Юфит А. З. **Революция и театр**. Л.: Искусство, 1977. 277 с.

Введение 5 [Читать](#_Toc419879225)

Глава первая. До Октября семнадцатого года 16 [Читать](#_Toc419879226)

Глава вторая. Рождение нового государства и театр 70 [Читать](#_Toc419879227)

Глава третья. Национализация театрального дела 157 [Читать](#_Toc419879228)

Глава четвертая. В поисках путей к новому искусству 207 [Читать](#_Toc419879229)

**Указатель имен** 264 [Читать](#_Toc419879230)

{1} Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен… Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник…»

*А. В. Луначарский*

# **{****5}** Введение

Главным событием XX века, коренным образом изменившим ход развития всего человечества, называет победу Октября Постановление ЦК КПСС «О 60‑й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции». Революция, открывшая новую эру всемирной истории, положила начало и новому периоду развития художественной культуры. Революционные эпохи всегда видят в художественной культуре идеологическое оружие, могучее средство познания и преобразования действительности и, властно воздействуя на искусство, меняют его социальное и эстетическое предназначение. Высшей целью социалистической революции явились интересы народа, его блага, всестороннее развитие его духовного мира, его искусства. В социалистической революции, в ее идеях, в ее реальной действительности, исполненной исторического оптимизма и драматической борьбы, обретал силы и театр. Продолжая лучшие традиции демократической культуры, он открывал новые пути для всего мирового сценического искусства.

Тема «Революция и театр» — одна из генеральных в истории и теории сценического искусства. К различным ее разделам {6} и аспектам обращались еще задолго до Октября 1917 года, пытаясь определить отношение революции к искусству и предсказать его права и обязанности в процессе грядущих революционных преобразований. Естественно то особое внимание, которое стали уделять этой теме сразу после победы пролетарской революции в России. Ей посвящались книги, множество статей. Позже она рассматривалась, как правило, в связи с ранним советским театром в монографических и общих трудах по истории советского сценического искусства.

Однако даже в самых значительных работах некоторые важные события и грани театрального процесса не получали достаточно подробного освещения.

Так, история театра нуждается в специальных трудах о периоде февраль — октябрь 1917 года, которые продолжили бы то, что было начато главами о петроградских театрах этого времени в «Истории советского театра», вышедшей сорок с лишним лет назад.

Недостаточно исследовались роль сценического искусства в условиях революционного преобразования общества, взаимоотношения нового государства и театра, организационные и особенно экономические проблемы театрального дела. В сводных историко-театральных трудах детально не рассматривались процессы развития театральной критики и науки о театре, театрального образования, эволюция театрального зрителя и т. д.

В 1920 году один из основоположников науки о театре немецкий ученый М. Герман выступил в Берлине с докладом о задачах театроведения. Он говорил, что театроведение — это живой вывод из прошлого, соединенный с уроками сегодняшнего дня, что театроведение должно охватывать все аспекты сценического искусства — от истории театра и социологии до театрального права и экономики[[1]](#footnote-2).

Когда наше театроведение только еще начинало формироваться в самостоятельную науку, опираясь прежде всего на несравненно более зрелую филологию, многие разделы театрального {7} искусства оказывались на периферии внимания исследователей. Определились некие канонические сферы исследования и жесткие границы театроведения в целом.

Академическая замкнутость театроведения стала ощущаться в 20‑х и особенно в начале 30‑х годов, когда разгорелась известная театроведческая дискуссия, в ходе которой были осуждены вульгарно-социологические тенденции. С. С. Мокульский писал в ту пору, «что необходим решительный поворот научной работы […] лицом к театральному производству, реальная смычка театроведческой теории с театральной практикой, изучение процесса социалистической реконструкции театра во всех его проявлениях и на всех участках театральной работы. Сюда входит и изучение производственного процесса театра, его новых особенностей, его технологии, и изучение проблемы планирования теапроизводства, роли общественных организаций театра (художественные политсоветы, месткомы, партийные и комсомольские ячейки) в его производственной работе, и изучение производственной психологии нового актера, соцсоревнования и ударничества в театре и т. д.»[[2]](#footnote-3).

После дискуссии в театроведении произошли многие благотворные перемены. Сейчас нельзя не видеть размаха, методологической оснащенности свершенного за несколько десятков лет. Нельзя недооценивать того, что создано, накоплено советскими историками театра, теоретиками, критиками, и преуменьшать научное значение книг, авторами которых выступают непосредственные участники творческого процесса.

И тем не менее в течение длительного времени театроведение несколько отставало от практики сценического искусства и от развития ряда других общественных наук.

При всех бесспорных достижениях в изучении советской драматургии, режиссуры, актерского мастерства, театрально-декорационного искусства, наука о театре не может, не должна ограничиваться только этими, хотя и основными, наиболее важными компонентами сценического искусства.

Разностороннего подхода и комплексного рассмотрения требует и ранний советский театр с его центральной темой «Революция и театр». И не только потому, что этот период, эта {8} тема интересны и поучительны сами по себе. В прекрасной и трудной истории советского театра первых лет революции — истоки многих тенденций и закономерностей последующих этапов развития нашего сценического искусства и демократической, социалистической театральной культуры за рубежом. Проблемы, возникающие на начальных этапах революции, диалектически связаны с проблемами современного театра, с его ролью в идеологической борьбе, его местом в обществе.

Некоторая ограниченность традиционных аспектов изучения театра особенно отчетливо сказывалась в том, как тема «Революция и театр» рассматривалась в сводных трудах, посвященных истории зарождения и развития советской театральной культуры.

В 1933 году Государственная Академия искусствознания выпустила первый том «История советского театра»[[3]](#footnote-4), который охватывает период от Февральской революции до военного коммунизма включительно. Обращение к архивным фондам и материалам периодики, личное участие многих авторов в относительно недавних событиях, ставших предметом исследования, настойчивое стремление к марксистской методологии — все это настойчивое стремление к марксистской идеологии — все это сделало книгу для своего времени весьма значительным явлением. Но почти сразу же после выхода книги стали очевидны и ее недостатки. Авторы утверждали, что они решительно порвали с традиционным театроведением, «задыхавшимся в тисках мертвенных дефиниций», и преодолели ошибочные искания так называемой гвоздевской школы с ее формально-социологическими («форсоцовскими») позициями. Однако связь с этими позициями все-таки сохранилась. Она сказывалась в общих принципах книги и в отдельных характеристиках. Она определяла, например, недооценку старых театров, нарушала естественное соотношение между профессиональным и самодеятельным искусством. К тому же первый том был ограничен материалом Петрограда 1917 – 1921 годов, авторы его даже и не обращались ко многим важным проблемам, характеризующим становление театрального дела в условиях новой общественной формации. Издание на этом прекратилось. При всей ценности книги, она не стала подлинно научной историей {9} советского театра первых лет революции. Да и замысел авторов не простирался так далеко. Предполагалось создать не столько историю, сколько очерки, намечающие «дорогу к истории уже в наиболее полном смысле этого понятия»[[4]](#footnote-5).

В работах 60 – 70‑х годов по историографии советского театра справедливо говорится не только об ошибках гвоздевской, или, как ее иногда называли, ленинградской школы, но и о несомненных заслугах таких выдающихся советских театроведов, как А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский, И. И. Соллертинский, которые отличались поразительной широтой и размахом своих научных интересов и очень много сделали для изучения советского театра первых лет революции.

Через четырнадцать лет появился следующий сводный труд по истории советского театра — сборник, подготовленный Всероссийским театральным обществом к 30‑летию Октября. Его авторы пытались охарактеризовать роль социалистической революции в процессах становления и развития советского театра. Однако составители предупреждали в предисловии, что книга «не является ни историей театра, ни даже очерками по истории театра, ибо события жизни советского театра не излагаются здесь в плане исторической периодизации»[[5]](#footnote-6). Возможности издания были весьма ограниченными и не позволили пойти дальше популярного рассказа о самых общих тенденциях зарождения нового искусства и последующих этапов его формирования.

В 1954 – 1961 годах вышли в свет три капитальных тома «Очерков истории русского советского драматического театра»[[6]](#footnote-7). Впервые была создана столь обширная, охватившая сорок с лишним лет, панорама развития советского театра. «Очерки», особенно два последних тома, помогают представить историко-театральный процесс и понять некоторые его закономерности. Это была серьезная подготовка к подлинно научной истории советского театра. Но книги трехтомника, прежде всего в силу ряда объективных причин, оказались неравноценными. Как {10} раз первый том, в котором должна была всесторонне исследоваться тема «Революция и театр», наиболее уязвим из-за слишком ограниченного круга проблем, явившихся предметом рассмотрения, и исторической недостоверности некоторых его разделов.

В предуведомлении к этому тому «Очерков» — «От редколлегии» говорилось, что, так как многие важные явления «в истории театра не получили до сих пор необходимой научной разработки, невозможно дать законченную и всестороннюю картину развития русской советской театральной культуры»[[7]](#footnote-8). Однако дело заключалось не только в многочисленных белых пятнах. В ряде сводных и монографических трудов прежних лет содержались ошибки, неточности, искаженные характеристики. Порою концепции не вытекали из фактов, исторические материалы приносились в жертву догматическим, априорным схемам. В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» справедливо говорилось о том, что иногда публикуются «такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художники и произведения»[[8]](#footnote-9). Требование партии покончить со всеми проявлениями волюнтаризма и субъективизма в общественных науках имело прямое отношение и к театроведению.

В последние годы появилось немало весьма ценных, принципиально новых трудов — монографий, тематических сборников, мемуаров, статей по истории и теории советского сценического искусства, в которых серьезное внимание уделяется освещению раннего советского театра и теме «Революция и театр».

Особое место среди всех работ занимает «История советского драматического театра» в шести томах[[9]](#footnote-10), подготовленная большим коллективом театроведов союзных и автономных республик под руководством Института истории искусств Министерства культуры СССР. Впервые история драматического театра народов СССР исследовалась как единый процесс развития {11} многонациональной театральной культуры в условиях строительства социалистического общества. Авторы сознательно ограничились рассмотрением истории драматического театра. За пределами издания осталась история всех видов музыкального театра, самодеятельного сценического искусства и ряд других важных разделов. Шеститомное издание подвело итог многолетней интенсивной работе по изучению истории многонационального советского драматического театра, определило основные закономерности его зарождения и развития.

Широкое развитие в театроведении получило издание материалов и документов по истории советского театра и особенно по наиболее важным периодам и определяющим проблемам. В основе подлинно научного исследования, указывал В. И. Ленин, должен лежать фундамент из точных и бесспорных фактов. «Чтобы это был действительно фундамент, необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, *без единого* исключения…»[[10]](#footnote-11) Опираясь на ленинские указания о значении фактических материалов для научного исследования, о невозможности отдавать предпочтение одним фактам в ущерб другим, А. В. Луначарский еще в начале 20‑х годов писал, что марксистская история искусства немыслима иначе, как на фундаменте изучения фактов и их предварительной систематизации. Без документальных первоисточников невозможно определить действительную общественную и эстетическую ценность художественного явления, понять закономерности историко-театральных процессов во всей их многогранности и сложности.

Особенно интенсивно развернулась публикаторская работа со второй половины 50‑х годов. В течение длительного периода большая группа театроведов и архивистов Москвы, Ленинграда, всех союзных и автономных республик выявляла и систематизировала материалы по истории советского театра 1917 – 1926 годов. Издание трех томов документов и материалов этого периода[[11]](#footnote-12) значительно пополняет наши представления {12} о событиях и процессах, они помогают многое уточнить, а некоторые явления оценить совсем по-новому.

В изучении темы «Революция и театр» значительную роль играют воспоминания Н. К. Крупской, К. Цеткин, А. В. Луначарского и других революционеров. Но кроме этой богатейшей мемуарной литературы неоценимый материал дает литературное наследие тех, кто непосредственно участвовал в создании сценического искусства революционной поры.

Важное познавательное и воспитательное значение придавал воспоминаниям участников революции Ленин. В 1910 году он предложил собрать воспоминания о героях восстания 1905 года. Ленин считал, что такая книга «будет лучшим чтением для молодых рабочих, которые будут учиться по ней, как надо жить и действовать всякому сознательному рабочему»[[12]](#footnote-13).

В 1920 году Совнарком решил создать Комиссию для собирания и публикаций материалов по истории партии и Октябрьской революции (Истпарт). Комиссия обратилась к участникам революционного движения с просьбой помочь в разыскании и сборе материалов. «В особенности ценными, — писала Комиссия, — являются всякого рода *воспоминания*, дающие тот психологический фон и ту связь, без которой имеющиеся в наших руках отдельные документы могут показаться непонятыми или понятыми неправильно»[[13]](#footnote-14).

Совершенно особое значение в историко-революционной мемуаристике имеют воспоминания о Ленине, и среди них те, которые рассказывают о связях Ленина с искусством, о его основополагающей роли в культурной революции, о его деятельности в строительстве социалистической культуры, о его личных эстетических вкусах и художественных привязанностях.

«Из всех родов литературного творчества писание воспоминаний является, пожалуй, одним из наиболее трудных», — отмечала М. И. Ульянова[[14]](#footnote-15). Писать же воспоминания о Ленине — задача наитруднейшая и чрезвычайно ответственная. Тем более когда мемуарист не ограничивается фиксацией своих собственных наблюдений и чувств, а пытается изложить сказанное Лениным.

{13} Как же относиться к записям бесед с Лениным, к попыткам воспроизвести слова Ленина, его оценки и суждения? Здесь уместно обратиться к авторитету Луначарского. Обладая, как известно, феноменальной памятью, он тем не менее с чувством высочайшей ответственности, с трепетом рассказывал о встречах с Лениным. «Всегда бывает очень страшно припоминать что-нибудь из бесед с Владимиром Ильичей, не для себя лично, а для опубликования. Все-таки не обладаешь такой живой памятью, чтобы каждое слово, которому, может быть, в то время не придавал максимального значения, запечатлелось в мозгу, как врезанная в камень надпись, на десятки лет, а между тем ссылаться на то, что сказано великим умом, допуская возможность какого-нибудь искажения, очень жутко»[[15]](#footnote-16).

Было бы неверным на этом основании недооценивать воспоминания, воссоздающие выступления и беседы Ленина. Тем более что очень многие основополагающие ленинские идеи и положения, прочно вошедшие в искусствоведение, в нашу жизнь, стали нам известны из мемуарной литературы. Одни воспоминания дают материал для далеко идущих обобщений, позволяют яснее представить важнейшие ленинские принципы, в частности в сфере театральной политики, другие характеризуют личные вкусы, привычки Ленина. Но нельзя пренебрегать и малым. «Все, что осталось от великого вождя, представляет значительный интерес, — даже случайное, недоговоренное, — писал Луначарский в 1929 году в предисловии к первому сборнику “Ленин и искусство”. — Когда придет время, самая личность Владимира Ильича, Ленин-человек, сделается предметом внимательного и любовного изучения. Биографическое в нем, истинное в нем тоже имеет огромную, общечеловеческую ценность»[[16]](#footnote-17).

Опираясь на разнообразные документы, материалы периодики, воспоминания, иконографию, советские исследователи много сделали, чтобы проанализировать и объективно оценить основные принципы ленинской художественной политики, наиболее характерные направления и тенденции сценического искусства первых лет революции, деятельность так называемых {14} старых театров и театров, рожденных Октябрем, чтобы бережно реконструировать, воссоздать спектакли и творческие биографии многих выдающихся мастеров сцены.

В данной работе предпринята попытка комплексно рассмотреть историко-теоретические проблемы зарождения и развития театральной программы социалистической революции и практическое осуществление этой программы в условиях нового общества. Характеризуется роль Ленина в формировании театральной политики партии и государства, его непосредственное участие в театральном строительстве первых послеоктябрьских лет, в процессах воспитания художественной интеллигенции и становления системы руководства театральным делом.

Цель работы — проанализировать основные тенденции, пути рождения советского театра как исторически небывалой социальной, художественной и организационной структуры. Поэтому значительное внимание уделяется организационно-экономическим факторам театрального дела — от некоторых принципов финансирования до методов и форм управления, а также прямым и обратным связям этих факторов с идеологическими и эстетическими аспектами сценического искусства.

Весь этот круг вопросов рассматривается прежде всего на материале первых послеоктябрьских лет, но привлекается также материал периода подготовки социалистической революции и других революционных эпох.

В последние годы большое внимание советская историческая наука уделяет марксистско-ленинской теории культуры и культурной революции в СССР. Советские и зарубежные исследователи неизменно обращаются к ленинскому теоретическому наследию, к практической работе Ленина в области культуры. Особенно усилился интерес к изучению всех сторон деятельности Ленина в связи со столетием со дня его рождения и шестидесятилетием Великой Октябрьской социалистической революции. Наряду с общими трудами по истории советского государства, специальными исследованиями, проблемными статьями, большую ценность представляют публикации, тематические сборники, хроники жизни и деятельности Ленина и истории культурного строительства.

Значительный вклад в изучение культурной революции вносит советское искусствознание, в частности театроведение. {15} Среди многочисленных исследований, в которых строительство нового театра рассматривается как составная часть культурной революции, первостепенное значение имеют труды А. В. Луначарского. В них отражен и теоретически обоснован процесс становления советского сценического искусства.

К теме «Революция и театр» обращаются зарубежные историки и философы, театроведы и социологи. Естественно, что разные, зачастую взаимоисключающие идеологические и политические взгляды определяют принципиальное различие в их оценках социалистической революции, ее роли в судьбах русского и всего мирового сценического искусства[[17]](#footnote-18). Среди зарубежных работ много наивных, поверхностных или откровенно враждебных, сознательно фальсифицирующих театральную политику Советского государства и историю советской театральной культуры. Но немало и вполне объективных трудов, авторы которых отчетливо представляют себе гигантские масштабы Великого Октября и силу влияния революционного искусства.

«Революция и театр» — неисчерпаемо богатая, многогранная тема. Ее изучение имеет первостепенное значение для развития истории и теории театра, современной театральной критики, для практического утверждения революционных идеалов искусства социалистического реализма.

# **{****16}** Глава перваяДо Октября семнадцатого года

После исторических событий февраля 1917 года Россия в течение нескольких месяцев догнала по своему политическому строю самые передовые страны[[18]](#footnote-19). Но Временное буржуазное правительство опасалось углубления, развития революции. Оно не могло и не хотело прекращать войну, решать аграрный вопрос, улучшать положение трудящихся, ликвидировать национальное угнетение. «Своеобразие текущего момента в России, — писал В. И. Ленин в Апрельских тезисах, — состоит *в переходе* от первого этапа революции, давшего власть буржуазии в силу недостаточной сознательности и организованности пролетариата, — *ко второму* ее этапу, который должен дать власть в руки пролетариата и беднейших слоев крестьянства»[[19]](#footnote-20). Февральская революция была не в состоянии последовательно осуществить принципы буржуазной демократии. Неосуществленными оказались и намечавшиеся реформы в области художественной культуры.

{17} Издавна и настойчиво стремившийся к обновлению и в конце концов освобожденный Февралем от царской цензуры и полицейской регламентации, российский театр в каком-то странном, слепом угаре отдает многие свои столичные и провинциальные подмостки порнографии ночных оргий Распутина, дешевой философии модного вульгаризированного психоанализа, религиозно-мистическим откровениям, бульварно-эротическим, сентиментальным мелодрамам и пошлым политическим фарсам.

Понимая крушение предфевральских буржуазно-демократических надежд на возрождение сценического искусства, А. Р. Кугель писал в июне 1917 года: «Нынешний репертуар… но скажите, положа руку на сердце, был ли он когда-нибудь глупее, пошлее, ничтожнее?.. Скудость нового репертуара — безгранична. Ни одной, не то что литературной и талантливой, а сколько-нибудь занятной пьесы не появилось за последние месяцы. Где же вы, страдавшие от стеснения, покажите, как на вас отразилась свобода, взмахните освобожденными крыльями?»[[20]](#footnote-21) А. Я. Таиров возмущался в «Прокламациях художника» торгашами от искусства, которые, спекулируя свободой, праздновали в театре «веселые распутинские дни»[[21]](#footnote-22).

После Февраля началась определенная демократизация театральной аудитории. Однако этот процесс, в целом не очень интенсивный и поверхностный, мало коснулся широких масс трудящихся.

Незначительную роль в демократизации театрального искусства сыграли новые «общедоступные» театры, которые создавались в рабочих районах, и «летучие артистические отряды», призванные обслуживать фронтовые части. И дело было не только в ограниченном, буржуазном характере целей, репертуара подавляющего большинства этих театров, возникших после победы Февральской революции.

В сентябре 1917 года на фронт выехал Общедоступный театр П. П. Гайдебурова. Это был известный художественный коллектив, успех и признание к которому пришли задолго до революции. В репертуар фронтовых гастролей театр включил {18} «Телля» Моракса, «Женитьбу» Гоголя, «Не все коту масленица» Островского. Однако встречи театра с солдатами показали, что неискушенный зритель, впервые сталкиваясь со сценическим искусством, зачастую не воспринимал его как художественное явление, он искал в спектаклях прямые, непосредственные ответы на самые больные вопросы времени, требовал, чтобы люди, выступающие на сцене, объясняли, как на митинге, что происходит в стране, на фронте. Театр распространял среди фронтовиков анкету. «Желательно пьесу, — писал один из зрителей, — на тему дня — по поводу отступления и самовольного покидания позиций солдатами»[[22]](#footnote-23). Посмотрев пьесу Островского, зритель-солдат так определил свои впечатления: «На буржуя сердце кипело весь вечер»[[23]](#footnote-24).

