ведь вся репетиционная работа актера есть ни что иное, как совершенное подобие лабораторному воспитанию сочетательного рефлекса; ведь *восприятие зрителем спектакля есть ни что иное, как восприятие раздражений* (зрительных и слуховых), *которые вызывают в нем рефлексы т. н. высшего порядка* (по старой терминологии «эмоции»), при торможении двигательных (моторных) рефлексов.

Я не буду утомлять читателя обилием выписок из {141} многочисленных работ Бехтерева, Павлова и др. Скажу только, что законы воспитания сочетательных (условных) рефлексов, их дифференцирования и угасания, уже установлены и эти законы остается только применить к театру, к «поведению» актера, режиссера и зрителя.

Все опыты пластической выразительности (Дункан, Дельсарт), ритмической изощренности (Далькроз), синтезирования искусств в театре (Таиров и др.) без рефлексологического подхода к этим явлениям останутся всегда беспочвенными, дилетантскими.

Теория рефлексов и суперрефлексов (рефлексов высшего порядка), разъясняющая, как на основе обыкновенного (безусловного) рефлекса надстраиваются путем сочетаний рефлексы высших порядков, исчерпывает все вопросы творчества и восприятия (разрешая попутно вопрос «о форме и содержании в искусстве»).

Совершенно ясно, что подлинно позитивная теория театра не может иметь иной базы, как рефлексологическая и очередная задача театральных теоретиков добросовестное изучение этой научной системы и ее методов. В этом отношении мною предприняты некоторые работы в комиссии (под председательств. академика Бехтерева) по изучению худ.‑творческого труда, где в ноябре 1921 г. мною был прочитан доклад: «Определение основного признака худ.‑творческого труда». Прекрасный доклад о рефлекторной природе творчества был прочитан д‑ром В. М. Савичем в Научном Совещании Военно-Медицинской академии.

Со времени знакомства моего с законами сочетательных (условных) рефлексов значительно изменились методы моей режиссерской работы и применение некоторых моих выводов в постановках «Царской Невесты», «Торжества {142} Вакха» и, в особенности, «Маккавеев» в Большом оперном театре в Петрограде (1920 – 1921 г.) убедило меня в сознании, что органический театр может быть создан только на основе применения рефлексологических методов.

\* \* \*

Читателю ясно, что я не набросал даже эскиза новой, рефлексологической театральной теории (чем я защищен от критиков). Я только указываю путь, закладываю фундамент будущего здания теории органического театра.

Но, скажут, мне, не поведет ли подобная теоретизация, в основе, чисто физиологическая, к падению «*вкуса*» к театру, вернее эстетического аппетита к нему? Уверен что нет. Ведь знание процесса пищеварения не отнимает вкус у пищи и является пособником кулинарии.

В заключение, я прошу заметить, что мои указания на необходимость исследования театрального и актерского искусства как проявления высшей нервной деятельности человека т. е. как актов физиологических, не исключают возможности подхода к этой теме чисто философского или гносеологического. Поскольку же дело идет о практической, так сказать, теории театра она целиком может быть построена на основе рефлексологии.

# **{143}** Л. СабанеевМузыка, сцена и современная проблема искусства

Быть может, самым характерным для *творческой* современности в области музыки является гибель традиционного, классического применения ее к сцене в виде *оперы* и одновременно искание иных *типов* подобных применений. Достаточно взглянуть на перечень произведений новых авторов, без различия их партийно-художественной принадлежности — чтобы убедиться в том факте, что *опера*, как таковая, даже в аспекте «музыкальной драмы» Рих. Вагнера их не удовлетворяет, ни как форма, ни как содержание.

Быть может впрочем, именно Вагнер был тем убийцей, который, отринув наивный, акритический взгляд на оперу, потребовав от нее *драмы*, уничтожил ее вовсе.

Надо было быть стихийным гением Вагнера, чтобы удержать музыку и драму в этой новой форме на высоте, чтобы небывалым новым содержанием и музыки, и драмы приподнять интерес к их сочетанию. После Вагнера стало немыслимо писать оперы по-прежнему, по-наивному.