Зрительные залы провинциальных и особенно столичных театров этой поры отличались крайней политической пестротой. Интересы театральной публики, ее настроения, реакции были подвержены многим влияниям непримиримых противоречий действительности. В одном из петроградских театров, известном традиционным консерватизмом и своего репертуара, и своей аудитории, монархисты сорвали спектакль «Преступление царя» и угрожали актерам физической расправой за «оскорбление государя». А в другом театре, который, казалось, прочно стоял на тех же реакционных позициях, зрители поддержали актеров, выступивших против монархической программы дирекции. С царских лож бывших императорских театров исчезли орлы, однако на одном из спектаклей Александринского театра в начале октября 1917 года можно было увидеть воспитанника пажеского корпуса в парадной форме. Во всех антрактах он стоял навытяжку лицом к пустой императорской ложе[[24]](#footnote-25).

О демократизации искусства часть буржуазной театральной критики заговорила еще до Февраля, когда стала очевидной неотвратимость социальных перемен в обществе и неизбежность преобразований в театральном искусстве. Представители этой критики болезненно ощущали кризис театрального искусства, искали выход из него и вместе с тем опасались {19} последствий демократизации театра. Однако среди художественной интеллигенции звучали и иные, ясные, далеко идущие требования. «Искусство, — писал Таиров в “Прокламациях художника”, — отделенное до сих пор от народа стеной, должно стать отныне достоянием народа»[[25]](#footnote-26).

В апреле 1917 года Мейерхольд выступил с публичным докладом «Революция и театр», в котором заявил, что только приход в зрительный зал крестьян, солдат, рабочих, прогрессивной интеллигенции возродит сценическое искусство, сделает его достоянием революции[[26]](#footnote-27). Это заявление Мейерхольда вызвало протест либеральной критики, которая звала к обновлению зрительного зала, но боялась слишком радикальных изменений[[27]](#footnote-28).

Между тем на роль хозяина театрального зала, особенно в крупных городах, все больше и больше претендовал «деловой» человек новой формации. Вспоминая последние предоктябрьские месяцы, актер Александринского театра Я. О. Малютин писал, что значительную роль в деградации театрального искусства Петрограда играл новый зритель, зритель военных лет: «Столица кишела всякого рода подрядчиками, поставщиками, интендантами, казнокрадами всех мастей, стремившимися полной мерой отведать столичных удовольствий… Вот эта-то публика и занимала, как правило, первые ряды партера многочисленных петроградских театров, определяла их репертуар, грубо диктовала им свою волю»[[28]](#footnote-29). Перемены, происходившие в зрительном зале, дают основание говорить о его буржуазной демократизации. Эти перемены вызывали у актеров естественное чувство горечи и тревоги. Они видели, что «вместо того, чтобы обсуждать в антрактах пьесу и игру артистов, публика преспокойно читает вечернюю газету», они осознавали, что «тонкие художественные вещи не воспринимаются», но «имеют успех яркие, грубые эффекты»[[29]](#footnote-30).

{20} И все-таки было бы неверно думать, что российский театр в 1917 году, после свержения самодержавия, вовсе не видел происходящего вокруг или касался самого поверхностного слоя действительности. Безразличие или недостаточное внимание Временного правительства к судьбам театрального искусства не может служить основанием для того, чтобы утверждать, будто бы буржуазно-демократическая революция не принесла и не могла принести решительно никаких перемен в театре.

Февральская революция вызвала изменения во всех сферах общественной жизни. Достаточно вспомнить, что произошло после Февраля с русской периодической печатью. Под давлением революционных масс закрылись некоторые реакционные издания. А черносотенные газеты и журналы, которые продолжали существовать, вынуждены были вуалировать либерализмом свою монархистскую программу. Буржуазная революция создала условия для восстановления и развития рабочей прессы. 5 марта 1917 года возрождается центральный орган большевиков «Правда». До Октября 1917 года Ленин, возглавлявший газету, опубликовал в ней более двухсот статей. «Это был, — вспоминала М. И. Ульянова, — один из наиболее блестящих периодов “Правды”». Накануне Октября большевики издавали около ста партийных и профсоюзных газет и журналов, которые готовили массы к социалистической революции[[30]](#footnote-31).

Даже сдавленный тисками разного рода ограничений русский театр никогда не существовал и не мог существовать в изоляции от общественной жизни и хотя бы в какой-то мере всегда отражал дух времени, его драматические противоречия и назревавшие социальные катаклизмы.

В условиях широкой политической свободы, которую принесла России победа Февральской революции, демократически настроенная часть деятелей театра вполне искренне и серьезно стремилась преодолеть традиционную инертность актерской: массы, вдохнуть иную жизнь в сценическое искусство и помочь обновлению общества.

Вместе с развитием революционного движения совершались ощутимые сдвиги и в сознании актеров. Отстаивая свои права {21} в борьбе с предпринимателями и чиновниками Временного правительства, они начинают выдвигать политические требования. Так, через несколько дней после бурных первомайских демонстраций и митингов протеста против политики Временного правительства в Суворинском театре произошла итальянская забастовка. Актеры молчали после поднятия занавеса. А когда удивленная публика стала выражать негодование, представители труппы объяснили причины, заставившие их вынести на суд общественного мнения свои отношения с дирекцией. Было оглашено письмо, полученное труппой от А. А. Сувориной. Владелица театра заявила, что «не позволит играть революционных пьес, а тем более пьес, в которых будет допущено издевательство над особой государя и его семьи, а также духовенством, а тем, кто не согласен с ее программой», предлагала оставить театр[[31]](#footnote-32). Актеры не ограничились забастовкой, они отказались возобновить контракты на следующий сезон. И это труппа одного из самых реакционных театров России!

Издавна и прочно укрепилось вполне обоснованное мнение о косности значительной части русского актерства. Гражданская индифферентность, политическое равнодушие особенно были распространены среди актеров императорских театров. Но и актеры казенных театров оказались вовлечены в общественную деятельность. Это было проявлением одного из главных признаков всякой революции, который, по определению Ленина, «состоит в необыкновенно быстром, крутом, резком увеличении числа “обывателей”, переходящих к активному, самостоятельному, действенному участию в политической жизни, в *устройстве государства*»[[32]](#footnote-33).

Ранней осенью 1917 года труппа Александринского театра пригласила Луначарского рассказать, какую политику проводили бы большевики в области театра, если бы стали у власти. На этом собрании присутствовал «главноуполномоченный комиссара Временного правительства по бывшему министерству двора и по государственным театрам» Батюшков, и там же выступил видный кадет Набоков. Во время собрания один из актеров доверительно сказал Луначарскому: «Мы ведь не {22} знаем, кто из вас […] будет вскоре министром народного просвещения, но смекаем, что один из вас […] так вот […] на всякий случай»[[33]](#footnote-34).

Сначала в Петрограде и Москве, а потом и по всей России создаются профессиональные союзы сценических деятелей, куда не принимаются антрепренеры. Союзы должны были защищать интересы артистов театра, эстрады, цирка.

Усиление роли и значения театрального профсоюзного движения, потребность в координации его усилий рождают идею объединения профсоюзных организаций. В августе 1917 года состоялась Всероссийская конференция сценических деятелей. Представленный на ее обсуждение проект устава объединенного Союза союзов утверждал, что Союз «во всех областях своей жизни должен стоять на почве международной классовой борьбы пролетариата». Естественно, что это требование вызвало бурную полемику. Мейерхольд и Таиров призывали актеров к защите не только своих экономических, но и гражданских, политических прав. Их противники, отстаивая принцип аполитичности профессионального театрального движения, что перекликалось с меньшевистской теорией нейтральности профсоюзов, предлагали вообще отказаться от профессиональных актерских союзов, с тем чтобы актерам и театральным предпринимателям объединиться в рамках Российского театрального общества. Они оценили положение устава о солидарности с пролетариатом как проявление «театрального большевизма», а Мейерхольда и Таирова назвали «зарвавшимися большевиками».

Неоднородность и политическая непоследовательность актерской массы, вовлекаемой в общественную жизнь, порождали среди некоторых гражданское отступничество, стремление к компромиссам. Немало актеров, оставаясь людьми политически незрелыми и даже невежественными, писали бесконечные петиции, митинговали, хотя тут же с наивным чувством гражданского удовлетворения требовали «полной независимости» театра от политической, общественной жизни. Профессиональные актерские союзы в конце концов присоединились к Российскому театральному обществу, и таким образом произошло {23} объединение актеров и антрепренеров, против которого так решительно выступала демократически настроенная часть деятелей сценического искусства.

Перемены, происходившие в среде актеров после свержения самодержавия, в значительной степени объяснялись тем, что многолетняя инертность подавляющего большинства театральных деятелей была разбужена еще первой русской революцией, которая сыграла значительную роль в политическом воспитании художественной интеллигенции. После трагического поражения первой революции казалось, что русское актерство навсегда отвернулось от освободительного движения, казалось, что все улеглось, успокоилось, подчинившись страху и растерянности. Но наступил Февраль, и то, что возникло в бурную пору первой революции, возродилось вновь.

Когда в апреле 1917 года Временное правительство заявило об отмене только что возникшего самоуправления государственных театров, это было воспринято как грубое посягательство на завоевание революции. Бывший императорский Большой театр, еще так недавно являвшийся цитаделью политической косности, объявляет забастовку и гордится тем, что эта забастовка получает одобрение Московского Совета рабочих и солдатских депутатов. Собинов и Южин демонстративно отказываются от постов комиссаров Большого и Малого театров. Во время спектакля Большого театра «Искатели жемчуга» возникает митинг. Собинов выступает с речью. «В трудные дни рождения русской свободы, — говорит он, — и наш театр, представлявший до сих пор неорганизованное собрание людей, “служивших” в Большом театре, слился в единое целое и основал свое будущее на выборном начале, как самоуправляющая единица […] И мы, вся наша громада, сейчас обращаемся к представителям общественных организаций и Советам рабочих и солдатских депутатов поддержать Большой театр и не дать его на административные эксперименты петроградским реформаторам»[[34]](#footnote-35).

В 1911 году хористы Мариинского театра опустились на колени перед Николаем II, чтобы, исполнив гимн, просить {24} царя об увеличении пенсии. В апреле 1917 года артисты бывшего императорского театра, защищая свои интересы от посягательств буржуазного правительства, апеллируют к зрителям и просят о поддержке Совет рабочих и солдатских депутатов!

Подчиняясь требованиям деятелей театра и широких кругов демократической общественности, комиссар Временного правительства Головин объявляет об учреждении принципа самоуправления как новой формы управления государственными театрами.

Первый исследователь истории русского театра периода буржуазной революции С. С. Мокульский, отмечая неспособность буржуазного театра провести в жизнь намеченную программу демократических преобразований, справедливо заметил, что «за все восемь месяцев буржуазной революции не было поставлено (или подготовлено к постановке) ни одной по-настоящему революционной пьесы, изображающей яркие социальные конфликты или массовые революционные движения»[[35]](#footnote-36).

Принципиально новой, революционной драматургии в эти восемь месяцев, как отмечал Мокульский, действительно не появилось. Однако репертуар столичных и провинциальных театров расширился и несколько изменился не только за счет разного рода спекулятивной макулатуры, которая хлынула на российскую сцену после того, как исчезли, во всяком случае стали менее жесткими, политические, клерикальные и элементарные нравственные ограничения.

В свое время В. В. Боровский писал, что репертуар знаменитого «Кривого зеркала» непременно задохнется в тесных рамках театральной пародии. Критик-большевик призывал театр заглянуть в глубины социальной жизни, обратиться к общественно-политической сатире[[36]](#footnote-37). После Февраля в репертуаре «Кривого зеркала» произошли заметные перемены. Вслед за рядом общественно-политических пародий А. Р. Кугель поставил сатирическую комедию В. С. Курочкина «Принц Лутоня», запрещенную церковной цензурой. Это был современный {25} политический спектакль, который не только высмеивал либерализм Александра II, но и весьма откровенно намекал на демагогический характер лозунгов буржуазного Временного правительства.

К серьезному демократическому репертуару обращается так называемый Театр запасного электротехнического батальона и Василеостровский театр для рабочих. Здесь идут «Ткачи» Гауптмана, «Гроза» Островского, «Три сестры» Чехова, «На дне» Горького, «Вольница» Скитальца.

В Театре запасного электротехнического батальона на Крестовском острове играли в основном петроградские актеры, призванные в армию. В батальоне было много мобилизованных рабочих-большевиков, театр его был связан с редакциями большевистских газет. Рецензент «Обозрения театров», правда, несколько преувеличивая, все-таки имел основание заметить: «В Петрограде нарождается новый тип “демократического” и “пролетарского” театра на местах бывших эдемов и загородных садов»[[37]](#footnote-38).

Буржуазно-демократическая революция породила надежды. Многим представилось, что возникли бескрайние возможности для развития культуры, искусства. На бывших окраинах рухнувшей Российской империи стали распространяться идеи создания национального театра. Буржуазная интеллигенция мечтала о национальном театре, независимом от политики, от партийных, классовых интересов, который стал бы основой объединения духовных сил всего народа и способствовал бы развитию некоей единой национальной культуры. Прогрессивные представители художественной интеллигенции, связанные с революционным движением, понимали ограниченность, бесперспективность идеи единого национального искусства. «Так же, как в жизни хозяйственной и политической, и в искусстве невозможно объединение народа на какой-то единой платформе национализма, — писал выдающийся латышский писатель А. Упит в мае 1917 года. — Не в затушевывании классового антагонизма, а именно в его распространении и усилении выражается настоящая природа и истинная ценность современной культуры, а искусство ведь является выразителем ценности {26} культурных достижений своего времени. И драматическое искусство, самое революционное и демократическое среди искусств, есть самый громкий глашатай интересов и жизненных стремлений своего класса. Поэтому нам нечего мечтать о едином Латышском национальном театре.

Нам нужны два театра: для буржуазии — свой, для социал-демократов — свой»[[38]](#footnote-39).

Буржуазная революция в известной мере способствовала распространению националистических идей в области культуры. Но она же, при всей своей ограниченности, открывала и определенные возможности для зарождения и становления национального демократического и социалистического искусства.

Еще до Октября эстонская большевистская печать придавала большое значение созданию рабочего театра, В июле 1917 года в Ревеле (Таллине) такой театр организовался на основе пролетарских кружков. По замыслу его создателей, он должен был сочетать художественно-просветительские и политические революционно-пропагандистские задачи. После открытия театра рабочая газета «Безземельный» писала: «Рабочий театр […] должен создать новое, самостоятельное течение в искусстве, поднимать серьезные, жизненные вопросы, освещать путь классовой борьбы трудящихся за их освобождение от векового ига и эксплуатации». Вошедшие в репертуар «Капитал» Э. Фабра, «Оковы» Г. Гейерманса, «Над глубиной» Г. Энгеля буржуазная пресса подвергла критике. Театр обвинялся в партийности. Репертуарная комиссия театра открыто заявила о своей позиции: «Рабочий класс не скрывает своей партийности, в отличие от буржуазии. И если пролетарский театр является партийным, то, следовательно, его руководство находится на верном пути»[[39]](#footnote-40).

Еще до Октября, когда Луначарский, избранный в Петроградский городской Совет, стал заместителем председателя Городской думы и возглавил культурно-просветительный отдел, он пытался в условиях буржуазной революции осуществить хотя бы некоторую демократизацию городских театров. С помощью {27} М. Горького, М. Ф. Андреевой, Л. М. Рейснер, П. П. Гайдебурова, А. Н. Бенуа, Е. П. Карпова и других он стремился приблизить сцену к рабочему зрителю, пересмотреть репертуар популярных петроградских театров, подведомственных городскому самоуправлению. Разрабатывается и частично осуществляется программа реорганизации драматической труппы Народного дома.

Статьи, доклады, лекции Луначарского, пропагандируя марксистско-ленинскую программу в сфере культуры, задолго до Октября оказывали значительное влияние на художественную интеллигенцию, особенно на молодежь. «Помню, — рассказывал впоследствии А. Я. Таиров, — что когда я и мои сверстники были студентами […], то идейный сдвиг в наших умах произвел А[натолий] В[асильевич]. Он личными беседами, статьями, докладами, которые он делал в Петербургском “Кружке молодых”, объединившем все молодые художественные кадры Петербурга, забрасывал в нас те зерна марксовой философии, которые в иных умах всходили сравнительно быстро, а в иных давали ростки лишь через много лет. Если бы провести анкету в среде художественной интеллигенции примерно моего возраста, то очень многие художники нашей страны должны будут сказать, что их внутренний поворот к новой сфере мышления в области искусства произошел при несомненном участии и воздействии А[натолия] В[асильевича]»[[40]](#footnote-41).

Большевики используют различные пути для того, чтобы привлечь интеллигенцию к созданию пролетарского искусства. Рабочее издательство «Прибой» обращается с воззванием «К поэтам, беллетристам, художникам». «Правда» устраивает в середине мая 1917 года «инициативное собрание художников-интернационалистов», создает «Общество пролетарского искусства», а через некоторое время проводит митинг этого общества с докладами Луначарского «Война и искусство» и Богданова «Пролетариат и искусство».

В июне 1917 года на одном из петроградских заводов Луначарский выступает с лекцией «Задачи рабочего социалистического театра». Он говорит, что возрождение сценического искусства, его будущее принадлежат пролетариату, которому {28} непременно поможет передовая часть художественной интеллигенции. Луначарский деятельно участвует в создании рабочего театрального общества, принимающего весьма обязывающее название — Первый петроградский рабочий социалистический театр и ставящего своей целью возглавить движение рабочих за создание пролетарского театра. Он определяет основные принципы программы этого общества, ранее намеченные в июньской лекции. На ряде крупных предприятий в это время организуются рабочие театры. Один из них возник на Балтийском заводе. Впоследствии участники и руководители этого самодеятельного коллектива профессиональные актеры А. А. Мгебров и В. В. Чекан, рабочие Балтийского завода Г. П. Назаров и В. Озимин создадут Театр Петроградского пролеткульта.

В октябре по инициативе большевиков образуется, как известно, Центральный комитет пролетарских культурно-просветительских организаций — Пролеткульта, который провозгласил независимость от буржуазного Временного правительства. Он был призван отстаивать интересы пролетариата в сфере культуры, но, как показало будущее, не мог последовательно выполнять эту свою роль.

Действительность неотвратимо вторгалась и в творчество крупных деятелей сценического искусства. Подлинные художники, даже когда они только интуитивно следуют правде жизни, отражают существенное и сокровенное в ней, хотя порою делают это вопреки своим политическим и художественным декларациям. Зачастую не осознанные самими художниками нити связывают сценическое искусство с решающими конфликтами времени.

Историки театра немало и достаточно убедительно писали о модернизме, эстетстве спектакля «Саломея» Уайльда, который К. А. Марджанов ставил в Троицком театре в Петрограде осенью 1917 года (премьера состоялась 13 ноября 1917 года). Э. Н. Гугушвили в своем капитальном исследовании творчества Марджанова показала, что спектакль «Саломея» был более сложным явлением. Он вобрал в себя обширный комплекс внутренних противоречий, которые испытывал Марджанов в канун революции. В этом спектакле прозвучали и его тревожные надежды, и его смятение, и его бунтарство. Э. Н. Гугушвили {29} доказывает, что марджановская «Саломея» несла в себе тенденцию наступательную. Режиссер утверждал идею протеста человека против пассивного существования, провозглашая его право на борьбу[[41]](#footnote-42).

25 февраля 1917 года в Александринском театре В. Э. Мейерхольд показал лермонтовский «Маскарад» — спектакль, в котором было немало мистического. Но в нем звучала трагическая тема маскарадной призрачности жестокого, бездушного мира и слышалось смутное ожидание неотвратимых перемен[[42]](#footnote-43). Среди зрителей премьеры был А. Р. Кугель. Первое представление «Маскарада», писал он в своем журнале «Театр и искусство», состоялось, «когда революция шла уже полным ходом. На улицах, правда, еще отдаленных, постреливали, трамваи не ходили, фонари горели тускло […] Одинокие извозчики заламывали бешеные цены. Слышались крики и собирались толпы с флагами. Было пустынно и жутко. Театр, однако, был полон — и по каким ценам! […] У подъезда театра стояли автомобили черными сплошными рядами. Все богатство, вся знать, вся огромная нажившаяся петроградская плуто-, бюро- и тыло-кратия были здесь налицо […].

В последней картине пели панихиду по умершей, отравленной Арбениным Нине. Режиссер сделал из этой панихиды целое представление. Являлись какие-то старушки в шубках и салопах, пел хор Архангельского […].

Где-то в отдалении стреляли и просили хлеба…

И в этой панихиде, которой закончилось существование императорского театра, было нечто символическое»[[43]](#footnote-44).

{30} Через восемь месяцев после «Маскарада», 23 октября (снова накануне революции!), на сцене Александринского театра состоялась еще одна мейерхольдовская премьера. То были «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») А. В. Сухово-Кобылина. В фантасмагорических образах сатирического спектакля вставала тема обреченности неизлечимо больного общества. Исполнитель роли Тарелкина Б. А. Горин-Горяинов рассказывал о громадном успехе спектакля, полуфантастические гофмановские образы которого напоминали «деятелей текущего момента»[[44]](#footnote-45). Политические ассоциации вызывал у зрителей и поставленный в МХТ накануне Октября спектакль «Село Степанчиково» Ф. М. Достоевского. За трагикомическим Опискиным, созданным И. М. Москвиным, возникала зловещая фигура Распутина. Знаменательно, что эти три спектакля заняли видное место в послеоктябрьском репертуаре Александринского театра и МХТ.