Впрочем оперы все таки по инерции писались еще довольно долго, хотя уже с уменьшенной порцией «наивности». Натуралистическая тенденция последних годов прошлого века стремилась сделать оперу «реальной», несмотря на очевидный абсурд этой задачи (Мусоргский, «веристы»). Противоположная тенденция пыталась сделать {144} ее фантастической сказкой. Несколько последних, ярких вспышек угасающего оперного вдохновения дал нам еще двадцатый век («Пелеас и Мелизанда» — Дебюсси, «Китеж» и «Садко» — Корсакова, «Саломея» и «Электра» — Штрауса) и опера погасла вовсе, оставив после себя неудовлетворенную идеологию и остаток стремлений и исканий.

Интересно однако более глубоко взглянуть в кризис оперы и распознать основные причины этого кризиса.

Одним из главнейших факторов явился, несомненно, провозглашенный Вагнером лозунг — опера *для драмы*. Вернее — этот лозунг был отзвуком другого, более общего, хотя не осознанного: *слово на сцене — на первом месте*. Безмолвная сцена — балет, пантомима — другое дело, там музыка и жесты говорят за слово. Но, помимо требований «драматичности» от сценического искусства (требование и расплывчатое, да и не правильное по существу), центр тяжести вагнеровского тезиса был по существу не в том, что драма преобладала над музыкой (она и у Вагнера не очень-то преобладала) — а в том чтобы *слово не пропадало* за чем бы то ни было другим, раз оно вообще привлечено к деятельности.

Но именно «вагнеризм» убил слово, ибо не только в принципах соотношения музыки и сцены он заключался — а еще и в *полнейшем расцвете самой музыки*, после которой стало вовсе немыслимым вернуться к прежнему простому стилю. Эта пышно развившаяся музыкальная ткань задавила слово, которое и раньше-то несколько затушевывалось более ярким фонтаном музыкальных звуков. Слово на сцене, задавленное массивом оркестра (слово, а не *пение*, как думала иные) — само себя упразднило. И существование оперы подверглось эстетическому сомнению.

{145} Опера все время шла в хвосте общетеатральных исканий и достижений. Театр пережил и эпоху крайнего натурализма, и манию символизма, и кризисы крайней «театральности» и стилизации — а опера все еще раздумывала, как примирить идеализм ее основной концепции с реальностью сцены, в которой не сомневались. Если режиссеры оперные (иной раз не музыканты, и вообще более театралы) и понимали кое что в общем ходе театральных исканий — то сам композитор уныло и упорно продолжал оставаться на прежнем «натуралистическом» месте, отрицая все, что могло по его мнению укрепить зрителя в убеждении что он в театре. Прибавив ко всему этому чисто индивидуальное падение драматизма или вернее — динамизма в композиции музыки у всех почти новых авторов — мы поймем, что идеал музыкально-сценического действия в представлении сколько-нибудь сознательного и эстетически развитого композитора (а таковые тоже появились) слишком оторвался от возможности творческого приближения к нему.

Я думаю, что именно слишком большое развитие эстетически театрального рефлекса, слишком большая «культура» и сознательность нового композитора препятствует оперному творчеству. Ныне — даровитейшие, — они же и «искушеннейшие» в театроведении. А раньше даровитейшие были безграмотны и этой своей безграмотностью в связи с гениальным музыкальным чутьем пробивали стены оперного бытия. Сейчас можно приступить к композиции оперы, к такому сложнейшему и ответственному труду — только либо с полной наивностью, либо с полным убеждением в верности пути. А последнего убеждения ни у кого нет.

{146} Нечто роковое произошло и в *восприятии* оперы. Требование натуралистичности совершенно отпало теперь — это живой анахронизм. Опера ценна своей эстетически воспринятой *ненатуральностью*, своим художественным компромиссом[[3]](#footnote-4). Ее мы воспринимаем в разрезе либо доведенном до художественного *гротеска*, либо в неприкосновенной условности первичного стиля. Или же, наконец, в редких случаях — в аспекте античной трагедии, где центр тяжести уже не сцена и не драма, и не музыка, а катарсис, экстаз *внеэстетический* (Вагнер).

Гибель *объективизма* в музыкантах, жажда каждого композитора быть только *самим собою*, и никогда — иным, совершенно уничтожила в опере ее основную *музыкальную* многоликость; опера новая стала драмой с одинаковыми персонами, с тождественными действующими лицами, иными словами — в музыкальной плоскости перестала быть драмой.