Летописец русского театра мог бы записать 24 октября 1917 года примерно то же, что записал Людовик XVI в своем дневнике 14 июля 1789 года, когда парижане овладели Бастилией: «Сегодня ничего особенного не произошло». Еще днем представитель Временного правительства, явно не осознавая истинных масштабов происходящего, предложил Управлению государственных театров принять все меры, чтобы театры ни в коем случае не прекратили работы, «даже если на улицах произойдут маленькие беспорядки или столкновения»[[45]](#footnote-46). И вечером 24 октября в театрах российской столицы, как всегда, шли спектакли. Но для Временного правительства, по признанию его генералов, это была уже столица враждебного государства. На петроградские набережные высаживались обвешанные оружием матросы. Рабочие и солдаты захватывали вокзалы, телеграф, мосты. Вокруг Зимнего дворца, где непрерывно заседало Временное правительство, сжималось кольцо восставших.

Пасмурным вечером 24 октября В. И. Ленин покинул последнюю конспиративную квартиру, чтобы пройти через заставы юнкеров в Смольный. На площадях и улицах, на мостах {31} и набережных Петрограда завершался исторический акт, от исхода которого зависела судьба человечества.

Утром 25 октября рядом с театральными афишами появилось написанное Лениным воззвание «К гражданам России!». Оно начиналось фразой: «Временное правительство низложено». И кончалось словами: «Да здравствует революция солдат, рабочих и крестьян!» А вечером этого исторического дня снова шли спектакли. Правда, во многих театрах при полупустых залах. Но в Народном доме, где работала в это время частная оперная труппа А. Р. Аксарина и в «Дон Карлосе» Верди партию Филиппа исполнял Шаляпин, было, как всегда на шаляпинских спектаклях, полно. «Начало спектакля задерживалось, — рассказывал Е. М. Кузнецов. — Против обыкновения, публика не выказывала неудовольствия; зрительный зал жил своей жизнью. Из рук в руки передавались, мелькали, плыли по рядам развернутые листы вечерних газет. Читались вслух последние известия о том, что Красная гвардия заняла банки, телеграф и почтамт, ряд министерств, все вокзалы столицы. Обсуждалось воззвание “К гражданам России”, провозглашавшее переход власти в руки Советов. Громадный амфитеатр Народного дома гулко гудел […]

Первые картины, диалоги Дон Карлоса и маркиза Позы, прошли под неумолкаемый говор публики. Артистам не удалось привлечь к себе внимание: сцена и зрительный зал жили разобщенно, впечатления революционной действительности захватывали неизмеримо сильнее впечатлений театрального искусства»[[46]](#footnote-47). Только Шаляпин заставил возбужденный зал сосредоточиться и слушать.

Уже после начала спектакля у Народного дома остановился вооруженный большевистский отряд, ожидавший приказа идти на Дворцовую площадь штурмовать Зимний. Красногвардейцы, солдаты, матросы из этого отряда, узнав, что рядом в театре поет Шаляпин, бегали по очереди в зал слушать. В тот момент, когда на сцене появился Филипп, чтобы подтвердить своим верноподданным, что он — король Испании, за кулисами, со стороны Невы, послышался орудийный выстрел. {32} Стреляла «Аврора». В антракте театральный зал опустел. Часть зрителей сочла благоразумным покинуть театр. Но многие продолжали обсуждать политические события в фойе, даже во время спектакля.

Поздно вечером 25 октября в Смольном открылся II Всероссийский съезд Советов, провозгласивший переход государственной власти в руки Советов. Съезд заседал всю ночь. Вечером 26 октября он возобновил свою работу, принял исторические Декреты о мире и о земле, сформировал рабоче-крестьянское правительство во главе с В. И. Лениным. Комиссаром народного просвещения был назначен А. В. Луначарский.

26 октября, очевидно, за несколько часов до того, как Луначарский стал наркомом просвещения, он встретился в Смольном с театральной комиссией Петроградского Совета, чтобы обсудить меры по охране театральных зданий в Петрограде, охваченном восстанием. Он это сделал в качестве заведующего культурно-просветительным отделом Петроградского Совета, опираясь на решение II съезда о передаче государственной власти в руки Советов, принятое в 5 часов утра того же дня. В результате совещания с театральной комиссией Луначарский обратился в Военно-революционный комитет с просьбой обеспечить охрану петроградских театров. Комитет приказал Гренадерскому резервному полку выделить в распоряжение представителя театральной комиссии, первого советского театрального комиссара М. П. Муравьева, сто пятьдесят солдат[[47]](#footnote-48). Первая же акция новой власти в области культуры была исполнена благородной заботы о ценностях, которые отныне принадлежали народу.

Даже люди, далекие от революции, восхищались эрудицией, самоотверженностью и дерзкой отвагой ее руководителей. Иностранные наблюдатели с изумлением отмечали, что ленинское Правительство, первый Совет Народных Комиссаров неграмотной и разоренной России, по своей культуре и образованности — в частности, по количеству книг, написанных его членами, и языков, которыми они владели, — было {33} выше любого кабинета министров в мире. Французская пресса заявила, что большевистский нарком по просвещению — самый образованный министр в Европе.

Профессиональный революционер и литератор, драматург, ученый и критик, Луначарский был одним из блестящих сподвижников Ленина[[48]](#footnote-49). Он сыграл выдающуюся роль в практическом осуществлении ленинской программы культурной революции.

В литературе глубоко и всесторонне исследовано богатейшее литературное наследие Луначарского и его многогранная практическая деятельность в сфере искусства. Становление и развитие советского искусства во многом определялось первым наркомом просвещения.

Луначарский был государственным руководителем нового типа. Он счастливо сочетал в себе талант организатора с поразительной эрудицией историка и теоретика искусства, с художническим даром публициста, критика. С 1917 по 1934 год Луначарский опубликовал более тысячи работ! А его драматургия по праву заняла видное место в репертуаре советского театра первого послереволюционного десятилетия.

Еще находясь в эмиграции, Луначарский понимал неизбежность революции в России, верил в ее победу и много занимался вопросами просвещения и культуры, чтобы после революции вернуться на родину и работать в этой наиболее близкой ему области.

Луначарскому случалось ошибаться, и он не раз подвергался жесточайшей ленинской критике. Когда он стал наркомом, ему порою приписывали некую самостоятельную, независимую от партии театральную политику. Да и впоследствии неоднократно предпринимались попытки возродить такую оценку руководящей деятельности Луначарского в области {34} культуры. В 1925 году Луначарский говорил: «Те, которые делают мне высокую честь и думают, что есть какая-то политика Луначарского, просто не знают наших условий государственной деятельности. Я, конечно, вел ту линию, которая проверялась и находила себе опору в наших центральных государственных и партийных учреждениях. Это есть политика Советской власти»[[49]](#footnote-50).

Основные принципы политики большевиков в области искусства определились, как известно, еще до Октября 1917 года. Они исходили из объективных законов общественного развития и марксистской концепции культуры, из своеобразия русской действительности и искусства, из интересов революционного движения. Вместе с трудами Маркса и Энгельса эстетическую основу социалистического искусства и искусствоведения составляет и ленинское идейное наследие.

Оппортунистические теоретики II Интернационала пытались доказать, что марксистская теория не выходит за пределы экономики и социологии и что в сфере искусства марксизм должен обращаться «за помощью» к идеям буржуазной эстетики. Тем самым пролетариат лишался такого орудия революционной борьбы, как искусство. Поэтому столь важно было в условиях общего кризиса капиталистической культуры защитить от оппортунистов и развить эстетическую теорию Маркса и Энгельса. Отрицание цельной марксистской теории искусства сказывалось и в раннем советском искусствознании, которое еще в 1920‑х годах недооценивало труды, концепционные положения, мысли Маркса и Энгельса об искусстве[[50]](#footnote-51).

Ленинская теория отражения, его учение о двух культурах в буржуазном обществе, его принцип партийности, отношение к классическому наследию сложились в борьбе против господствовавшей реакционной культуры, за лучшие традиции демократического искусства и зарождавшиеся еще в рамках буржуазного общества элементы искусства социалистического. Большое значение для понимания места и роли искусства {35} в общественной жизни имеют социально-психологические наблюдения Ленина.

Ленинские идеи развивали в своих выступлениях о театральном искусстве профессиональные революционеры и партийные публицисты — С. М. Киров, В. В. Боровский, А. В. Луначарский, С. С. Спандарян, С. Г. Шаумян, М. С. Ольминский и другие. На страницах дооктябрьских марксистско-ленинских журналов и газет разрабатывалась политика партии в области театрального искусства.

Марксистская литературно-художественная критика в России сформировалась в условиях пролетарского этапа освободительного движения и отразила те исторические перемены, которые происходили в общественной жизни на рубеже веков. Большевистская печать была до революции главным, а порою и единственным средством связи партии с пролетариатом. Легальные и нелегальные марксистские газеты и журналы воспитывали массы в духе революционной борьбы за власть. Интересы грядущей революции определяли деятельность большевистской печати и в области искусства.

Организованная В. И. Лениным в 1900 году за границей марксистская политическая газета «Искра» сыграла, как известно, выдающуюся роль в подготовке первой русской революции. Ленинская газета придавала первостепенное значение всем важнейшим формам общественного сознания, в том числе и искусству.

В противоположность либеральным народникам и «экономистам» марксистско-ленинская критика видела в искусстве одно из важнейших средств развития политического самосознания и эстетического воспитания пролетариата, трудящихся масс. Ленинская «Искра», издававшийся редакцией «Искры» теоретический журнал «Заря», как и все последующие марксистские газеты и журналы, печатали стихи, очерки, рассказы, фельетоны. И среди всех этих материалов непременно публиковались статьи, рецензии, информации, письма читателей, посвященные театральному искусству.

«Искра» подвергла аргументированной критике выступления либеральной народнической печати, пытавшейся доказать, что пролетариат якобы не испытывает тяготения к художественной культуре, что, поглощенный заботой о хлебе насущном, он будто бы абсолютно равнодушен к театру. {36} Специальным приложением к «Искре» была опубликована большая статья выдающегося революционера И. В. Бабушкина «В защиту Иваново-Вознесенских рабочих», написанная по поручению Ленина. Рабочий корреспондент «Искры» показал политическую основу позиции либеральных народников, тормозивших духовное развитие пролетариата, принижавших революционизирующее значение прогрессивного искусства.

С первых же шагов своей деятельности партия поставила перед собой благородную цель — создать реальные возможности для удовлетворения духовных потребностей трудящихся масс и для всемерного развития этих потребностей. В 1895 – 1896 годах, находясь в петербургской тюрьме и пользуясь тайнописью, Ленин работал над проектом и объяснением программы социал-демократической партии. Рисуя картину будущего социалистического общества, он писал, что «продукты, производимые общим трудом, будут тогда идти в пользу самих трудящихся, а производимый ими излишек над их содержанием будет служить для удовлетворения потребностей самих рабочих, для полного развития всех их способностей и равноправного пользования всеми приобретениями науки и искусства»[[51]](#footnote-52).

Обращаясь к характеристике взаимодействия искусства и публики, Маркс подчеркивал, что и здесь проявляется общая закономерность любого вида производства, которое всегда создает не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета. «Предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»[[52]](#footnote-53).

Художественная жизнь общества складывается в основном из процесса создания эстетических ценностей и процесса распространения, потребления, усвоения этих ценностей. Когда {37} эти два процесса органично и нерасторжимо связаны, тогда они интенсивно развиваются, взаимно обогащая друг друга, даже если связь их сложна и опосредована. Но в определенных социальных условиях, неблагоприятных для художественной жизни общества, они существуют как бы раздельно.

В обществе, где государство отказывается от целенаправленной культурно-воспитательной функции, отвечающей интересам широких трудящихся масс, или лишено возможности осуществлять эту функцию, процесс распространения и усвоения художественных ценностей неизбежно отстает от процесса создания этих ценностей. Поэтому состояние художественной жизни общества, степень ее интенсивности неосновательно определять только тем, что накоплено и создается. Ничуть не менее, а может быть даже и более, уровень художественной культуры характеризуется тем, как распространяются и как усваиваются эстетические ценности.

Достаточно хорошо известен тот трагический разрыв, который существовал в России между величайшими творениями искусства и нищим неграмотным народом, лишенным возможности знать это искусство и наслаждаться им. К концу XIX века четыре пятых населения России оставалось неграмотным. Определяя мировое значение Л. Толстого, гениально отразившего в своем творчестве своеобразие первой русской революции, ее силу и ее слабость, Ленин отмечал, что Толстой-художник был известен ничтожному меньшинству страны, что его не знали десятки миллионов, осужденных на темноту, забитость, каторжный труд и нищету[[53]](#footnote-54).

Только революционные преобразования общества могли создать условия для решительных перемен и в сфере художественной жизни. Как политический революционный манифест звучали знаменитые некрасовские строки:

Эх! Эх! придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)
Дадут понять крестьянину,
Что розь портрет портретику,
Что книга книге розь?
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет?
{38} Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!
Слыхали ли когда-нибудь
Вы эти имена?

Знаменательно, что эти строчки печатались в качестве эпиграфа на книгах, выпускаемых Госиздатом в первые послереволюционные годы.

На рубеже XIX – XX веков русские казенные театры с их великолепными, уникальными труппами, молодой, сильный Московский Художественный театр и несколько серьезных столичных и провинциальных антреприз, несмотря на глубокие внутренние противоречия и объективные трудности, обеспечивали русскому сценическому искусству общепризнанное ведущее положение в мире. Но это было искусство для немногих. И никакие благородные устремления передовых деятелей русской сцены к общедоступности не могли принести ощутимых результатов. Еще до революции, высоко оценивая программу Художественного театра, его роль в преобразовании сценического искусства, Луначарский считал «большим недостатком этого театра […] то, что он быстро отказался от первоначального плана стать “общедоступным”», что он был осужден «на отрезанность от подлинной демократии, и его влияние оказалось замкнутым все в том же кругу верхов интеллигенции…»[[54]](#footnote-55) Хотя, конечно, внутренняя связь между творчеством выдающихся художников и широкими демократическими кругами всегда существовала. «Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа», — писал Маркс[[55]](#footnote-56). А по мере развития революционного движения эта связь становится все более прочной и открытой, приобретая совершенно особое качество после победы социалистической революции.

Ленинская «Искра» протестовала против всевозможных ограничительных мер и прямых репрессий царского правительства по отношению к театру. Но одновременно «Искра» разоблачала действительные цели и характер «заботы» царского самодержавия о насаждении опекаемых полицией «народных» домов, клубов, театров, призванных отвлекать рабочих от революционного {39} движения, воспитывать в них благонамеренный образ жизни.

«Искра» и «Заря» положили начало борьбе марксистско-ленинской критики с реакционным буржуазным театральным искусством, типичнейшим образцом которого в то время был петербургский Суворинский театр. «Искра» писала, что благодаря покровительству властей Суворину дана полная возможность «развращать русскую публику — и со сцены, и со стороны своей газеты»[[56]](#footnote-57).

Серьезное внимание марксистская печать уделяла классической русской и зарубежной культуре и активно поддерживала современное прогрессивное искусство, правдиво отражавшее действительность, ибо такое искусство, как писала «Искра», помогает «все большему и большему выяснению того единственного пути, который идет через социальную революцию пролетариата»[[57]](#footnote-58).

Исторические условия породили в России потребность в новом искусстве, продолжающем и развивающем лучшие традиции демократической культуры, и появился М. Горький — первый пролетарский писатель. «Искра» и вся последующая марксистская печать выступали активнейшими пропагандистами его творчества. Ленинская газета показывала, какое громадное художественное и общественно-политическое значение имеют его пьесы «Мещане» и «На дне». «Искра» считала Горького крупнейшей литературной силой пролетариата и талантливейшим выразителем интересов протестующей массы.

Вместе с развитием революционного движения ширилась и крепла большевистская художественная критика. В октябре 1905 года большевистская печать впервые получила легальную возможность бороться с реакционным буржуазным искусством, поддерживать все прогрессивное, направлять становление искусства пролетарского, открыто содействовать укреплению и развитию передовых художественных вкусов.

Закономерно, что именно в это время Ленин создает учение о партийности искусства. В ноябре 1905 года, через несколько дней после возвращения Ленина из эмиграции, в первой легальной большевистской газете «Новая жизнь» {40} печатается его знаменитая статья «Партийная организация и партийная литература». Как известно, в этой статье разрабатываются два различных, хотя и тесно связанных вопроса: 1) о партийной литературе и ее подчинении партийному контролю, 2) о партийности пролетарского искусства и литературы.

О принципе партийности Ленин писал еще в годы борьбы против либеральных народников и легальных марксистов. В условиях революционной ситуации он продолжает разработку этого принципа.

Обосновывая партийность как основу пролетарского искусства, Ленин опирался на русскую революционно-демократическую эстетику. Его учение о партийности искусства явилось творческим развитием эстетических взглядов Маркса и Энгельса.

«В обществе, основанном на власти денег, — писал Ленин, — в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть “свободы” реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках[[58]](#footnote-59) и картинах, проституции в виде “дополнения” к “святому” сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»[[59]](#footnote-60).

Ленин выдвинул требование открытой связи пролетарского художника с движением самого передового и до конца революционного класса общества. Вольная или невольная попытка занять в классовой борьбе нейтральное положение приводит художника на реакционные позиции. Только открытая связь художника с пролетариатом освобождает его от роли защитника интересов буржуазии.

{41} Ленин доказывал, что для пролетариата художественное творчество не может быть индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. «Литературное дело, — учил Ленин, — должно стать *частью* общепролетарского дела […]»[[60]](#footnote-61) Но при этом Ленин предостерегал от бесцеремонного вторжения в творческую лабораторию художника, от механического нивелирования творчества и подчеркивал необходимость широкого простора для личной инициативы, индивидуальных наклонностей художника, мысли и фантазии, формы и содержания.

С глубоким уважением относился Ленин к процессу творчества. Он считал, что главное в художнике — направленность его искусства и талант. Именно этим должно определяться отношение к художнику, а не присущими ему частными недостатками. «Не придирайтесь, друзья, к человеческим слабостям! — писал Ленин редакции дооктябрьской “Правды” по поводу конфликта группы сотрудников большевистской газеты с Демьяном Бедным. — Талант — редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать. Грех будет на вашей душе, большой грех (во сто раз больше “грехов” личных разных, буде есть таковые…) перед рабочей демократией, если вы талантливого сотрудника не притянете, *не поможете* ему»[[61]](#footnote-62).

Но Ленин был непримирим, когда художник, связавший себя с судьбой пролетариата, выступал против его интересов. Этого он не прощал никому, даже М. Горькому. Ленин был готов согласиться с Горьким, что не следует судить очень строго Шаляпина, опустившегося вместе с хористами Мариинского театра на колени перед Николаем II[[62]](#footnote-63). Хотя при этом иронизировал над рассуждениями Горького об особой психологии художника, которая может подчинить сиюминутному настроению всякие другие соображения: «Пусть Шаляпина {42} нельзя судить строго. Он художник, и только. Он чужой делу пролетариата: сегодня — друг рабочих, завтра — черносотенец… смотря по настроению»[[63]](#footnote-64). Но когда сам Горький присоединился к откровенно шовинистическому лицемерному протесту Струве против варварства немцев во время первой мировой войны, Ленин его упрекал, и притом довольно резко: «В трудную ответственную минуту, которую переживает сейчас российский пролетариат, мы ждали, что вы будете идти рука об руку с передовыми его борцами, а не с господином Струве и Ко!»[[64]](#footnote-65)

Исторически справедливо, утверждал Ленин, только дело миллионов трудящихся. Поэтому возможна лишь свобода служить трудящимся, народу, политической партии, наиболее последовательно выражающей интересы народа. Коммунистическая партийность включает в себя народность искусства, является высшей его формой.

Ленин считал, что еще в условиях буржуазного общества можно и должно буржуазной литературе противопоставить литературу, открыто связанную с пролетариатом. Он не относил начало свободной литературы к далекому будущему, а считал необходимым приступить к созданию такой литературы в революционных условиях 1905 года. Ленин кончает свою статью утверждением, что только принцип партийности позволит возникнуть пролетарской литературе еще до победы революции.

Свободная литература, о которой так вдохновенно писал Ленин, начала развиваться еще до Великого Октября. Другое дело, что только после социалистической революции наследие демократической культуры сделалось достоянием народа, а социалистическое искусство, опираясь на ленинское учение о партийности, окончательно оформилось и стало безраздельно господствующим искусством нового общества.

Буржуазные критики сразу почувствовали опасность ленинского учения о партийности. Они резко усилили борьбу против общественного характера искусства, пытаясь доказать, что «настоящее» искусство не связано и не должно быть связано с политикой, с интересами классов и партий. Рядом с более {43} или менее тонко завуалированными рассуждениями о пагубном влиянии политики на искусство раздавались прямые выпады против ленинского учения.

После появления статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» известный поэт Н. М. Минский написал «Открытое письмо В. Ленину», содержащее резкие нападки на Ленина и его принципы партийности искусства. Оно было решительно отвергнуто редакционной коллегией «Новой жизни»[[65]](#footnote-66).

С защитой «истинного» искусства от грубого вторжения политики, с прославлением абсолютной свободы художника выступил редактор кадетского журнала «Полярная звезда» П. Б. Струве[[66]](#footnote-67).

В октябре 1906 года петербургская газета «Свобода и жизнь» открыла дискуссию «Революция и литература», в которой приняли участие представители различных идейно-эстетических программ и художественных направлений. Первым в этой дискуссии выступил К. И. Чуковский, исповедовавший в ту пору идеи «чистого искусства». Ему ответил Луначарский. Он доказывал, что подлинный художник не может отвернуться от политических, социальных бурь своего времени, не может не «почувствовать революцию», критик обязан содействовать нарождению нового искусства, которое «отыщет красоту в величайшем явлении социальной жизни — революции»[[67]](#footnote-68).

В том же 1906 году в Петербурге был издан сборник статей некоторых видных деятелей II Интернационала — «Искусство в буржуазном обществе». В сборнике проводилась мысль о том, что искусство должно быть независимо от влияния политики, от воздействия классов и партий. Авторы его стремились {44} доказать, что всякая попытка руководить искусством как в условиях буржуазного общества, так и после революции — в обществе социалистическом — несет гибель искусству. «Мы знаем, — писал бельгийский социалист Ж. Дестре в статье “Искусство и социализм”, — что для искусства необходима полная независимость»[[68]](#footnote-69). Дестре и другие защитники буржуазного индивидуализма запугивали художника «приручением», гибельной тяжестью политических, партийных, классовых уз.

Столь же последовательными оппортунистами выступили и меньшевики. Из соглашательских политических позиций меньшевиков вытекало отрицание ими классового характера культуры и возможности создания пролетарского искусства. В тот день, когда на страницах большевистской газеты «Новая жизнь» была опубликована ленинская статья «Партийная организация и партийная литература», в меньшевистской газете «Начало» выступил один из лидеров оппортунизма А. Потресов[[69]](#footnote-70). Расплывчатые, отвлеченные положения Потресова о некоем социальном, независимом, свободном слове фактически ничем не отличались от тех речей буржуазных индивидуалистов, посвященных абсолютной свободе, которые Ленин называл «одним лицемерием».

Впоследствии, после поражения первой русской революции, когда меньшевики стали открыто проводить политику отказа от революционной партии и все больше скатываться на путь ликвидаторства, измены революции, сближения с кадетами, нашла свое теоретическое завершение оппортунистическая политика меньшевиков и в области искусства. В 1913 году Потресов выступил с программной статьей, в которой пытался опровергать ленинское учение о партийности искусства. Статья Потресова, опубликованная в легальном меньшевистском журнале «Наша заря», называлась «О литературе без жизни и о жизни без литературы» и имела подзаголовок «Трагедия пролетарской культуры». Этот подзаголовок выражал основную мысль статьи — отрицание самой возможности возникновения пролетарского искусства.

{45} Ленин выдвинул принцип партийности и доказал, что претворение этого принципа в жизнь позволит создать социалистическую литературу, позволит литературе «и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса»[[70]](#footnote-71). Жизнь подтверждала научную глубину, революционизирующее значение ленинской теории. А Потресов, закрывая глаза на творчество Горького и на пролетарскую поэзию, на марксистскую литературу и художественную критику, иронизировал над теми, кто «видели порой миражи социалистического искусства». На поставленный им самим вопрос: «[…] образуется ли все же при дальнейшем развитии пролетарского движения, еще в рамках капиталистического строя, культура пролетарского художества?» — Потресов отвечал отрицательно: «На этот счет — поменьше самообольщения!..»[[71]](#footnote-72) Вопреки логике классовой борьбы, Потресов пытался отстаивать единый, внеклассовый характер культуры, не отравленной, по его словам, «ядом партийности». Он лишь повторял то, что до него говорил Вандервельде и другие «теоретики» II Интернационала[[72]](#footnote-73).

Таким образом, в яростной борьбе против принципа партийности искусства сомкнулся единый фронт от декадентов и правых кадетов до меньшевиков и зарубежных деятелей II Интернационала.

И конечно же не случайно так много общего между теми, кто стремился опровергнуть, исказить ленинские положения о партийности искусства в момент их появления, и теми, кто пытается ревизовать и опровергать их сегодня. Для ревизионистов всегда было характерно стремление «проводить свои {46} взгляды и пожелания под прикрытием “марксизма”, — *очищенного* от революционности»[[73]](#footnote-74). Если кто-то из современных ревизионистов и готов признать новое социалистическое искусство, то только без его партийности. Одни открыто, а другие, прикрываясь мнимой заботой о развитии искусства и претендуя на единственно правильное толкование марксизма, объявляют ленинское учение о партийности устаревшим, не применимым к современным условиям.

Широкую пропаганду ленинского учения о партийности искусства сразу же повела легальная большевистская печать. Уже через несколько дней после появления статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» значительные выдержки из нее перепечатала в редакционной статье первого номера ежедневная большевистская тифлисская газета «Кавказский рабочий листок».

Ленинские положения о классовом характере культуры отстаивала московская большевистская газета «Борьба», одним из руководителей и активным сотрудником которой был Горький. В статье «Искусство и пролетариат» газета московских большевиков писала: «И с тех пор, как история общества есть история борьбы классов, искусство — духовное оружие борющихся классов. Искусство, следовательно, всегда носит классовый характер, выраженный более или менее резко, в зависимости от той степени развития, которой достиг тот или иной класс»[[74]](#footnote-75).

С большой теоретической статьей «Задачи социал-демократического художественного творчества», пропагандирующей ленинское учение о партийности искусства, выступил на страницах большевистского журнала «Вестник театра» Луначарский. В 1925 году, включая статью «Задачи социал-демократического художественного творчества» в сборник своих работ «Критические этюды», Луначарский сделал к ней примечание. Он писал, что, говоря о социал-демократическом мировоззрении, имел в виду не социал-демократию вообще, а левое крыло российской социал-демократии, то есть большевиков.

Существовала точка зрения, будто бы Луначарский только в начале 30‑х годов понял значение ленинской работы. Так, {47} например, А. И. Кривошеева писала в своей книге «Эстетические взгляды А. В. Луначарского», что Луначарский впервые высоко оценил статью Ленина «Партийная организация и партийная литература» только в работе «Ленин и литературоведение» (1932)[[75]](#footnote-76). В этой работе Луначарский впервые прямо называет ленинскую статью «Партийная организация и партийная литература» в качестве ярчайшего примера борьбы Ленина за боевое партийное искусство. Но Луначарский отдал должное ленинскому учению о партийности искусства гораздо раньше, еще в период первой русской революции. Свидетельством тому как раз и служит его статья «Задачи социал-демократического художественного творчества». В дооктябрьскую пору Луначарский обращался к принципу партийности искусства и в ряде других работ («Социализм и искусство», 1908, «Письма о пролетарской литературе», 1914, и др.).

В статье «Задачи социал-демократического художественного творчества» Луначарский рядом ярких, убедительных примеров подтвердил, проиллюстрировал положения Ленина о неизбежной зависимости буржуазного художника, писателя, актрисы от «денежного мешка». Он показал, как материальная зависимость приводит художника к нравственному, политическому, а следовательно и эстетическому рабству.

Луначарский выдвинул три основные задачи социалистического искусства: бичевать отживающее общество, бороться за новый, нарождающийся мир, изображать ростки этого нового мира, грядущее. Для подтверждения того, что пролетарское искусство может существовать, что оно уже существует, Луначарский обращается к пьесе Горького «Враги», а самого Горького называет первым русским художником, взявшимся за чисто социалистическую тему и чисто социалистически ее обработавшим[[76]](#footnote-77).

{48} На основе ленинского учения о партийности искусства происходит дальнейшее развитие большевистской театральной критики. Используя такое мощное средство, как легальная партийная печать, большевики широко выступают против буржуазной драматургии. В журнале «Вестник жизни» (апрель 1906 года) была опубликована большая статья «Плач Мельпомены». Резкими штрихами рисовал большевистский журнал облик буржуазного театра, его подчиненность интересам господствующих классов, снисходительно позволявших сколько угодно говорить о «святом свободном искусстве» и диктаторски определявших основу театра — его репертуар.

По мере назревания в стране революционной ситуации все большее место занимает в репертуаре императорских и частных театров псевдообличительная драматургия. Сознательное насаждение либерального репертуара, внешнее ослабление режима цензуры всегда отражали стремление царского самодержавия и буржуазии незначительными уступками, поверхностными реформами, критикой отдельных недостатков существующего строя предотвратить революционный взрыв в стране. Только в ноябре — декабре 1905 года, то есть в пору наивысшего подъема революции, Александринский театр показал одну за другой три пьесы псевдообличительного направления. 11 ноября состоялась премьера пьесы А. И. Сумбатова «Невод», где с либеральных позиций обличались заправилы благотворительных обществ. (В течение сезона спектакль был показан двадцать четыре раза. По сравнению с другими постановками это число представлений было в тот сезон рекордным). 1 декабря была показана комедия А. И. Косоротова «Божий цветок», автор которой пытался доказать, что главнейшие {49} пороки времени — это пошлость, пустота, тщеславие известной части художественной интеллигенции и аристократов-меценатов. 8 декабря шла драма Т. А. Майской «Злая сила», обличавшая опять-таки на чисто либеральный лад лицемерие и косность научной среды.

Нетрудно представить себе истинную цену «обличительных» пьес, шедших на сцене императорского театра, да еще в напряженный период революционных боев 1905 года. И все же газета правых монархистов «Московские ведомости» заявила резкий протест против того, что на императорской сцене исполняются пьесы, критикующие недостатки правящих классов.

«Московские ведомости» неоднократно выступали против псевдообличительной драматургии, называя ее «революционно-тенденциозной» и пытаясь связывать с пьесами Горького и Чехова, с концертами Шаляпина и лучшими спектаклями Московского Художественного театра. Монархическую газету и ее редактора Грингмута ужасала даже та «пресно-либеральная», насквозь фальшивая критика, которой сдабривалась эта драматургия. Так, 21 ноября 1906 года в громко озаглавленной статье «По поводу тенденциозных постановок на сцене казенных театров» газета обвинила дирекцию императорских театров в том, что та будто бы следует направлению, возглавляемому Горьким. В качестве одного из примеров «Московские ведомости» приводили пьесу Сумбатова. «*Невод*, — писала газета, — это такая постановка, которою заправилы императорских театров сами себя высекли: и заправилы так или иначе, но принадлежат к бюрократии, а пьеса злейшим образом высмеивает петербургскую бюрократию. Это бы еще ничего, но автор здесь рисует свой идеал: это земский деятель, очевидно из “кадетов”, перед которым преклоняется сама взбалмошная героиня пьесы и благоговейно целует его руку, как у героя или у святого. Недурно?»[[77]](#footnote-78)

«Обличительная» драматургия являлась более тонким оружием в борьбе с революцией, чем грубая, откровенно циничная, ничем не подслащенная черносотенная пропаганда, несущаяся со страниц едва ли не самой монархической газеты в России. Между тем руководители императорских театров {50} отлично сознавали, как важно в сложившихся политических условиях включать в репертуар произведения, слегка, чуть-чуть касающиеся недостатков общества.

Знаменательную запись, достаточно ясно раскрывающую истинную цену «обличительного» репертуара казенной сцены, оставил в своем дневнике 23 ноября 1906 года директор императорских театров В. А. Теляковский: «Получил по почте газету “Московские ведомости”. В газете статья “По поводу тенденциозных постановок на сцене казенных театров”. Обвиняет дирекцию газета даже в постановке “Невода” кн. Сумбатова — вот до чего договорился Грингмут. При этом Грингмут забывает, что если какая пьеса критиковала бюрократию, так это “Ревизор” и “Дело” Сухово-Кобылина в гораздо большей степени, чем это делает Сумбатов»[[78]](#footnote-79).

С обострением революционной ситуации внешне как бы ослабевала строгость царской цензуры. Еще несколько лет назад пьеса, содержащая «разоблачения» вроде тех, которые звучали в «Неводе» Сумбатова, встретила бы на своем пути немалые препятствия, может быть, подверглась бы даже запрету. А в сентябре 1905 года дирекция казенных театров препровождает «Невод» в петербургский Театрально-литературный комитет с категорическим предписанием «рассмотреть вне очереди». Беспрепятственно пройдя цензуру, пьеса, согласно распоряжению театрального начальства, быстро проводится через Театрально-литературный комитет и так же незамедлительно ставится в Александринском театре.

В октябре 1905 года цензура разрешает театру Л. Б. Яворской постановку комедии А. Ф. Писемского «Хищники» («Подкопы»), направленной против взяточничества крупной бюрократии. Эта пьеса, несмотря на большой реалистический талант автора, по существу, принадлежала к тому же либерально-обличительному направлению. Тем не менее она довольно долго находилась под цензурным запретом и не была даже напечатана в первом собрании сочинений Писемского. За несколько лет до первой русской революции цензура отказалась удовлетворить ходатайство Суворинского театра о снятии запрещения {51} с пьесы. Но вот настали иные времена. И пьеса Писемского оказывается ничуть не опаснее произведений Туношенского, Барятинского, Косоротова и других представителей псевдообличительного направления. В октябре 1905 года «Хищники» идут в Новом театре.

В революционных условиях 1905 – 1907 годов псевдообличительный репертуар служил своеобразным идеологическим громоотводом.

Понятно, что все произведения, звучавшие действительно революционно, жестоко преследовались царской цензурой. Впрочем, репрессии царской цензуры по отношению к подлинно революционным произведениям в условиях 1905 года не всегда достигали своих целей. Так, например, ничто не могло остановить широкого распространения по стране драматургии Горького. В конце 1905 года, вопреки противодействию властей, издаются находившиеся до того под строжайшим цензурным запретом сочинения Чернышевского и отдельные «особенно опасные» произведения Пушкина и Шевченко.

В статье «Чего хотят и чего боятся наши либеральные буржуа?» Ленин на примере «Политических писем» известного историка П. Г. Виноградова показал антинародный, контрреволюционный характер всевозможных «обличений» существующего строя представителями буржуазии. «У нас, — писал Ленин, — слишком легко берут на веру любой протест против самодержавия, относясь с недоброжелательством ко всякой критике характера и сущности этого протеста, как к вредному разъединению освободительного движения»[[79]](#footnote-80).

Большевистская печать направляет свои удары против всех проявлений этой тактики самодержавия и либеральной буржуазии в самых различных областях экономики, политики, идеологии, культуры. Вступая в борьбу с псевдообличительной драматургией, обнажая ее охранительный характер, марксистская критика тем самым развивала в новых исторических условиях традицию революционных демократов, считавших разоблачение либерального направления в искусстве одной из важнейших задач подлинно прогрессивной критики.

В девятом номере «Новой жизни» (10 ноября 1905 года) — с этого номера Ленин стал фактическим руководителем газеты — {52} печатается резкая редакционная статья, направленная против Суворинского театра, в репертуаре которого особенно видное место занимала либеральная драматургия. «Новая жизнь» подвергает уничтожающей критике комедию В. Туношенского «Черноморская Цирцея», поставленную на сцене этого театра.

Большевистская газета обращала внимание читателей на своеобразную «типичность» пьесы Туношенского, где был использован весь арсенал средств и приемов псевдообличительной драматургии. «Заправилы Суворинского театра, — писала “Новая жизнь”, — думали, вероятно, угодить “духу времени” и, быть может, даже удовлетворить требованиям “крайних партий”, поставив 7 ноября комедию В. В. Туношенского “Черноморская Цирцея”. Комедия будто бы обличительная. В нее автор перетащил из всевозможных старых пьес на избитые темы обычные “отрицательные” типы: инженеров морского ведомства, строящих суда “хозяйственным способом” и наживающих миллионы; дельцов, обделывающих свои дела под прикрытием служения обществу, чиновных благотворительниц, ворующих общественные деньги самым бесцеремонным образом, и т. д.

Все это настолько надоевшие фигуры, что, когда они снова появляются в комедии г. Туношенского, то все их слова и поступки известны зрителям заранее и наводят только скуку.

“Гражданский” соус, которым приправлено это подогретое блюдо, еще более отвращает от него, внося фальшивую сентиментальность в речи праздноболтающих героев и героинь г. Туношенского.

В центре действия стоит “светлая личность” (самая несносная по мелкому самодовольству и мелким подвигам порода людей) — бухгалтер мошеннического акционерного общества, обличитель своего начальства, журналист с честными принципами — и, конечно, человек, страдающий за свои убеждения. Ему-то и вкладывается в уста якобы революционная речь в конце: он мечет громы против собравшихся в одну кучку представителей старого бюрократического режима, зовет их людьми без стыда и совести и объявляет им, что их царство кончено, что уже близка новая пора торжества правды и справедливости и т. д. по обычному клише». И дальше большевистская газета указывала, что эта, явно рассчитанная на {53} эффект, «революционная» тирада героя производит впечатление нарочно присочиненной, «ввиду некоторых побед освободительного движения — побед, признаваемых уже даже (что же делать?) в Суворинском театре»[[80]](#footnote-81).

Предположение «Новой жизни» оказалось абсолютно точным. Финальный монолог, о котором идет речь, был действительно «присочинен» и вписан в пьесу собственноручно… царским цензором.

Как явствует из цензурованного экземпляра пьесы, цензор исключил из нее последние пять страниц. Хотя в проповеди гражданских добродетелей, вложенной Туношенским в уста «благородного обличителя», ничего предосудительного не было, цензору, очевидно, показалось не нужным уделять этой проповеди так много места. Отсюда, надо полагать, возникло решение — изъять пространный финал.

Но совсем лишить финал «гражданского соуса» было невозможно, и цензор излагает те же самые «обличительные» идеи, только покомпактнее, покороче. А после этой несложной операции делает на полях пьесы пометку: «Действительно только написанное красными чернилами»[[81]](#footnote-82).

«Гражданский соус», состряпанный совместными усилиями автора и цензора, отличался такой риторичностью, легковесностью и наивностью, что даже у суворинского зрителя вызывал ироническое отношение. «Новая жизнь» писала, что от заключительного монолога героя никакого эффекта — кроме легкого смеха — не получается.

13 ноября «Новая жизнь» выступила с суровой критикой пьесы А. Сумбатова «Невод», поставленной на сцене Александринского театра. Выдающийся актер Малого театра, который, по замечанию «Новой жизни», «создал множество хороших *ролей*», наблюдательный историк и теоретик искусства, А. И. Сумбатов-Южин был вместе с тем и плодовитым драматургом. Пьесы его — «Цепи» (1888), «Старый закал» (1895), «Джентльмен» (1897) и особенно «Измена» (1903) пользовались в свое время заслуженной популярностью. Но большей части пьес Сумбатова, посвященных современным темам, были {54} свойственны специфические черты либеральной драматургии. Поэтому-то, высоко оценивая Южина-актера, отдавая должное его превосходному знанию сцены, большевистская печать не могла принять его пьесу «Невод». «Новая жизнь» показала в ней все те недостатки, которые были характерны и для «Черноморской Цирцеи» Туношенского, и для всей остальной буржуазной «обличительной» драматургии.

С борьбой большевистской печати против либерального направления буржуазного театра была связана и рецензия «Новой жизни» на спектакль Нового театра «Кучургин в деревне» В. В. Барятинского.

Таким образом, в течение четырех дней (с 10 по 13 ноября) «Новая жизнь» опубликовала три статьи, направленные против псевдообличительного репертуара трех крупнейших театров Петербурга. Большевистская газета показала, что, несмотря на кажущееся различие, и императорский театр, и откровенно реакционный, черносотенный Суворинский театр, и заигрывающий с революцией, либеральствующий Новый театр проводят во многом общую репертуарную политику. Их объединял страх перед революцией, сознательное, а порой инстинктивное стремление прикрыть глубокие социальные причины ожесточенной классовой борьбы легкой критикой отдельных недостатков.

Статьи о пьесах Сумбатова и Барятинского появились в двенадцатом номере, в котором была опубликована работа Ленина «Партийная организация и партийная литература» и третья часть горьковских «Заметок о мещанстве». В этой части своих «Заметок» Горький беспощадно обрушивался на реакционный мещанский характер современной буржуазной литературы. А несколько раньше, во второй части, Горький писал, имея в виду представителей псевдообличительного направления 60 – 70‑х годов, что они «пристраивались в услужение к радикальным идеям, незаметно стараясь одеть их в уродующие одежды компромисса»[[82]](#footnote-83).

Театральные рецензии и редакционная статья о «Черноморской Цирцее» рядом с программной работой Ленина «Партийная организация и партийная литература» и горьковскими «Заметками о мещанстве» переставали быть частными явлениями {55} театральной публицистики, они приобретали особое, острополитическое звучание.

Впоследствии, в 1908 году, Ленин писал Горькому о том, как важно постоянно и органически сочетать регулярную литературно-критическую работу с работой партийной: «Чтобы не “набеги” были, а сплошной натиск по всей линии, без остановки, без пробелов, чтобы с.‑д. большевики не только нападали по частям на всяких оболтусов, а завоевывали все и вся […]» И далее Ленин призывал Горького наладить систематическую литературно-критическую работу «в концерте политической газеты, в связи с партийной работой, в духе начатого “*Новой Жизнью*”»[[83]](#footnote-84).

Большевистская критика указывала, что зависимость современного театра от интересов буржуазии сказывается не только на характере репертуара, но и в режиссуре, актерском мастерстве и театральном образовании.

В период первой русской революции марксистские газеты и журналы широко обращаются к современному демократическому искусству, ставя перед собой цель всемерно воздействовать на самых различных представителей этого искусства. Важность активного влияния развивающегося рабочего движения на буржуазно-демократическую интеллигенцию, особенно на людей свободных профессий, в эти годы настойчиво подчеркивал Ленин.

Выступая против ремесленничества и штампов в сценическом искусстве, большевистская критика обращалась к тому новому, что родилось в театральной жизни России в годы революционного подъема, что творчески продолжало лучшие демократические традиции передовой русской культуры, что обещало возрождение и развитие сценического искусства, — к деятельности Московского Художественного театра. «Творческая рука Московского театра, — писал журнал “Вестник жизни”, — как из пластичной глины лепила новые сценические формы»[[84]](#footnote-85).