Но этого мало. *К тексту* требования повысились. Музыкант не хочет быть ремесленником, писать, как раньше, на данные *любые* слова. Но он и не выносит коллективного творчества — он хочет быть сам либреттистом, сам хочет стать поэтом. Увы — и тут не все родились Вагнерами.

Впечатление колоссальной *ненужности* либо всей сцены, либо *части ее* слагающих создается от созерцания *теперь* прежних опер. Многое в оперной литературе стало выигрывать в концертном исполнении. Зачатки этого отношения {147} были заметны у нас еще до войны. Но вот наступили события — мы стали иные, переродились. И теперь уже совершенным анахронизмом стал оперный подход к музыке при сцене. Только один Вагнер своим *внеэстетическим* взмахом соответствует требованию современности с ее грандиозностью масштабов. Комнатная эстетика, оперный «Главмузей» в виде бытовых опер, детские сказочки, рассказываемые почтенными мужами и антикварная мистика собирателя икон — все это на нас Плохо действует.

Музыка твердо пробивает себе дорогу в иные области театра. В балет, в пантомиму. Слово — вот тот пункт, который отпугивает ее от драмы. Ведь этого слова все равно чрез «современную» музыку никто не расслышит. И мы видим, что именно те композиторы, которые *могли бы*, по свойству дарования, стать оперными — увлекаются балетом (Стравинский, Равель, Дебюсси), стремясь синтезировать условную выразительность его жестов с аналогичной условной экспрессией музыки. Нет сомнения, что синтез балета и музыки органичнее, прочнее, единее, чем синтез слова, жеста и музыки в опере. Обе слагающие равноправны, ибо воспринимаются разными чувствами (слух и зрение), тогда как в музыкальной драме слово и музыка воспринимаются одним слухом и перепутываются в восприятии. Далее ирреальность обоих слагающих несравненно отчетливее и тем даст меньше поводов к эстетическим лже-теоризмам, вроде пресловутого оперного натурализма. Звучащая картина балета — это несомненный и *достигнутый* синтез, тогда как музыкальные драмы даже в лучших своих проявлениях, — только мечта о синтезе, причем остается сомнение, нужен ли самый синтез в данном случае.

Но тут вскрывается некое новое «но» в применении {148} к современности и живому ее моменту. Спору нет — балет с симфонической музыкой — цельное эстетическое впечатление. Но это — не то монументальное искусство, которое требуется временем. В балете чистом — слишком много чисто эстетического, вернее «эстетизирующего» элемента. Это конечно, не столько органическое его свойство, сколько наследие традиции. Балет — мимодрама быть может мог бы лучше вместить в себя идею современности и художественные настроения тех горизонтов, которые теперь открываются. Но вернее всего, что эти последние вполне раскрываются только при конечном освобождении идеи театра от традиционных оков. Театр — сцена, в ступенях своих исканий, медленно, но упорно изживает себя, обращаясь в зрелищно-слуховое ритмическое восприятие, неограниченное, ни рамками сцены, ни данностями внешних, вещевых сюжетностей — обращаясь в колоссальный психофизиологический механизм духовного возбуждения вне предметности, вне сюжетности, вне рамок. Чистая театральность в пределе отрицает себя и долженствует сделаться чистой механикой сценического действия. Чистая музыкальность напротив — в пределе отрицает технику стремясь погрузиться в коллективную психику воспринимающего. Очень трудно быть пророком в искусстве. Но если позволительно строить гипотезы, чего избегал Ньютон — то я скажу, что *монументальное искусство будущею* есть диалектическое развитие принципов эволюции жизненных форм современности. До сих пор искусство в своей конструкции включало всегда элементы *тормоза* хода эволюции. Оно было *атеизирующим* фактором. Оно задерживало современность и ее темп постоянным контрастирующим призраком *прошлого*. Этот контраст, как таковой, неминуем и очень ценен для восприятия {149} самой современности более яркого, более жизненного. Но его тормозной характер может быть устранен. Будущее, как отчасти уже современное, есть синтез психо-физиологических интуиции с могучей техникой, воплощение их в реальность. Мы в течении всей истории искусства присутствовали при процессе постепенной *дифференциации* искусства и его факторов. Синкретическое искусство древности выделяет из себя отдельные области, в этих отдельных областях все яснее и яснее отмежевываются полярные антитезы — творца и воспринимающего. Эти антитезы должны быть доведены до конца, раньше чем наступит ожидавшееся Вагнером и Скрябиным воссоединение. Могучая *техника* современности может дать последний удар, разрубающий сферы творца и воспринимающего, точнее, сферу смешанного активно-пассивного творчества и сферу чисто пассивного. *Все идет к тому*, независимо от того — плохо это, или хорошо. Можно жалеть о гибели образа живого исполнителя перед пассивно-восторженной толпой, как можно жалеть о гибели диких лесов в свете железнодорожной культуры — но факт тот, что задача *демократизации* всего ведет тоже к тому, чтобы *искусство в образе своею исполнения механизировалось*. Только тогда оно сможет и стать *производством* по действительности, а не по наименованию. Быть может это многим печально — но я чувствую, что электрический оркестр будущего и кинематограф-сцена, репродуцируемые в миллионах оттисков — будут планом искусства будущего. То, что в этом плане можно синтезировать, будет ли то звук и движение, или звук, слово и жест — *будет синтезировано*, и явятся те, кто этот синтез произведет. Будет ли это так плохо и печально?