Эти достижения большевистский журнал считал возможными, во-первых, при тесной, неразрывной связи с демократическим зрителем, во-вторых, при обращении театра к высокоидейным, {56} подлинно художественным произведениям типа «кружевных, чистых, как утро», пьес Чехова.

Но, как известно, даже Московский Художественный театр не мог в условиях дореволюционной России последовательно и до конца претворить в жизнь, практически развить прогрессивные замыслы и начинания его руководителей — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

«Вестник жизни» подверг критике отход Московского Художественного театра от принципа общедоступности, его вынужденный отрыв от широких слоев демократического зрителя.

Кризис буржуазного театра, театральной системы видели, о нем говорили лучшие, передовые деятели русской сцены — Станиславский, Немирович-Данченко, Ермолова и многие другие. Большевистская печать вскрывала глубокие социальные причины этого кризиса. Поддерживая стремление демократических художников отразить в своих произведениях хотя бы отдельные стороны ожесточенной классовой борьбы, большевистская критика вместе с тем стремилась помочь им преодолеть неустойчивость политических, эстетических позиций, показывала, как ущербность мировоззрения художника неизбежно приводит его к отходу от реалистического изображения действительности.

С развернутыми статьями, посвященными драматургии Л. Андреева и Е. Чирикова, выступил на страницах журнала «Вестник жизни» А. Луначарский. Позднее к творчеству Андреева неоднократно обращались В. Боровский, М. Ольминский, С. Спандарян и другие большевистские литераторы.

Значительное внимание в эту пору большевистская печать уделяет драматургии Г. Ибсена. В 1906 – 1907 годах, то есть сразу после смерти великого норвежского драматурга, статьи и рецензии о его пьесах печатаются в самых различных газетах и журналах, начиная от социал-демократических изданий и кончая суворинским «Новым временем».

Несмотря на абстрактность, туманность положительной программы Ибсена, его драмы гневно бичевали мелкобуржуазную, филистерскую мораль, пошлость, душевную дряблость. Плеханов писал, что «Ибсен представляет собой парадоксальный пример художника, едва ли не в одинаковой мере, хотя и по противоположным причинам, заслуживающего симпатии {57} “мыслящих кругов” двух великих непримиримо враждебных друг другу классов современного общества»[[85]](#footnote-86).

Ориентируя театр на реалистическое истолкование драматургии Ибсена, большевики предостерегали от увлечения символистской трактовкой его произведений. Именно с этих позиций большевистская печать писала об ибсеновских спектаклях драматического театра В. Ф. Комиссаржевской.

Бескомпромиссная устремленность, мятущийся дух творчества Комиссаржевской были созвучны революции. Ленинская печать положительно оценивала первый период деятельности театра Комиссаржевской, когда в нем шли горьковские «Дети солнца», пьесы Ибсена «Нора», «Росмерсхольм», «Привидения», «Строитель Сольнес». В одной из рецензий «Новая жизнь» назвала «Нору» «самым страстным панегириком свободе женщины, какой только раздавался в современной литературе»[[86]](#footnote-87).

Свой третий сезон театр открыл поставленным Мейерхольдом спектаклем «Гедда Габлер» с Комиссаржевской в заглавной роли. В статье «Еще об искусстве и революции» Луначарский писал, что режиссер вместе с художником Сапуновым создали «ряд мало интересных декоративных картин и групп, и во имя этого они подвергли Генриха Ибсена истинному надругательству, попутно принеся в жертву своим декоративным претензиям и благородный талант госпожи Комиссаржевской.

Пьеса провалилась.

Что было смотреть в ней? Реальная, страстная драма жизни стерлась. Не осталось и следа от того скрытого издевательства над мещанином и над его антиподом, мнимым аристократом духа, которым полна эта едкая и умная комедия высшего полета»[[87]](#footnote-88).

В период первой русской революции деятельность марксистской литературно-художественной критики значительно обогащается благодаря сотрудничеству М. Горького в легальных большевистских изданиях. Он публикует много статей, листовок, заметок, фельетонов, памфлетов, открыто провозглашающих социалистические цели пролетариата. В 1906 году {58} Горький пишет повесть «Мать» и пьесу «Враги». Легальная большевистская критика поддерживает, пропагандирует творчество Горького, неоднократно указывает на его пьесы как на образцы социалистической драматургии, верно служащей интересам пролетариата.

В условиях первой буржуазно-демократической революции в России, когда классовые противоречия достигли предельного ожесточения, легальная большевистская печать проводила в области театрального искусства последовательно партийную политику. Большевистские газеты и журналы боролись за искусство, правдиво отражающее самые коренные конфликты действительности. Глубокая историческая закономерность заключалась в том, что в пору русской революции 1905 – 1907 годов со страниц первой легальной большевистской газеты прозвучало ленинское учение о партийности, явившееся теоретическим фундаментом нового, социалистического искусства.

После поражения первой русской революции началось наступление реакции во всех сферах политической и идеологической жизни. К тотальному охвату вопросов культуры стремились создатели печально известного кадетского сборника «Вехи», который Ленин назвал «*энциклопедией либерального ренегатства*»[[88]](#footnote-89). Объявляя в философии войну материализму, в искусстве веховцы провозглашали безыдейность, внеклассовость, беспартийность. Искусство, говорили они, должно стоять над жизнью, должно быть независимо от действительности.

Ленин, большевистская критика показали теоретическую несостоятельность «Вех», разоблачили контрреволюционное содержание этой декадентской энциклопедии по вопросам политики, философии, социологии, религии, искусства. В книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и в других его работах этого сложного периода защищалась и развивалась марксистская теория, разрабатывались методологические принципы анализа и оценки всей духовной жизни общества.

Ленин обосновал связь прогрессивного искусства с освободительным движением. Он показал, что в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, не может быть единой национальной {59} культуры, существующей вне этих противоречий, стоящей над ними.

Ленинское учение о культуре классового общества сохраняет все свое значение для понимания закономерностей развития искусства в современном буржуазном мире, хотя в наше время ревизионисты предпринимают немалые усилия, чтобы дискредитировать это учение или сделать его только достоянием истории и доказать внеидеологический единый характер художественной культуры.

Ленин определил пути познания объективных закономерностей развития искусства. Его теория отражения позволяет дать научное, материалистическое объяснение специфике искусства, процессам художественного творчества и восприятия.

Образцами марксистского анализа художественного творчества явились ленинские статьи о Толстом и о других выдающихся представителях передовой русской культуры. Ленин показал идейно-художественное богатство прогрессивного реалистического искусства, его политическую, эстетическую и нравственную ценность для революционного движения.

В самые тяжелые годы реакции большевистская критика, руководствуясь ленинскими идеологическими и методологическим принципами, боролась против идеалистической эстетики и декадентского искусства, отстаивая реалистическое творчество демократических художников.

Вместе с новым подъемом рабочего движения, начавшегося в 1910 году, возрождается деятельность легальной большевистской печати. В декабре 1910 года в Петербурге выходит первый номер еженедельной «Звезды». В мае 1912 года стала издаваться массовая еженедельная рабочая газета «Правда». Легальные органы большевиков, продолжая традиции предшествующей марксистской печати, большое внимание уделяют вопросам искусства.

Отметая «теории» о независимости искусства от общества, «Правда» писала, что «современный театр, питающийся вниманием и любовью нынешних господ жизни — вырождающейся буржуазии и ее приспешников, — сам гибнет от своего творческого худосочия и от неустойчивости своих художественных целей»[[89]](#footnote-90).

{60} Большевистские легальные газеты выступают с резкой критикой буржуазной драматургии, модных декадентских течений в режиссуре, проникших даже на консервативную сцену императорских театров.

В первой же статье, посвященной сценическому искусству, «Правда» говорила о любви и влечении трудящихся к театру Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова, Горького, к театру, который в будущем «создаст репертуар соответственно своим идеалам и стремлениям к свободе и истинной красоте, станет общедоступным и непохожим на современный городской театр, стремящийся более к забаве, чем к искусству»[[90]](#footnote-91).

«Звезда» писала «о великом значении Художественного театра, о его революционных заслугах в деле театрального искусства». Но вместе с тем газета указывала на обозначившееся в пору реакции некоторое отступление МХТ от уже завоеванных идейно-творческих принципов. «Звезда» обращала внимание на то, что «Горе от ума» и «Ревизор» трактуются в Художественном театре как «бытовые» комедии, из них «выбрасываются и затушевываются все “тенденции”, вся общественно-обличительная сторона». Газета выражала сожаление по поводу того, что наибольший успех в это время имеет «безнадежно мрачная» «Жизнь Человека» Андреева, а «героический “Бранд” Ибсена терпит крушение»[[91]](#footnote-92).

Желая помочь Художественному театру преодолеть кризис, в котором он оказался после поражения революции 1905 года. «Правда» вступает в бурную полемику, развернувшуюся в связи с постановкой инсценировок Достоевского[[92]](#footnote-93), раскрывая подлинные движущие силы сражения, выходившего далеко за пределы эстетических споров.

Широко освещалась в легальной большевистской печати деятельность Общедоступного театра П. П. Гайдебурова. В репертуаре этого театра были произведения Шекспира, Мольера, Бомарше, Ибсена, Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Л. Толстого, Тургенева, Чехова. Отмечая в ноябре 1913 года десятилетний юбилей Общедоступного театра, {61} «Правда» писала: «Театр, который постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев “образованного общества”, мог с чувством удовлетворения сказать в субботу (день чествования. — *А. Ю*.), что старания не пропали даром и в среде пролетариата он нашел чуткую и вдумчивую аудиторию, которая сумела понять и оценить стремление труппы и ее вдохновителя…»[[93]](#footnote-94)

Но только классическим репертуаром рабочий зритель ограничиться не мог. Ему нужна была в первую очередь современная драматургия, обращенная к тому, чем жил рабочий зритель, что его волновало в условиях разгорающейся идеологической и политической борьбы. А идейно-художественная программа театра Гайдебурова носила скорее просветительский характер. Именно поэтому у «Правды» были все основания заявить, что театр Гайдебурова, при всех его несомненных демократических достижениях, «далеко не пролетарский театр»[[94]](#footnote-95).

Важнейшей частью социалистической программы в области культуры явилась ленинская национальная политика, основные принципы которой определились в период подготовки пролетарской революции. В статье «Критические заметки по национальному вопросу» Ленин писал, что условия жизни трудящихся и эксплуатируемых масс неизбежно порождают демократическую и социалистическую идеологию, и поэтому «в *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры […]. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только “элементов”, а в виде *господствующей* культуры»[[95]](#footnote-96).

Ленин не ограничивался разоблачением буржуазного лозунга общенациональной культуры и разработкой подлинно марксистской теории классовой культуры в классовом обществе, {62} на которую опиралась большевистская литературно-художественная критика.

В 1914 году Ленин обратился к С. Г. Шаумяну с письмом, в котором предложил подготовить проект закона о равноправии наций и о защите прав национальных меньшинств. В этот проект Ленин считал необходимым включить наряду с общими положениями о равноправии и более конкретные пункты, касающиеся школьного дела, выбора языка муниципальными учреждениями. Он предлагал специально оговорить права для национальных меньшинств «на пропорциональную долю расходов, на школьные помещения (даром) для учеников “инородцев”, на учителей “инородцев”, на “инородческие” отделения музеев и библиотек, театров и проч.»[[96]](#footnote-97).

С особым вниманием большевистская печать относилась к зарождавшемуся пролетарскому искусству. На страницах марксистских газет и журналов публикуются стихи и рассказы пролетарских литераторов, печатаются статьи и рецензии, заботливо поддерживающие творчество тех, кто начинал создавать новое искусство. О родоначальнике пролетарской драматургии Горьком в эту пору пишут Ленин и лучшие публицисты партии.

В условиях подъема массового рабочего движения большевистская печать выдвигает задачу создания пролетарского театра. «Необходимо, — пишет “Правда”, — создать такой театр, вдохновителями которого, его идейными руководителями были бы сами рабочие»[[97]](#footnote-98). В ряде статей газета разъясняет, обосновывает идеи рабочего театра, намечает конкретные пути его организации. «Пролетарское искусство, — писала “Правда” в специальном выпуске, посвященном вопросам художественного творчества, — вызывается к жизни вполне реальной потребностью рабочей массы. А так как рабочий класс, жаждущий эстетических удовольствий, попадает в развращенные {63} руки буржуазных театров, кинематографов и проч., то необходима как жесткая критика буржуазного искусства, так и, поскольку возможно в современных условиях, создание своих рабочих драматических кружков, а где удастся — и театров»[[98]](#footnote-99).

Вокруг идеи создания пролетарского театра на страницах «Правды» развернулась дискуссия. Большевистская газета отвергла сомнения в целесообразности и возможности пролетарского художественного творчества в условиях буржуазного общества. Однако авторы и тех статей «Правды», которые доказывали важность и необходимость развития пролетарской культуры и подвергали критике буржуазное общество, допускали явную недооценку прогрессивного профессионального театра, противопоставляя ему самодеятельные рабочие коллективы. В дискуссии о рабочем театре обнаружились отголоски антимарксистской теории Богданова об истоках пролетарской культуры и путях ее формирования[[99]](#footnote-100).

Выдвигая и отстаивая идею создания пролетарского театра, большевики понимали, что «не в современной обстановке заживет настоящей жизнью Рабочий театр»[[100]](#footnote-101). Для всестороннего развития пролетарского искусства трудящиеся должны были разрушить господствующие сословные и классовые перегородки. Только социалистическая революция открыла перед подлинно демократическим искусством все возможности для свободного существования, для наиболее полного служения интересам народа.

Деятельность дооктябрьской большевистской печати в области искусства, в частности театра, была обусловлена главными задачами, стоявшими перед партией в период подготовки революции. Выступления марксистской литературно-художественной критики против реакционного буржуазного театра, поддержка демократического прогрессивного искусства опирались на ленинское учение о партийности. Большевики стремились содействовать освоению и развитию классических традиций передовой отечественной и зарубежной культуры и созданию на этой основе нового, социалистического искусства. Много {64} лет спустя агент «Искры» Е. Д. Стасова вспоминала: «Вся старая ленинская гвардия была воспитана на лучших идеалах и художественных вершинах отечественной и мировой культуры»[[101]](#footnote-102).

В одной из бесед с Луначарским Ленин заметил, что у него никогда не было и не будет времени для специальных искусствоведческих занятий. Но Ленин не мог не обращаться к искусству как к одной из важнейших сфер общественной жизни, одной из могучих форм познания действительности и воздействия на человека. Искусство, в частности театр, было органической потребностью богатого духовного мира Ленина. Отвечая на вопросы об отношении Ленина к искусству, Крупская писала: «Театр очень любил — всегда это производило на него сильное впечатление»[[102]](#footnote-103).

Известно, какое значительное место занимали литература, музыка, театр в семье Ульяновых, где в духе лучших традиций передовой русской интеллигенции почитали классическую художественную культуру и хорошо знали современное искусство. В атмосфере естественности, истинного демократизма отношений, высокой интеллигентности и благородной убежденности в том, что подлинное искусство связано с интересами народа, начали складываться эстетические вкусы и привязанности Ленина.

Невозможно со всей определенностью учесть то влияние, которое оказывают на жизнь человека, на становление его характера, его мировоззрения ранние художественные впечатления. Ясно только, что влияние это бесспорно и значительно, хотя связи между непосредственными художественными впечатлениями юности и убеждениями, взглядами, поступками зрелого человека могут быть почти неуловимы.

Увлечение Ленина театром пришло в гимназические годы. Он был непременным посетителем оперных и драматических спектаклей, которые привозили в Симбирск в 80‑х годах гастрольные труппы, увлекался популярнейшим провинциальным {65} актером В. Н. Андреевым-Бурлаком. В 1900 году, когда Ленин, возвращаясь из ссылки, нелегально задержался в Москве, произошла его первая встреча с МХТ, положившая начало чувству неизменного восхищения этим театром.

Несмотря на сложную жизнь политического эмигранта и профессионального революционера, Ленин находил время и возможности, чтобы посещать театры и концертные залы почти во всех европейских городах, где ему довелось бывать[[103]](#footnote-104). Он «ходил в театр, — писала М. И. Ульянова, — и когда жил в эмиграции “довольно одиноко” (т. е. без семьи) или когда после усиленной работы ему удавалось попадать по какому-нибудь делу в большой город и он использовал эту поездку для того, чтобы немного “встряхнуться”»[[104]](#footnote-105). В Мюнхене Ленин слушал оперу Галеви «Дочь кардинала» («Жидовка»), в Женеве — «Кармен» Бизе, в Цюрихе — «Валькирию» Вагнера, в Вене побывал на спектакле популярной тогда венской оперетты, в Лондоне смотрел спектакли гастрольной немецкой труппы, в Берне — «Живой труп» Толстого, в Кракове — два спектакля с участием известного актера и режиссера Сольского. В Женеве он был на любительских представлениях «Детей Ванюшина» Найденова и «Ткачей» Гауптмана и на спектакле «Дама с камелиями» Дюма с участием знаменитой Сары Бернар. Приехав буквально на один-два дня по весьма сложному партийному делу в Берлин, он в первый же вечер спешит в театр Рейнхардта. Ленин достаточно хорошо знал театральный Париж начала века. Он бывал в Гранд-Опера и Фоли Бержер, в театрах «Водевиль» и «Одеон». Но особенно полюбил театры рабочих предместий, часто слушал популярного автора и исполнителя революционных песен Монтегюса. Во время парижской эмиграции началась, как писала Крупская, целая полоса посещений театров. А кроме драмы, оперы, оперетты, варьете — симфонические концерты, произведения Бетховена, Вагнера, Сен-Санса, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина…

{66} М. Горький рассказал в своих воспоминаниях, как он вместе с Лениным в дни заседания V съезда партии (1907 г.) побывал в одном из лондонских мюзик-холлов: «Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов, эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное и особенно внимательно на рубку леса» чемпионами-лесорубами. После спектакля Ленин «интересно говорил об “эксцентризме” как особой форме театрального искусства!

— Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»[[105]](#footnote-106)

Нам совсем не безразлично, что именно смотрели Горький и Ленин и что послужило основанием или своего рода поводом для размышлений Ленина об эксцентрике в искусстве. Вот что удалось узнать через несколько десятилетий после появления воспоминаний Горького. Горький и Ленин посетили один из лондонских мюзик-холлов «Ипподром», который находился неподалеку от центра и был популярен цирковыми представлениями и водяными феериями. Главный аттракцион программы, шедшей весной 1907 года, исполняли, как писала газета «Тайме», «чемпионы Австралии непревзойденные лесорубы» Х. Джаксон и П. Маклорен, в представлении участвовали «удивительный фокусник» А. Эгоуст, слоны де Грэнена, «великанша из Тироля» Мэридл, рекордсмен по прыжкам в воду Спиди и была показана феерия «Тайфун».

После Октябрьской революции, начиная с 1918 года, когда Советское правительство переехало в Москву, и до конца 1922 года, то есть до трагического обострения болезни, Ленин, несмотря на гигантскую занятость, успевал познакомиться со многими явлениями театрально-музыкальной жизни Москвы. Он смотрел спектакли МХТ, Малого театра и театра Корша, бывал в Большом театре и в Театре Московского Совета рабочих депутатов, слушал выступления симфонических оркестров, с удовольствием посещал концерты, в которых участвовали Шаляпин, Собинов, Нежданова, Барсова, Гельцер, Качалов, Москвин, Блюменталь-Тамарина и многие другие известные {67} артисты московских театров. Ленин присутствовал на торжественном юбилее Ермоловой.

Тех, кто мог наблюдать за Лениным во время спектакля или концерта, поражала живость его реакций. В ноябре 1921 года Ленин был на концерте Айседоры Дункан[[106]](#footnote-107). В этот праздничный вечер знаменитая балерина танцевала с воспитанниками своей школы Шестую (Патетическую) симфонию и Славянский марш П. И. Чайковского, а в заключение — «Интернационал». Среди зрителей, переполнивших Большой театр, находился и курсант Первой авиационной школы Красной Армии Х. Паков, впоследствии полковник Болгарской Народной Армии. «Признаюсь, — пишет Паков, — в то время я мало разбирался в хореографическом искусстве. И хотя я с большим интересом следил за тем, что происходило на сцене, но чаще обращал взгляд к правительственной ложе, где сидел Ленин. Нас разделяло всего несколько метров, и я мог видеть совсем ясно выражение его лица. Оно было каким-то необыкновенно чутким зеркалом, отражавшим малейшее движение на сцене, каждый жест танцовщицы. Ленин склонился над барьером ложи, устремленный к сцене. По его реакции было видно, с какой чуткостью воспринимается им этот танец, как он волнует его. И когда смолкли последние звуки “Интернационала”, Владимир Ильич выпрямился, встал и громко, во весь голос воскликнул: “Браво, браво, мисс Дункан!” Долго зал сотрясался аплодисментами»[[107]](#footnote-108).

При открытой эмоциональности и непосредственности восприятия Ленин был весьма требователен и откровенен в своих оценках. Он бескомпромиссно относился к искусству низкопробному, {68} ремесленному. Крупская вспоминала, чем завершались посещения театров, когда Ленин сталкивался с ничтожностью пьесы или фальшивым исполнением. «Обычно, — писала Крупская о годах эмиграции, — пойдем в театр и после первого действия уходим. Над нами смеялись товарищи, — зря деньги переводим»[[108]](#footnote-109).

Каждый факт посещения Лениным спектакля, концерта, выставки, его реакция зрителя, слушателя, конкретное содержание того, что по тем или иным причинам привлекло внимание Ленина, — все эти сведения чрезвычайно интересны и важны как еще один эпизод, еще одна строка ленинской биографии.

Однако не каждое посещение Лениным театра дает основание для далеко идущих выводов о значении, например, того спектакля, который ему довелось посмотреть, и тем более для широких эстетических обобщений. А его реакции зрителя и слушателя, обусловленные бесконечным количеством различных обстоятельств и причин, да еще и дошедшие до нас в воспоминаниях, написанных много лет спустя, не могут, не должны становиться единственным критерием идейно-художественной оценки пьесы, спектакля, театра, исполнителей. Частные художественные суждения Ленина нельзя понять и оценить вне подлинно научного анализа всей совокупности обстоятельств, порождавших эти суждения. Между тем в некоторых историко-театральных трудах краткое упоминание о зрительской реакции Ленина или о посещении им театра порою подменяет анализ сложнейшего явления театрального искусства. Так искажаются важные страницы истории театра и одновременно обедняются наши представления о художественных вкусах Ленина. Известно, как отразился вынужденный уход В. И. Ленина с середины действия спектакля «Сверчок на печи» на оценках этого спектакля, да и на истолковании всей истории Первой студии Московского Художественного театра.

Ленин разработал программу культурной революции как составной части социалистической революции и теоретически {69} обосновал пути развития социалистического искусства[[109]](#footnote-110). Зарождавшаяся в дооктябрьских трудах Ленина и на страницах большевистской печати, эта программа после победы Октябрьской революции продолжала развиваться, получила возможности для своей реализации и стала политикой нового, пролетарского государства. Ленин направлял и практическую деятельность партии и государства в области искусства, под его руководством сложились принципы театральной политики.

Еще до Октября на общей методологической, эстетической основе начался единый процесс формирования нового искусства и марксистской литературно-художественной критики, определялись основные принципы нового искусствознания.

Борьба большевиков за высокую идейность и реализм театра явилась началом той политики, которая нашла свое дальнейшее развитие после победы революции, обеспечившей становление и расцвет театрального искусства социалистического реализма.

# **{****70}** Глава втораяРождение нового государства и театр

В дни, когда закладывались основы социалистического государства, когда, по словам Ленина, даже для самого важного дела он мог найти, да и то с трудом, какой-нибудь десяток минут, состоялась его первая беседа с Луначарским о предстоящей работе Наркомпроса. Эта беседа свидетельствовала о том особом значении, которое Ленин придавал вопросам культуры в самые напряженные, решающие дни, часы революции[[110]](#footnote-111). Вспоминая о деятельности Ленина в первые месяцы революции, Н. К. Крупская писала: «Мне не приходилось непосредственно наблюдать в это время кипучую работу Ильича. Вовсю шла ломка старого, велась громадная организационная работа, Ильич прямо горел на этой работе. Я знала о ней по рассказам Ильича, по разговорам с товарищами, приходившими к Ильичу, рассказывавшими мне о своей работе. Революция развертывалась вовсю. Я с головой ушла в работу на {71} культурном фронте. Ильич считал эту работу чрезвычайно важной, считал, что культура — тот цемент, который связывает все достижения, без которого социализма не построишь, считал необходимым налегать вовсю на этот участок стройки, но в этот момент он меньше говорил об этих вопросах, чем обычно. Перед ним стояли решающие вопросы громадной важности, определившие собой характер дальнейшей судьбы Советской власти»[[111]](#footnote-112).

Важнейшей составной частью процесса строительства нового социалистического общества в России должно было явиться культурное развитие народа, включающее всеобщее образование, сознательное овладение социалистической идеологией, растущие потребности в художественных ценностях и реальные возможности их удовлетворения. В результате социальных преобразований высшей ценностью общества должен был стать человек. Особое значение приобретало духовное развитие человека нового общества, принципиально иной, чем в буржуазном обществе, становилась роль искусства.

Революции предстояло преодолеть разрыв между величием вставших перед ней задач и чудовищной нищетой страны, нищетой материальной и культурной[[112]](#footnote-113). В сфере культуры народ прежде всего нуждался в самых элементарных основах просвещения. «Такой дикой страны, — писал Ленин, — в которой бы массы народа настолько были *ограблены* в смысле образования, света и знания, — такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России»[[113]](#footnote-114). Это состояние России объяснялось не только рядом исторических объективных обстоятельств. Правящие классы, царское самодержавие даже в XX веке, когда социальные, экономические процессы развития общества требовали распространения просвещения, цинично и последовательно стремились сохранить неграмотность народа.

В июле 1905 года состоялось секретное Особое совещание, на котором Николай II, великие князья и самые высшие сановники {72} обсуждали проект учреждения Государственной думы. Согласно 54‑й статье проекта, в Думу не могли избираться неграмотные. При обсуждении этой статьи председатель совета объединенного дворянства А. А. Нарышкин заявил: «[…] я вынес глубокое убеждение в том, что неграмотные мужики, будь то старики или молодежь, обладают более цельным миросозерцанием, нежели грамотные. Первые из них проникнуты охранительным духом, обладают эпическою речью. Грамотные увлекаются проповедуемыми газетными теориями и сбиваются с истинного пути». Другой участник совещания, Н. М. Павлов, поддержал Нарышкина: он говорил, что грамотных «следует считать нравственно испорченными и совращенными с пути истинного. Это плевелы»[[114]](#footnote-115). Николай II согласился с теми, кто обосновывал вредоносность просвещения для народа, и решил исключить из проекта статью 54‑ю.

Еще до революции большевики понимали, что, при всей колоссальной важности создания новой культуры, пролетариату после захвата власти придется в первую очередь решать вопросы военные и экономические. После вступления на путь социалистических преобразований важнейшей задачей партии, по замечанию Ленина, явился практический подход к проблемам, которые раньше ставились абстрактно, теоретически[[115]](#footnote-116).

После победы социалистической революции культурное строительство назвали третьим фронтом. Однако и в пределах этого третьего фронта жизнь определила внутреннюю последовательность.

Ленин трезво оценивал реальные условия, в которых рождалось новое общество. Даже на четвертом году революции Ленин, не умаляя значения искусства, отдавал предпочтение школам. Когда в 1921 году на заседании Совнаркома было предложено создать Главискусство, Ленин, по свидетельству Б. И. Коцына, заявил: «Вы хотите Комиссариат Искусств? Но это преждевременно. Прежде должен быть разрешен вопрос о восстановлении школы»[[116]](#footnote-117). Принцип очередности возникал из {73} понимания путей становления новой культуры и связей этого процесса с материальными факторами, с политическими преобразованиями и предполагал разумную концентрацию усилий и весьма ограниченных ресурсов на самом главном. Но и то, что удалось сделать в искусстве в самые первые и самые тяжелые годы существования Советского государства, потрясает размахом, целеустремленностью, верой в будущее.

Стратегия и тактика культурной революции складывались в напряженных дискуссиях и борьбе. В конце 1922 года в Берлине вышли третья и четвертая книги «Записок о революции» Н. Суханова. Меньшевик Суханов, называвший себя марксистом и не принимавший решающего в учении Маркса — его революционной диалектики, писал, что Россия не достигла того уровня развития производительных сил, при котором возможен социализм. Он обрекал революцию на поражение из-за низкой культуры народных масс.

Оппортунисты из II Интернационала также считали, что пролетарская революция невозможна до тех пор, пока пролетариат не будет иметь достаточного числа своих квалифицированных специалистов для работы в сфере управления и культуры. С этими идеями по-своему перекликалась «культурная программа» Троцкого. Отрицая возможности строительства социализма в одной стране, Троцкий утверждал, что пролетариат, победивший только в одной стране, должен отложить создание социалистической экономики и культуры до того, как пролетарская революция победит в других странах. И современные оппортунисты, ревизуя марксистско-ленинское учение о революции и пренебрегая историческим опытом Советского Союза, пытаются доказывать, что социальный переворот принципиально невозможен без предварительной культурной революции.

В середине января 1923 года Ленин выступил в «Правде» со статьей «О нашей революции (По поводу записок Н. Суханова)», где показал догматизм и оппортунизм Суханова и всех других, не веривших в победу пролетарской революции. «Если для создания социализма, — писал Ленин, — требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков именно этот определенный “уровень культуры”, ибо он различен в каждом из западноевропейских государств), то почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным {74} путем предпосылок для этого определенного уровня, а *потом* уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы»[[117]](#footnote-118).

Самое главное для культурной революции было достигнуто благодаря захвату власти пролетариатом: родилось невиданное ранее тяготение масс к просвещению, к культуре, начали складываться объективные условия для удовлетворения этих потребностей. Очередность в решении вопросов культуры не означала какого бы то ни было пренебрежения искусством, не означала отказа партии и государства хотя бы на какое-то время от воздействия на развитие художественной жизни или противопоставления «необходимого» просвещения «необязательному» искусству.

Одна из важнейших задач культурной революции была сформулирована в программе РКП (б), принятой в 1919 году на VIII съезде партии: «[…] открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»[[118]](#footnote-119).

Применительно к театральному искусству этот пункт программы партии в театроведческой литературе иногда объясняется примерно так: революция поставила задачу сделать посещение театра общедоступным для самых широких масс трудящихся, и к моменту принятия программы эта задача в значительной мере была уже выполнена или во всяком случае выполнялась.

Открыть для народа двери театров, а также учебных заведений, музеев действительно явилось важной задачей революции. Была отменена плата за обучение в школах; в высших и специальных средних учебных заведениях учащиеся стали получать стипендии. Некоторое время бесплатно распределялись газеты и театральные билеты, бесплатным стало посещение всех музеев. С января 1918 года в государственных театрах начали систематически устраиваться спектакли по льготным ценам. Только за два месяца 1918 года в Петрограде восемьдесят тысяч человек посетило спектакли бесплатно. Организуются {75} массовые выезды театральных групп для обслуживания воинских частей на фронте.

Одновременно с тем, что революция предоставила всем трудящимся широкий доступ к благам культуры, эти блага в соответствии с основными принципами нового общества выступали в качестве дополнительного вознаграждения, специфического поощрения наиболее отличившихся работников. Идею такого использования художественных ценностей Ленин выдвинул в известной работе «Очередные задачи советской власти» (март — апрель 1918 г.), которую ЦК партии обсудил в рукописи, одобрил и рекомендовал к публикации.

Указывая, что только после перехода политической власти в руки пролетариата сила положительного примера впервые получает возможность оказать свое массовое действие, Ленин писал, что трудящиеся должны учиться «понимать и видеть, как и сколько надо работать, как и сколько можно отдыхать». При этом Ленин подчеркивал важность немедленного вознаграждения наиболее отличившихся трудовых коллективов «сокращением на известный период рабочего дня, повышением заработка, предоставлением большего количества культурных или эстетических благ и ценностей и т. п.»[[119]](#footnote-120).

Приход в театр нового зрителя — одно из важных социалистических преобразований в сфере культуры. Но даже при вполне осознанном и настойчивом стремлении театров к решительным переменам в зрительных залах эти перемены не могли произойти быстро и гладко. Во всяком случае, для ускорения процесса нужны были значительные усилия и предстояло преодолеть ряд объективных трудностей. Возникла необходимость как бы перешагнуть через этап постепенного изменения социальной структуры зрительской аудитории. Определяя цели театра в условиях рабоче-крестьянского государства, Луначарский писал: «Все дело только в том, чтобы под видом народа не оказался законодателем театра самый нетрагический тип современности, средний обыватель, массовый мещанин […], которые развратили уже столько театров за границей. Такая демократизация ужасна. Мы зовем театр перепрыгнуть сразу стадию служения этому полународу и прийти к служению могучему, трагическому, самозабвенному горькому {76} романтику-пролетарию и глубокодумному деловому и крепкому страстотерпцу — трудовому крестьянину»[[120]](#footnote-121).

Демократизацию искусства нельзя было ограничивать демократизацией потребления, как это предусматривалось «культурной программой» буржуазной революции, смыкавшейся с аналогичными идеями Каутского. В исследовательской литературе эта проблема, к сожалению, не нашла своего достаточно полного и точного освещения. Между тем партия выдвигала и решала задачу несравненно более сложную, чем демократизация потребления искусства: сделать сокровища искусства поистине доступными для трудящихся, создать условия, когда массы были бы в состоянии не только воспринимать искусство и наслаждаться им, но когда перед народом открылись бы широкие возможности сознательного участия в создании нового искусства. «Социализм, — говорил Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС, — не только открыл трудящимся массам широкий доступ к духовным ценностям, но и сделал их непосредственными творцами культуры»[[121]](#footnote-122). Для достижения этой цели мало было научить народ читать и писать. Придавая первостепенное значение борьбе с неграмотностью, Ленин считал, что «на одной грамотности далеко не уедешь. Нам нужно громадное повышение культуры»[[122]](#footnote-123).

Широкое распространение и органическое усвоение художественных ценностей не определяются только эстетическим уровнем искусства и его направленностью. Недостаточно и желания государства всемерно содействовать демократизации искусства. Только подъем общего культурного уровня мог создать почву для интенсивной художественной жизни демократического общества. В известной беседе с К. Цеткин, состоявшейся осенью 1920 года, то есть через полтора года после принятия программы на VIII съезде партии, Ленин говорил: «Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень»[[123]](#footnote-124).

{77} Историк театра французской буржуазной революции К. Н. Державин пишет, что во Франции 1789 – 1791 годов «в условиях суровой революционной действительности вопросы культуры не могли быть поставлены во всей их широте». Он это объясняет тем, что «лучшие и активнейшие элементы буржуазии всецело отдались политической борьбе и, кроме того, буржуазная культура в основных своих чертах была уже создана и оформлена в тот век, который предшествовал революции»[[124]](#footnote-125). Есть основание предполагать, что в данном случае Державин опирался на статью Луначарского «Литература и революция», впервые опубликованную в 1920 году[[125]](#footnote-126). Луначарский писал о крайнем увлечении всех наиболее талантливых людей эпохи французской революции непосредственной борьбой и о том, что в ту пору возникло ощущение какой-то странной ненужности искусства, «вытекающего из прошлого». Но Луначарский видит во всем этом причины того, как «бесконечно трудно ждать в самом пожаре революции полноценных произведений искусства, хотя исключения, конечно, могут быть»[[126]](#footnote-127).

Незрелость нового искусства эпохи революции, историческая сложность ее художественного осмысления не означают для Луначарского недостаточного внимания революции к культуре.

Французская революция, во всяком случае в период якобинской диктатуры, то есть высшего подъема революционной борьбы, считала театр сильнейшим средством просвещения, идеологического и художественного воспитания и, как показывает в своем исследовании Державин, весьма широко ставила и решала вопросы культуры, и в частности театральной политики: «Декрет о театральных свободах 1791 года нанес решительный удар старым театральным порядкам и открыл путь революционно-буржуазному театральному строительству […] Наибольшее количество документов, характеризующих интерес революционной власти к театру, относится к периоду якобинской диктатуры. Эти документы, к тому же, содержат не только {78} чисто административные распоряжения, они затрагивают наиболее важные вопросы театрального производства, как, например, репертуара, чего мы не найдем в законах или декретах иных революционных правительств»[[127]](#footnote-128). Современные исследователи театра эпохи французской революции также отмечают, что «в бурной духовной жизни революционных лет театр занимает одно из ведущих мест. Искусство революционного классицизма, грандиозные народные празднества, массовый политико-агитационный театр были проникнуты героическим духом борьбы, отражали патриотический подъем широких народных масс»[[128]](#footnote-129).

Ограниченность театральной политики французской революции, как и всей деятельности в сфере культуры, определялась не столько «условиями суровой действительности», сколько социальными, политическими противоречиями, буржуазно-ограниченным содержанием революции[[129]](#footnote-130).

Даже Парижская коммуна, которой не хватило времени, чтобы оглядеться и взяться за реализацию своей программы, не отвернулась от искусства. Несмотря на тяжелейшие, трагические условия, рабочее правительство Коммуны все больше и больше заботилось об искусстве и впервые в истории предприняло попытку осуществить пролетарские преобразования в области театрального дела[[130]](#footnote-131).

Революция всегда обращалась к искусству как сильнейшему идеологическому оружию.

Великий художник Д. Сикейрос, один из основоположников мексиканского искусства, рожденного революцией, вспоминает, как он и его товарищи, юность которых прошла в революционных сражениях и походах, собрались в 1918 году на конгресс художников-солдат и заявили: «Наша цель в том, чтобы всем красноречием, всей убедительной силой своего искусства способствовать дальнейшему развитию мексиканской революции […]. Мы поможем нашим рабочим и крестьянам в преобразовании родины […]. Своим искусством мы должны {79} бороться за независимость Мексики, наши произведения должны быть исполнены высокого агитационного пафоса, должны поднимать народные массы на освободительную борьбу»[[131]](#footnote-132).

Закономерно, что благотворную связь искусства и революции отвергали оппортунисты II Интернационала и буржуазные историки культуры. Этой же позиции придерживаются и современные ревизионисты марксизма. Изначальную враждебность искусства и революции пытается, например, доказывать Г. Маркузе. Он призывает отделить искусство от политики и отрицает возможность создания социалистического искусства.

Прекрасно, образно определил своего рода программу отношения русской пролетарской революции к театру Луначарский: «Революция сказала театру: “Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после многих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и "отвести душу". Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. […] Я хочу видеть их воочию. Я хочу твоими методами также и изучить их”»[[132]](#footnote-133).

Эти слова Луначарского особенно важны, значительны в сопоставлении с модными в предреволюционной России попытками объяснить кризисные явления буржуазного театра безысходным завершением пути сценического искусства как обреченной формы художественной культуры. «Театр переживает в наше время не кризис, а конец. […] Театр — ложный и незаконный вид искусства»[[133]](#footnote-134), — утверждал известный русский критик Ю. И. Айхенвальд в статье «Отрицание театра», вызвавшей шумную полемику.

С развитием общества под влиянием многих обстоятельств на первый план духовной жизни выдвигается то один, то другой вид искусства. И тем не менее синтетический характер театра, способного органично объединять литературу, изобразительное {80} искусство, архитектуру, музыку, хореографию, открывает перед сценическим искусством наибольшие возможности выражать едва ли не все основные художественные тенденции времени. Это своеобразие театра значительно усилилось в конце XIX – начале XX века, когда все большее значение приобретал режиссер как автор спектакля, определяющий общее идейно-эстетическое решение спектакля, его художественную структуру и широко использующий в сценическом искусстве выразительные средства смежных видов искусств. «Театр остается, — писал Луначарский, — очень характерным показателем художественных настроений наций в каждый данный момент»[[134]](#footnote-135).

Несмотря на особое положение театра в ряду других искусств, концепции неизбежного угасания театрального искусства время от времени вновь становятся предметом дискуссии. Особенно широкое распространение эти концепции получили в связи с развитием кинематографии, радио и телевидения — гигантов художественной культуры и средств массовой коммуникации. Так, видный французский ученый А. Моль, считая, что «в XIX и в первой половине XX века театр был одним из основных каналов культуры», вместе с тем утверждает, что в современной культуре театр играет пока еще важную, но «все уменьшающуюся роль»[[135]](#footnote-136).

Полноправными лидерами художественного процесса стали в наши дни кинематограф и телевидение. Однако это совсем не означает, что театр должен будет уйти из духовной жизни общества или стать каким-то вспомогательным придатком у новых видов искусства, рожденных могуществом современной техники. Несмотря на множество мрачных пророков, с горечью, растерянностью или удовлетворением объявляющих миру о неизбежной гибели театра, сценическое искусство продолжает жить, обогащаясь новыми выразительными средствами, устанавливая многообразные контакты со своими молодыми конкурентами и щедро, безбоязненно их оплодотворяя. Сравнение театра с кинематографом обнаруживает некоторую внешнюю ограниченность художественных возможностей сцены. Но у театрального искусства — свой язык и только ему присущие выразительные {81} средства, свои особые отношения с публикой, недоступные кинематографу.

В условиях же российской действительности первой четверти века театр, если его сравнивать со всеми другими видами искусства, оставался, вероятно, наиболее сильным средством воздействия на относительно широкие массы.

Неграмотная Россия не могла читать, да и издательские возможности отсталой, разоренной страны были чрезвычайно ограниченными. Еще на заре кинематографа крупнейшие деятели русской культуры понимали, какие силы и возможности таятся в только-только рождающемся новом виде зрелищного искусства.

«[…] Когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, — говорил в 1915 году М. Горький, — когда он станет сеять “разумное, доброе, вечное” там, где это необходимо, — то его роль будет чрезвычайно высока. А это, безусловно, даст кинематографу будущее»[[136]](#footnote-137). Дооктябрьская большевистская «Правда» писала, что в «иных социальных условиях» кинематограф может сыграть значительную роль в духовной жизни рабочего класса[[137]](#footnote-138). Революция коренным образом изменила содержание киноискусства, его цели, роль в обществе, его эстетические возможности. Но кинематограф все-таки был еще слишком молод. А кроме того, техническая база, необходимая для создания и проката фильмов, не позволяла широко пользоваться даже тем, что уже было в то время достигнуто киноискусством.

В беседе с Луначарским, состоявшейся в феврале 1922 года, Ленин заявил, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Это было мудрое предвидение. Ленин хорошо понимал, какие гигантские потенциальные возможности несет в себе кинематограф, и, конечно, имел в виду его будущее. В той же беседе он высказал предположение, что время создания «новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность»[[138]](#footnote-139), еще не пришло.

{82} Самым доступным, самым эффективным и, вероятно, самым массовым видом искусства оказался в ту пору в России театр.

Ведущее положение театра определилось и во Франции кануна буржуазной революции 1789 года. Французские просветители считали театр наиболее реальным и целесообразным средством, способным вооружить человеческий разум непреодолимой силой и бросить в народ массу прогрессивных идей.