Я полагаю, что не только опера умерла в будущем, не только балет уже достигший явной органической синтетичности, тем самым себя умертвил — но вообще все искусство накануне кардинальной перестройки. Перестройка эта не в том, что поэты сочинят новые слова или музыканты выдумают два десятка новых гармоний, или режиссеры выдумают какую-нибудь небывалую сценическую площадку, а в том, что *все это* полетит вверх дном, вся *техника* искусства перестроится *в связи и в соответствии с индустриальной техникой* от которой она так странно отстала. Кинематограф в бесконечно большой степени есть искусство будущего, чем музыка Стравинского, или «достижения» Евреинова, или живопись беспредметников — он есть таковое органически, тогда как о формах и эстетических методах будущего нам просто еще не дано говорить, и мы не знаем, что будет. Я чувствую, что «мистики» искусства мною будут недовольны. Но в этой перспективе будущего больше подлинной исторической тайны и титаничности, чем в «главмузее» или оглядывании на технику прошлого. В конечном итоге, кто же не знает *что* всегда формировало искусство какое бы то ни было? Техника; не художественная техника, а простая механическая техника. Театр Шекспира, театр Commedia dell’arte были так же порождением своих технических ресурсов, как театр современности есть дитя электрического освещения и машин; искусство Баха было так же следствием развития органного строительства, как оркестр и *гармония* Вагнера — результатом изобретения хроматических труб, как музыка Листа и Шопена — результатом появления новой конструкции фортепьяно. И будущее есть не что иное, как результат технических усовершенствований. Революция выдвинула согласные лозунги: демократичности, производственности. {150} прогресса. Все они совместно рано или поздно воплотятся в жизнь. И если нам деятелям современности позволительно советовать, на что должны быть направлены сейчас усилия творческой мысли: на оперу, или на балет, или на монументальное уличное искусство — я скажу: ни на то, ни другое и ни на третье. Формы сами придут — это такой же факт, как свершившаяся «кончина» оперы. Очередная *задача* — приведение технического аппарата всех искусств в соответствие с современной индустрией, с ресурсами науки, и вытекающее отсюда окончательное отсечение пассивной воспринимающей массы от первичного живого творческого процесса, уничтожение постоянной личности исполнителя, слияние индустрии с искусством в едином образе. Опера или вообще синтетическое искусство будущего — это усовершенствованная кино-механическая музыка, какие-то еще неведомые пока способы механической речи.

1. Классически образованными. [↑](#footnote-ref-2)
2. В этой статье в дальнейшем я буду ссылаться исключительно на анкеты по «Мистерии Буфф», как спектакля наиболее близкого на по времени постановки. — *М. З*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Оттого «искания» К. С. Станиславского в его оперной студии заранее обречены на неудачу. В «Евгении Онегине» искать драмы сценической можно с меньшим основанием, чем в поэзии Данте — красот *русского* языка. [↑](#footnote-ref-4)