Во время дискуссии о рабочем театре, развернувшейся на страницах большевистской «Правды» в 1913 – 1914 годах, редколлегия утверждала особую роль сценического искусства в процессе духовного развития пролетариата. В статье, открывающей дискуссию, говорилось: «Театральное зрелище по яркости впечатлений, остающихся от него в психике зрителей, занимает первое место в ряду других искусств»[[139]](#footnote-140). В программной статье 1920 года, посвященной театральной политике, Луначарский утверждал, что театр — область искусства, наиболее близкая народу[[140]](#footnote-141).

Специфика театрального искусства — живые, непосредственные контакты зрительного зала и сцены, соборный характер восприятия, магическая атмосфера соучастия в творчестве — все это делало театр особенно близким революционному энтузиазму первых послеоктябрьских лет. Может быть, именно в силу всех этих обстоятельств Ленин, по свидетельству М. И. Калинина, считал, «что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, органа, которые могли бы заменить религию […], что место религии целиком заступит театр»[[141]](#footnote-142).

Еще до Октября прогнозировались стратегия и тактика руководства сложнейшими процессами духовной жизни общества в условиях диктатуры пролетариата. Отношение социалистической революции к театральному искусству складывалось на основе общих закономерностей, которые определились в предшествующие периоды революционных потрясений. Но одновременно это отношение характеризовалось принципиально новыми {83} чертами, возникавшими в условиях социалистической революции в России.

Свержение буржуазного правительства явилось важнейшим историческим событием мирового значения. Сразу после победы вооруженного восстания начался сложный процесс строительства нового общества. Большое внимание уделялось установлению контактов с творческой интеллигенцией, созданию системы руководства культурным строительством.

7 ноября 1917 года в Смольном состоялось совещание литературно-художественной интеллигенции, в котором приняли участие А. А. Блок, В. В. Маяковский, В. Э. Мейерхольд, Н. И. Альтман, Р. Ивнев[[142]](#footnote-143). Вскоре после этого Маяковский публично выступил с призывом к деятелям искусства приветствовать новую власть и войти с нею в контакт.

В отличие от меньшевиков, эсеров и «левых коммунистов», большевики ясно представляли, что социалистические преобразования во всем их объеме можно осуществить, используя науку, технику, искусство, накопленные капиталистическим обществом. Важнейшим элементом этого наследия являлась художественная интеллигенция.

«Мы не можем строить власть, — говорил Ленин, — если такое наследие капиталистической культуры, как интеллигенция, не будет использовано»[[143]](#footnote-144).

Чтобы увлечь за собой художественную интеллигенцию, необходимо было преодолеть идейное сопротивление старого мира, которое Ленин считал самым глубоким и мощным. Часть интеллигенции жадно всматривалась в начавшуюся новую жизнь, тянулась к ней, если не понимая, то интуитивно чувствуя благотворность свершающегося. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — писал Блок в статье «Интеллигенция и Революция», опубликованной в январе 1918 года[[144]](#footnote-145).

В местные и центральные органы Наркомпроса пришли работать многие видные деятели искусства. Режиссер императорских {84} театров В. Э. Мейерхольд становится большевиком. За три недели он вместе с Маяковским выпускает «Мистерию-буфф», чтобы славить первую годовщину Октября. В 1918 году Мейерхольд работает в Петроградском отделении ТЕО, а впоследствии, как известно, он возглавляет Театральный отдел Наркомпроса. К. А. Марджанов, работавший при гетмане в киевском театре миниатюр «Кривой Джимми», после освобождения Киева Красной Армией назначается комиссаром театров. Солист Большого театра Л. В. Собинов руководит в 1920 – 1921 годах подотделом искусств Крымского ревкома[[145]](#footnote-146).

Однако значительная часть художественной интеллигенции растерялась, очутилась «в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады»[[146]](#footnote-147). Революция оказалась не такой, как «представлялось по Шиллеру»[[147]](#footnote-148). А некоторые, их было поначалу немало, ответили революции саботажем и эмиграцией.

Но и те, кто искренно, честно и мужественно предложили революции свои силы, знания, талант, не могли сразу и окончательно порвать с буржуазным обществом. Они были полны буржуазных предрассудков и связаны, как говорил Ленин, тысячами нитей с умирающим и потому оказывающим бешеное сопротивление миром. Ленин обращал внимание на величайшие трудности, которые встают на пути превращения всей суммы «накопленного капитализмом богатейшего, исторически неизбежно-необходимого […] запаса культуры и знаний и техники»[[148]](#footnote-149) в орудие социализма.

{85} Может быть, именно в сфере театрального искусства было особенно трудно порвать те тысячи нитей, что связывали деятелей театра с прошлым. Здесь сказывались и специфика театрального искусства, и его место в обществе дореволюционной России, и условия, в которых жили и работали актеры. Нищий и бесправный бродяга из кочующей провинциальной труппы и обласканный наградами, обеспеченный жалованьем и пенсией артист привилегированного императорского театра были отделены друг от друга, казалось бы, непреодолимыми социальными, психологическими, материальными и художественными барьерами.

На длинном, неизведанном пути превращения «запасов культуры» из орудия капитализма в орудие социализма были неизбежны ошибки, заблуждения. Многое можно было решить только экспериментируя, практически опробуя новые формы управления в искусстве, новые средства приобщения художественной интеллигенции к строительству советского театра. «[…] это неизбежно, — говорил Ленин, — когда не удается сразу в той или иной области народного хозяйства превратить специалистов из служителей капитализма в служителей трудящихся масс, в их советчиков. Если нам это не удается сразу, это не может вызвать ни капли пессимизма, потому что задача, которую мы себе ставим, это — задача всемирно-исторической трудности и значения»[[149]](#footnote-150).

9 (22) ноября 1917 года Ленин подписал декрет ВЦИК и Совнаркома об организации Государственной комиссии по народному просвещению. При Комиссии предполагалось иметь отдел искусств. В ряде работ говорится о том, что этим декретом Совнаркома театры передавались «в ведение отдела искусств только что организованной Государственной комиссии по просвещению»[[150]](#footnote-151). А некоторые историки пишут, что это был декрет о передаче всех театров Наркомату просвещения. Но Наркомата еще не существовало. Театры в декрете от 9 ноября 1917 года даже не упоминаются, функции и сфера деятельности отдела искусств не определены. Да и сам отдел, {86} вероятно, так и не был создан, хотя в конце января 1918 года принимаются специальные решения о его организации[[151]](#footnote-152).

Во многих исследованиях по истории советского искусства отмечается, что Государственная комиссия по просвещению была впоследствии преобразована в соответствующий наркомат. Между тем Наркомат, созданный после организации Комиссии, какое-то время существовал параллельно с ней, выполняя функции исполнительного аппарата.

Согласно ленинскому декрету Государственная комиссия по народному просвещению должна была осуществлять общее руководство народным просвещением, «организовать источники материальной, идейной и моральной поддержки муниципальным и частным, особенно же трудовым и классовым просветительным учреждениям в государственном общенародном масштабе»[[152]](#footnote-153). Для решения этих сложнейших задач большевики стремились максимально использовать специалистов, действительно желающих содействовать просвещению народа. Декрет предписывал Комиссии войти в сотрудничество с Государственным Комитетом по народному образованию, который был создан Временным правительством и включал в себя опытных демократически настроенных специалистов. Этот Комитет еще до Октября разработал ряд законопроектов, представляющих определенную ценность, но связанных с буржуазной программой в области просвещения и поэтому нуждавшихся в пересмотре и доработке. Судя по дальнейшим событиям идею сотрудничества осуществить не удалось, и декретом Совнаркома от 20 ноября (3 декабря) 1917 года Комитет по народному образованию был распущен.

Так как Государственная комиссия по просвещению до создания Наркомпроса не имела никакого исполнительного аппарата, предполагалось, что его роль сыграет Министерство народного просвещения. Еще до образования Комиссии по просвещению, 31 октября (13 ноября) 1917 года, Луначарский {87} выступил с декларацией, в которой объявил, что «текущие дела должны пока идти своим чередом через Министерство народного просвещения»[[153]](#footnote-154). Но сотрудники Министерства встретили Октябрьскую революцию саботажем. «Я помню, — писала Н. К. Крупская, — как мы “брали власть” в министерстве народного просвещения. Анатолий Васильевич Луначарский и мы, небольшая горстка партийцев, направились в здание министерства […]. В министерстве никаких служащих, кроме курьеров да уборщиц, не оказалось. Мы походили по пустым комнатам — на столах лежали неубранные бумаги; потом мы направились в какой-то кабинет, где состоялось первое заседание коллегии Наркомпроса»[[154]](#footnote-155).

Театрами поначалу занимался непосредственно сам нарком просвещения, опираясь на своих немногочисленных помощников. При этом урегулирование отношений между государственными театрами и Советским правительством Луначарский решил на какое-то время отложить, чтобы обеспечить прежде всего охрану дворцов, музеев, театров, чтобы организовать аппарат Наркомата народного просвещения.

Считая сохранение художественных ценностей одной из самых важных и благородных задач нового государства, Луначарский порою был склонен даже несколько преувеличивать свою ответственность за эти ценности и чрезвычайно болезненно реагировал на опасность, которая в ходе революционных схваток неизбежно нависала над какими-то художественными коллективами и памятниками художественной культуры.

В дни Московского вооруженного восстания буржуазная печать распространила слухи о разрушении Кремля и московских церквей и театров. Потрясенный сообщениями о событиях в Москве, Луначарский, как рассказывает Д. Рид, «разрыдался на заседании Совета Народных Комиссаров и выбежал из комнаты с криком: “Не могу я выдержать этого! Не могу я вынести этого разрушения всей красоты и традиций…”»[[155]](#footnote-156) Нарком {88} просвещения публично объявил об отставке. В своем заявлении в Совнарком он писал: «Я только что слышал от очевидцев то, что произошло в Москве.

Собор Василия Блаженного, Успенский собор разрушаются. Кремль, где собраны сейчас все важнейшие художественные сокровища Петрограда и Москвы, бомбардируется. Жертв тысячи. Борьба ожесточается до звериной злобы. Что еще будет? Куда идти дальше? Вынести этого я не могу. Моя мера переполнена. Остановить этот ужас я бессилен. Работать под гнетом этих мыслей, сводящих с ума, нельзя. Вот почему я выхожу в отставку из Совета Народных Комиссаров. Я сознаю всю тяжесть этого решения. Но я не могу больше»[[156]](#footnote-157). Узнав о чудовищной диффамации буржуазной печати, Луначарский сразу же возвратился к исполнению обязанностей наркома.

Пролетарская революция готова была идти на тяжелые жертвы ради сохранения художественных ценностей. Это отношение пролетариата к художественному наследию определилось еще во времена Парижской коммуны в результате бурных дебатов о судьбе произведений искусства, оказавшихся в распоряжении восставших рабочих Парижа. Но определенные потери оказывались, во всяком случае могли оказаться неизбежными. Так было всегда во всех революционных сражениях, предшествовавших пролетарской революции в России.

Угроза разрушения архитектурных памятников возникла не только в дни ожесточенных боев в Москве в октябре — ноябре 1917 года. Особенно трудно было оберегать церкви. На социально-психологический аспект этой проблемы обратил внимание Блок в статье «Интеллигенция и Революция»: «Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой…»[[157]](#footnote-158)

Вспоминая о своей отставке, вызванной слухами о разрушениях в Москве, Луначарский рассказывал, какой серьезной «обработке» подверг его Ленин за допущенную слабость. «Как вы можете, — говорил Ленин, — придавать такое значение тому или другому старому зданию, как бы оно ни было хорошо, когда дело идет об открытии дверей перед таким общественным {89} строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?»[[158]](#footnote-159)

События первых недель революции развивались столь стремительно, что откладывать установление прочных контактов между новыми государственными органами и театрами, как это предполагал Луначарский сразу после Октября, с каждым днем становилось все труднее и труднее.

Значительная часть актеров бывших императорских театров, открыто враждебно встретившая свержение Временного правительства, не желала признавать новую власть и ее представителей. Поддерживаемые и направляемые продолжавшей существовать в это время буржуазной прессой и чиновниками конторы театральной дирекции[[159]](#footnote-160), во главе которой оставался назначенный Временным правительством Ф. Д. Батюшков, актеры государственных театров выступали за передачу всей власти Учредительному собранию.

В самом начале декабря Луначарский вынужден был отдать приказ об увольнении Н. Э. Рюдмана, ведавшего финансированием учреждений бывшего министерства двора. Этот крупный чиновник мог бесконтрольно, игнорируя новую власть, субсидировать государственные театры и оказывать на них весьма сильное влияние. Назначая вместо Рюдмана своего представителя, Луначарский получал возможность использовать финансирование как сильный рычаг воздействия Наркомпроса на государственные театры. Батюшков пытался вступить в переговоры с английскими и американскими банками и рекомендовал руководителям Большого и Малого театров Собинову и Южину добиваться получения денег в Московском купеческом банке. И наконец, пошел на должностное преступление, приказав выплатить работникам театров 160 тысяч рублей из кассовой выручки, которую полагалось сдавать.

Одновременно с увольнением Рюдмана Луначарский через газету обратился к государственным театрам с предложением {90} начать непосредственные переговоры, чтобы достигнуть соглашения относительно дальнейшей судьбы театров. В этом первом официальном обращении были определены почти все основные принципы взаимоотношений Советского государства и театров, хотя Луначарский обещал дополнительно изложить свои соображения о задачах государственных театров в особой декларации[[160]](#footnote-161).

Нарком писал, что рабоче-крестьянское правительство высоко ценит значение сценического искусства, считает своим долгом соблюдать интересы деятелей театров и учитывать их нужды, но при условии демократизации театров и реорганизации театрального дела. Луначарский не скрывал, что речь должна пойти об определении принципов контроля над театрами и необходимого руководства их деятельностью силами компетентных специалистов.

Судя по всему, предполагалось, что на какое-то время сохранится Канцелярия государственных театров, через которую, вероятно, должны были осуществляться текущие дела, как это поначалу намечалось сделать и с исполнительным аппаратом Министерства просвещения в целом.

Мирным путем завоевать и использовать старый аппарат управления государственными театрами не удалось. Положительный резонанс имела сама попытка новой власти установить контакты не только с творческим и техническим составом театров, но и с сотрудниками Канцелярии. Однако аппарат Канцелярии эти предложения решительно отвергал и всячески противодействовал намерениям наркома договориться с государственными театрами. Тогда Луначарский, указывая на обреченность позиции чиновников театральной конторы, стремившихся организовать борьбу против нового правительства, заявил, что весь бюрократический аппарат управления театрами будет самым решительным образом расформирован[[161]](#footnote-162).

{91} Технический персонал государственных театров специальным заявлением, принятым через несколько дней после обращения Луначарского, выразил готовность вступить в переговоры с новой властью[[162]](#footnote-163). Актеры же ответили отказом, о чем не без удовлетворения сообщила продолжавшая в это время выходить под названием «Наш век» ведущая кадетская газета «Речь»[[163]](#footnote-164).

Луначарский еще раз обратился к труппам государственных театров с предложением установить контакты. Нарком настойчиво призывал понять, что урегулирование отношений деятелей государственных театров с «самим Государством» чрезвычайно важно и необходимо для каждой из сторон. Объясняя актерам, которых Батюшков и кадетская печать запугивали «незамедлительной большевизацией искусства», что новая власть не требует от них «никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении», Луначарский писал: «Вы — свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на эту вашу свободу. Но в стране есть теперь новый хозяин — трудовой народ. Страна переживает крайне тяжелый момент. Уже поэтому новому хозяину не так-то легко раздавать народные деньги. Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения. Демократия, публика должна сговориться с артистами. Этот сговор в высшей степени возможен»[[164]](#footnote-165).

Дальнейшее ожидание угрожало необратимыми последствиями. Новая власть уже не могла ограничиваться уговорами и разъяснениями. Второе обращение Луначарский заканчивает жестким предупреждением о том, что он слагает с себя «всякую ответственность за все неудобства, которые возникнут {92} в жизни театра вследствие искусственно вызванного перерыва в сношениях его с Государством»[[165]](#footnote-166).

Одновременно с этим обращением Луначарского Совет Народных Комиссаров принимает постановление об увольнении главноуполномоченного по государственным театрам Батюшкова и его ближайшего помощника Бертенсона с занимаемых ими должностей. Нарком просвещения приказывает распустить чиновничью театральную контору и упраздняет должности управляющих труппами петроградских государственных театров, которые занимали поддерживавшие Батюшкова Зилоти и Карпов.

Подписанное Лениным и Луначарским постановление СНК об увольнении Батюшкова и Бертенсона публикуется в том же номере газеты «Известия», где начинает печататься уже упоминавшаяся программная статья Луначарского «О задачах государственных театров». В этой статье утверждалось, что художник неизбежно должен подчинить свое творчество интересам трудящихся. Но расцвет искусства возможен только в результате сознательного служения художественной интеллигенции народу.

Постепенно начали устанавливаться контакты между государственными театрами и новой властью. Произошло это не сразу. Нервное напряжение некоторой части актерской массы подчас по незначительному поводу взрывалось слепой враждебностью. Уже после того, как оперная труппа Мариинского театра пригласила Луначарского для переговоров, артисты бывших императорских театров, включая и оперную труппу, в знак протеста против роспуска Учредительного собрания снова начали митинговать, срывать спектакли. Группа ведущих актеров Александринского театра во главе с Юрьевым заявила об уходе из театра[[166]](#footnote-167).

Продолжал еще какое-то время после официального отстранения от должности свою деятельность Батюшков, спекулировавший {93} на популярной идее автономии театров и пытавшийся даже создать некий независимый Верховный совет государственных театров как высший орган театрального самоуправления.

Луначарский снова и снова, проявляя выдержку и терпимость, разъясняет актерам истинный характер отношения нового государства к театральному искусству и одновременно, утверждая бескомпромиссность ко всяким попыткам контрреволюционной деятельности, пишет свое известное письмо Батюшкову: «Я даю Вам срок 24 часа. Если Вы не пришлете мне за это время категорическое заявление о том, что Вы подчиняетесь моему распоряжению, сдаете должность и очищаете занимаемую Вами квартиру в трехдневный срок, что Вы отказываетесь от дальнейшей интриги с каким-то “Высшим Советом”, то я обращусь в Военно-Следственную Комиссию с просьбой немедленно арестовать Вас, как чиновника, не подчиняющегося Революционной власти и противодействующего ей»[[167]](#footnote-168).

Актеры могли убедиться в том, что новая власть достаточно терпима, чтобы дать возможность художественной интеллигенции осмотреться, подумать, осознать происшедшее, но у власти есть сила и воля, чтобы в случае необходимости заставить подчиниться.

Без особого труда большевики сломали бюрократическую машину управления искусством. Гораздо сложнее было создать принципиально новую систему руководства художественной жизнью. В январе 1918 года нарком просвещения встретился с труппами бывших императорских театров. Эти контакты укреплялись, приобретали различные формы. В Зимнем дворце, где первое время размещался Наркомат просвещения, состоялась длительная беседа Луначарского с представителями Александринки. Вскоре бывшие императорские театры начали давать бесплатные спектакли для нового зрителя. Перед спектаклями выступал нарком просвещения, обращаясь и к этому зрителю, и одновременно к актерам. И уже казалось вполне естественным, что актеры приглашают Луначарского на обсуждение проекта автономии.

{94} Проблема автономии, или, как тогда часто говорили, самоуправления театров, была не новой. Она обсуждалась еще в 1905 году, когда директор императорских театров В. А. Теляковский, достаточно хорошо чувствовавший веяния времени, в ответ на требования актеров Александринского театра определить какую-то форму их участия в управлении театром, предложил создать свой репертуарный совет в качестве органа самоуправления. И сам же Теляковский, вспоминая, как отнеслась труппа к этому предложению, иронизировал над консерватизмом и беспомощностью актеров: «[…] тенденции самоуправления споткнулись о противодействие наших первачей, которым они, разумеется, отнюдь не были на руку, а также об общую инертность и косность труппы.

Заседания сменялись заседаниями, произносились зажигательные речи, плелись интриги, но ни о чем александринцы договориться не могли — ни о формах самоуправления, ни о его масштабе, ни даже о ближайшей поставленной мной цели — о выборах своего репертуарного совета»[[168]](#footnote-169).

Одним из первых решений созданного 21 марта 1917 года Профессионального союза сценических деятелей было требование предоставить государственным театрам автономию[[169]](#footnote-170). В подготовке этого решения принимали участие крупнейшие деятели театра — В. И. Немирович-Данченко, В. Н. Давыдов, А. И. Южин, В. Э. Мейерхольд, Л. В. Собинов и другие. Под воздействием передовой театральной общественности возникли в это время некоторые формы самоуправления в бывших императорских театрах. Временное правительство не поддерживало эти начинания и в апреле решило отказаться от автономии государственных театров. Но это вызвало, как уже отмечалось, такой протест театральной общественности, что верховный руководитель государственных театров кадет Головин, являвшийся противником каких бы то ни было демократических {95} преобразований в театре, вынужден был принять «Временное положение об управлении театром в соответствии с провозглашением демократического начала самоопределения и самоуправления отдельных групп и сценических деятелей и в целях установления новых форм управления государственными театрами»[[170]](#footnote-171).

Автономия государственных театров, их независимость от Временного правительства скорее декларировались, чем осуществлялись.

Чиновники Временного правительства стремились всячески ограничить самоуправление и свести на нет принцип автономии. Да и сами актеры никак не могли определить конкретную программу автономии, большинство ведущих актеров настаивало на такой программе, которая прежде всего сохранила бы их привилегии.

За прошедшие после первой русской революции двенадцать лет в мироощущении и настроениях творческого состава казенных театров свершились некоторые перемены, но многое из того, о чем писал Теляковский в связи с обсуждениями форм участия актеров в управлении императорскими театрами в 1905 году, осталось прежним. «Всякого рода собрания, митинги, пленумы, совещания, — вспоминал Я. О. Малютин о том, что происходило в Александринском театре весной 1917 года, — не приблизило нас к автономии ни на один шаг»[[171]](#footnote-172). А после известных июльских событий, в обстановке всеобщего наступления реакции, предпринимаются попытки ликвидировать остатки самоуправления. «В сентябре 1917 года началось, — отмечает Мокульский, — фактическое свертывание автономии Александринского театра, встреченное актерами без всякого протеста, что лишний раз свидетельствует о их растерянности и боязни взять на себя ответственность за руководство театром в трудный момент»[[172]](#footnote-173).

Буржуазная революция 1917 года оказалась не в состоянии провести в жизнь принципы демократизации театрального дела. Несмотря на декларации о свободе искусства, проекты автономии театра, столь широко разрекламированные буржуазной {96} прессой, Временным правительством практически реализованы не были. Советскому государству предстояло и в этой сфере как бы попутно решить задачи буржуазной революции. Но при этом Октябрь принципиально по-иному, по-своему делает то, что не мог осуществить Февраль. «Мы, — писал Ленин, — решали вопросы буржуазно-демократической революции походя, мимоходом, как “побочный продукт” нашей главной и настоящей, *пролетарски*-революционной, социалистической работы»[[173]](#footnote-174).

Многим казалось, что идти после Октябрьской революции на автономию театрального дела нельзя, ибо она противоречит принципу диктатуры пролетариата и является акцией буржуазного характера. Автономии противопоставлялось требование незамедлительной национализации театрального дела.

Неоднократно подчеркивая в своих первых обращениях к труппам государственных театров, что новая власть гарантирует соблюдение интересов театральных деятелей, что она не посягает на свободу художественной интеллигенции, Луначарский в начале января 1918 года впервые официально сообщил, что введенные при Временном правительстве должности управляющих отдельными труппами упраздняются и что ведение дела в каждом из театров сосредоточивается в руках автономных художественно-репертуарных комитетов[[174]](#footnote-175). Предполагалось, что высшим центральным органом самоуправления явится Театральный совет, состоящий из представителей всех групп театров, но Совет был создан только в середине февраля и деятельность его практически ограничилась совещательными функциями, а руководство государственными театрами осуществляли органы Наркомпроса. В марте принимается основополагающий документ самоуправления государственных театров — «Устав автономных государственных театров»[[175]](#footnote-176).

Конечно, автономия в какой-то мере содействовала распространению среди определенных кругов деятелей театра идеи «независимости» искусства от политики. Но она не была уступкой, как не являлась и конечной целью. Она стала неизбежной {97} и необходимой ступенью, которую нельзя было перескочить или обойти стороной. Автономия создавала условия для свободного внутреннего созревания художественной интеллигенции, которой предстояло органично, в силу естественной потребности осознать жизненную закономерность, необратимость и благотворность происходящих политических и социальных преобразований. Государственные театры без излишней торопливости, не подвергаясь незамедлительной перестройке, не разрушая своих художественных принципов, должны были сами вступить на путь обновления. Автономия работала на будущее, хотя, употребляя выражение Ленина, и не выходила сразу из рамок буржуазной революции.

Введение автономии имело значительный социально-психологический эффект. Луначарский впоследствии вспоминал, что автономия, открывшая перспективу самоуправления, до крайности польстила актерам бывших императорских театров, всегда страдавших от засилия чиновников[[176]](#footnote-177).

Но автономия не означала бесконтрольности. В Уставе автономных государственных театров специальными пунктами подчеркивалось, что за государством, его органами и его представителями остается во всей полноте право непосредственного контроля в финансовых делах и в делопроизводстве. Предусматривался государственный контроль и в художественной сфере, но только осуществляться он должен был через правительственных уполномоченных в Совете государственных театров. Практически же, как уже отмечалось выше, контроль за деятельностью автономных государственных театров во всех сферах остался за органами Наркомпроса. Это проявлялось, например, в том, что учрежденные в государственных театрах директории, часть членов которых избиралась самими труппами, полностью отвечали за ведение дела перед Отделом государственных театров, «как органом управляющим и контролирующим»[[177]](#footnote-178).

Взаимоотношения государственных органов и автономных театров, границы самоуправления бурно обсуждались на митингах и собраниях в театрах и на страницах печати. Ожесточенные {98} и длительные споры разгорались не только по поводу принципиальных положений, определявших жизнь и творчество театральных коллективов в новых условиях, — предметом дискуссий становились нередко частные, незначительные дела, случайные обстоятельства. Это дало основание Луначарскому с горечью заметить, что «неопытные в деле автономного самоуправления, артисты склонны были слишком подменять положительные формы самоуправления пародией на парламент […]»[[178]](#footnote-179). Не уставая разъяснять пути и формы культурной революции, стремясь осуществлять театральную политику «спокойно, культурно, осторожно», нарком вместе с тем прямо заявлял, что и автономные театры обязаны руководствоваться директивами Правительства, и старался не оставлять никаких сомнений «в силе Советской власти над художественной жизнью страны»[[179]](#footnote-180).

Отвечая тем, кто выступал против автономии театров, кто высказывал опасения по поводу возможного противопоставления «самоуправляющегося» искусства интересам государства и революции, Луначарский со всей определенностью писал, что «полной автономии ни для кого не может быть, потому что все должны идти в ногу с революцией», и что никакая автономия или полуавтономия не спасет театр от вмешательства государства, если бы он вздумал вдруг «проводить контрреволюционную агитацию»[[180]](#footnote-181).

В феврале 1918 года при Наркомпросе начал работать совещательный Театральный совет. В июне официально учреждается Театральный отдел Наркомпроса и определяются его функции как первого государственного органа, на который возлагалось руководство всей театральной жизнью страны[[181]](#footnote-182). Театральный отдел был создан «для осуществления культурно-просветительных задач в области театра и зрелищ, объединения общего руководства, а также наблюдения за правильною и целесообразною постановкою всего дела, касающегося театра на {99} территории Российской Федеративной Республики»[[182]](#footnote-183). ТЕО направлял деятельность всех театров, за исключением бывших императорских, которыми занимался специальный подотдел (позже — отдел) государственных театров.

В театроведческой литературе справедливо подчеркивается историческая важность решения Советского правительства о передаче искусства в ведение органов народного просвещения. Социалистическая революция практически утверждала новые цели и функции искусства, новый характер взаимоотношений народного просвещения и искусства. Так продолжались принципы художественной политики французской революции, которая в период своего наибольшего подъема, наступившего после утверждения демократической диктатуры якобинцев, поручила руководство театральным делом Комитету народного просвещения[[183]](#footnote-184). К необходимости передать театры из ведения Комиссии общей безопасности Делегации просвещения пришло и рабочее правительство Парижской коммуны. Правда, сделало это не сразу, уже накануне своего поражения.

Ленинское правительство понимало, что руководство художественной культурой, в частности театрами, является делом чрезвычайно сложным, требующим большого такта, учета постоянно менявшейся обстановки и прежде всего пристального внимания к тем сдвигам, которые происходили в мировоззрении творческой интеллигенции. Метод администрирования был здесь принципиально непригоден.

Ленин никогда не отрицал возможности и необходимости сознательного воздействия на искусство и не считал непознаваемым процесс его развития. Иную позицию, как известно, занимали меньшевики, оппортунисты. Они утверждали, что партии и государству вообще не следует заниматься искусством. Троцкий заявил, что искусство по природе своей не поддается никакому руководству, и выдвинул принцип нейтралитета партии в области искусства. Бухарин отстаивал идею свободной, анархической конкуренции в художественной жизни общества.

{100} В исследовательской и мемуарной литературе немало пишется о связях личных художественных вкусов Ленина с его философскими идеями, политическими убеждениями, его государственной деятельностью в области искусства. Вопрос о соотношении мировоззрения и личных вкусов, политических принципов и художественных привязанностей весьма сложен и является одним из непроясненных в теории. Еще Плеханов, выступая против идеализма народников, обосновал глубокую внутреннюю зависимость эстетических вкусов от процессов социального и классового развития.

Неразработанность проблемы сказывается и в спорах вокруг эстетических взглядов Ленина и его оценок. В последнее время за рубежом возрождаются несостоятельные попытки утверждать, что Ленин обращался к искусству лишь постольку, поскольку оно выражало общественные, классовые отношения, и его мысли об искусстве не дают представления о стройной эстетической теории, а свои личные вкусы и привязанности Ленин будто бы волюнтаристски превращал в государственную политику.

Конечно же, эстетические симпатии и антипатии Ленина были связаны с его идейно-философскими и общественно-политическими взглядами. Но один из важнейших принципов ленинского стиля руководства искусством заключался в том, что Ленин был решительно против какого бы то ни было административного навязывания личных художественных вкусов или утверждения их своим политическим, государственным авторитетом. Как известно, «из своих эстетических симпатий и антипатий Владимир Ильич никогда не делал руководящих идей»[[184]](#footnote-185). По свидетельству Луначарского, Ленин большей частью избегал публично высказываться о конкретных явлениях искусства, особенно тогда, когда в ожесточенных спорах, максималистских экспериментах, в теоретических и практических поисках, сопровождавшихся неизбежными издержками, ошибками, заблуждениями, определялись пути создания нового искусства[[185]](#footnote-186).

Вместе с тем вкусы Ленина, писал Луначарский, «были очень определенны. Он любил русских классиков, любил реализм {101} в литературе, в живописи и т. д.»[[186]](#footnote-187). Такое отношение к реализму объясняется не только тем, что его художественные привязанности начали складываться под влиянием идей русских революционных демократов. Ограничиться этим объяснением — значит согласиться с теми зарубежными идеологами, которые пытаются доказывать «устарелость» ленинских взглядов в области искусства и, фальсифицируя работы Ленина, его суждения о конкретных явлениях искусства, ссылаются на то, что Ленин будто бы не смог пойти дальше революционно-демократической эстетики XIX века. В свое время лефовцы утверждали, что Ленин не принимал футуризма из-за своих старомодных художественных вкусов[[187]](#footnote-188).

В реализме Ленин видел тот метод художественного познания действительности и воздействия на нее, который более всего отвечал интересам социалистической революции[[188]](#footnote-189). Точно так же, как Маркс и Энгельс считали, что реалистическое искусство в наибольшей мере соответствует потребностям человечества в его борьбе за свое освобождение. Но при этом Маркс, Энгельс, Ленин высоко ценили творчество выдающихся представителей других художественных направлений.

Здесь уместно напомнить красноречивое свидетельство Н. К. Крупской об интересе Ленина к одному из видных поэтов-символистов — Верхарну. В тяжелые годы парижской эмиграции Ленин «упорнее всего мечтал, мечтал, разговаривая с Монтегюсом, победно распевая эльзасскую песню, в бессонные ночи зачитываясь Верхарном»[[189]](#footnote-190). Пристрастное отношение Ленина к искусству Московского Художественного театра, его уверенность в особой роли этого театра не могли явиться основанием для административного отрицания других театров.

Утверждая идею планомерного руководства искусством, стремясь к формированию единых идеологических и политических принципов новой культуры, Ленин всегда указывал на необходимость многообразия художественных направлений, на {102} важность свободного поиска и соревнования. В духе этих ленинских идей выступил на одном из диспутов Луначарский: «Действительно ли мы должны стремиться к тому, чтобы, подумавши, мы могли сказать: “Не нужно Большого, Камерного, Художественного театров, — выработали мы, наконец, общую мерку, нашли нужный театр: ну вот, извольте радоваться — есть революционный, коммунистический — самый настоящий театр”. Надо ли нам, действительно, стремиться к тому, чтобы можно было сказать: “Верую во единый театр вот такой-то. Всякий другой театр, который отступает от указанных правил, тем самым многогрешный театр”. Вы думаете, что должно быть так? Но тогда скажут, что мы затянули всех в один мундир, что у нас выработался трафарет, что мы стали монотонны, — и нам скажут это совершенно правильно, потому что одноцветный театр есть признак мертвечины»[[190]](#footnote-191).

Еще задолго до революции Ленин говорил, что большевики не скрывают стремления руководить пролетарской литературой, осознают свое право на это руководство, но «далеки от мысли проповедовать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями»[[191]](#footnote-192).

После революции Ленин неоднократно объяснял, что нельзя пренебрегать спецификой культуры, что в эту область невозможно механически переносить некие общие приемы и средства руководства, что здесь нельзя двигаться с той же быстротой, как в политике и в сфере военной. Он считал, что «в вопросах культуры торопливость и размашистость вреднее всего»[[192]](#footnote-193). Любителей решать все задачи «коммунистическим декретированием» Ленин обвинял в «коммунистическом чванстве»[[193]](#footnote-194).

На одном из заседаний Малого Совнаркома[[194]](#footnote-195) (в ноябре 1919 г.) А. В. Галкин и С. И. Канатчиков предложили принять {103} постановление, которое бы обязывало московские театры включить в свой репертуар «возможно в большем количестве хорошие пьесы революционного содержания»[[195]](#footnote-196). Предложение было отклонено большинством в один голос[[196]](#footnote-197). По установленному порядку при таком исходе голосования вопрос обсуждался в Большом Совнаркоме. Совет Народных Комиссаров, под председательством Ленина, согласился с позицией большинства членов Малого СНК, отклонивших предложение Галкина и Канатчикова. Решение Совнаркома имело важное значение, выходившее далеко за пределы конкретного и, казалось бы, частного (во всяком случае для правительственного решения) вопроса о репертуаре московских театров. Этим решением ленинское Правительство принципиально выступало против администрирования в сфере искусства.

«Хороших пьес революционного содержания», если не считать «Мистерии-буфф» Маяковского, в 1919 году практически еще не было. В статье «Революционный театр (ответ тов. Бухарину)», опубликованной в том же 1919 году, Луначарский писал: «Чтобы театр мог существовать, давать спектакли и не опозориться тем, что, именуясь революционным театром, он будет пустым среди других полных, — нужно иметь во всяком случае хотя бы пять-шесть хороших пьес. В настоящее время создать такой репертуар почти невозможно»[[197]](#footnote-198). Следовательно, речь могла идти о принудительном навязывании театрам крайне слабых, большей частью дилетантских произведений.

Даже одна из лучших пьес зарождающейся новой драматургии — «Красная правда» А. А. Вермишева, заслужившая благожелательный отзыв М. Горького, была слишком несовершенна, чтобы ее можно было безоговорочно рекомендовать всем московским театрам в качестве «хорошей пьесы революционного {104} содержания». В апреле 1919 года Вермишев послал свою пьесу Ленину. «*Дорогой вождь и товарищ Владимир Ильич*, — писал Вермишев, — очень прошу уделить время и просмотреть прилагаемый труд… Производя работы по транспорту, я отнял у себя 7 ночей и написал эту пьесу для пролетарского театра… Очень прошу на этом опыте творчества на современную тему в разгаре боя положить свою резолюцию…»[[198]](#footnote-199) Пьеса была послана на отзыв трем литераторам-редакторам. В их отзыве, переданном по поручению Ленина Вермишеву, говорилось следующее: «1) Как агитационное орудие пьеса должна действовать сильно, особенно там, где переживали гражданскую войну. 2) В художественном отношения страдает длиннотами, искусственностью речи, местами книжностью языка. Подлежит некоторой чистке стиля, сокращениям. 3) Для столичных, балованных сцен не очень подходит, но в гущу народную — хорошо»[[199]](#footnote-200).

Но дело было не только в отсутствии подлинно художественной революционной драматургии. Политические и социальные преобразования революции предопределяли необратимость поступательных процессов во всех сферах общественной жизни, в том числе и в такой специфической, как сценическое искусство. И тем не менее старым театрам нужно было время, чтобы они осознали новую действительность, чтобы у них созрела органичная необходимость обратиться к революционному репертуару, к новым темам. В уже упоминавшейся статье «Революционный театр» Луначарский заявил, что труппы лучших театров страны еще не готовы к работе над революционным репертуаром: «Если бы сейчас, — писал он в конце 1919 года, — появилась великолепная революционная пьеса, мы не без трепета поручили бы ее людям нынешней жизни, боясь, как бы смесь сознательного и полубессознательного саботажа, с одной стороны, и полной отчужденности от революционной психологии, с другой стороны, не скомпрометировала эту пьесу»[[200]](#footnote-201).

Творческая интеллигенция не могла не оценить спокойного, доброжелательного отношения к ней новой власти. Эта власть, бесстрашно осуществляя революционные преобразования во {105} всех сферах жизни, проявляла в данном случае готовность терпеливо ждать, ибо понимала, чем и как может обернуться неоправданная поспешность, административное вмешательство в тонкие процессы перестройки сознания художника. На праздновании 30‑летия Московского Художественного театра Станиславский говорил от имени старшего поколения мхатовцев: «Мой глубокий поклон за то, что, когда совершившиеся события нас, стариков, артистов Художественного театра, застали в несколько растерянном виде, когда мы не понимали всего того, что происходило, наше правительство не заставило нас во что бы то ни стало перекрашиваться в красный цвет, сделаться не тем, чем мы были на самом деле. Мы понемногу стали понимать эпоху, понемногу стали эволюционировать, вместе с нами нормально, органически эволюционировало и наше искусство. Если бы было иначе, то нас толкнули бы на простую “революционную” халтуру. А мы хотели отнестись к революции иначе: мы хотели увидеть не только то, как ходят с красными флагами, а хотели со всей глубиной заглянуть в революционную душу страны. Этой науке, этому искусству, этому важному сознанию, которое в нас постоянно развивается, мы посвящаем свои годы»[[201]](#footnote-202).

Отказываясь поддержать несвоевременное предложение о перестройке репертуара московских театров, ленинское Правительство выступило против тех, кто в искреннем и неудержимом желании немедленно, любыми средствами создать пролетарскую культуру разрывал естественный процесс развития. Выступая против несостоятельных попыток навязать жизни незрелые идейно-художественные формы, Луначарский говорил, что «сознательность, даже вооруженная государственной властью, есть акушерка, которая помогает рождению нового общества», и добавлял: «Мы должны сказать, что плоха та акушерка, которая стремится, чтобы ребенок родился немедленно на седьмом месяце»[[202]](#footnote-203).

Многие видные деятели русской революции, следуя примеру Маркса и Ленина, тщательно изучали опыт освободительной борьбы других стран и прежде всего историю Великой {106} французской революции и Парижской коммуны. Не исключено, что Галкин и Канатчиков выдвинули свой проект о революционном репертуаре под влиянием Закона о регламентации зрелищ, принятого Конвентом в августе 1793 года, в пору якобинской диктатуры. Очень уж много общего между этими двумя документами, разделенными громадной эпохой. Закон о регламентации зрелищ предписывал всем театрам три раза в неделю ставить патриотические пьесы, которые изображают «славные события Революции и добродетельные деяния защитников свободы»[[203]](#footnote-204).

Но объективные условия, в которых складывались взаимоотношения сценического искусства и революции во Франции и в России, были слишком различны. До Октября в России, в недрах старого общества, могли возникнуть только элементы социалистического искусства. Великая французская буржуазная революция располагала зрелым, сильным буржуазным искусством. Требование Конвента ставить пьесы, которые бы содействовали «формированию общественного духа и развитию республиканской энергии», опиралось на прогрессивную третьесословную драматургию, сложившуюся еще в предреволюционный период. Советская Россия в 1919 году не имела реальных возможностей для проведения аналогичной репертуарной политики. Правительственное постановление о революционном репертуаре, при отсутствии революционной художественной драматургии, могло бы дискредитировать самый принцип партийного и государственного руководства искусством.

Средства и формы руководства искусством определялись конкретными условиями, и порой возникали исключительные обстоятельства, когда одновременно с объяснениями и открытыми спорами оказывались неизбежными самые решительные, жесткие меры воздействия. Известно, как резко выступал Ленин против модернистского искусства и как он потребовал «пресечь» широкую публикацию произведений футуристов, претендовавших на монопольное положение в новом, революционном искусстве[[204]](#footnote-205). Луначарский не уставал призывать к терпимости и деликатности, но при необходимости и он обращался {107} к интонациям гневным и повелительным и даже вынужден был санкционировать чрезвычайно суровые акции.

Как уже отмечалось выше, Луначарский настойчиво стремился к «мирным переговорам», к сотрудничеству с актерами государственных театров. Но когда александринцы в знак протеста против новой власти, с органами которой они поначалу не хотели вступать ни в какие контакты, начали играть в театральном помещении увеселительного сада «Аквариум», этот сад был реквизирован и труппе Александринского театра все-таки пришлось обратиться к представителям Советов. В дни открытых выступлений труппы Мариинского театра против Советского правительства Луначарский вынужден был дважды соглашаться с необходимостью ареста известного музыканта А. И. Зилоти. А когда хор и группа солистов оперы объявили забастовку в поддержку Зилоти, Луначарский приказал уволить всех забастовщиков.

Во время одной из дискуссий, развернувшихся в прессе по поводу взаимоотношений театров с Наркомпросом, Луначарский в заметке «Моим оппонентам» заявил: «Но споров достаточно. Вместо того, чтобы полемизировать с распоряжениями наркома, товарищи, благоволите заняться той работой, которая вам поручена. Работой вы докажете, слишком ли узка область, вам вверенная, или, может быть, наоборот, слишком широка»[[205]](#footnote-206).

В извещении о начале деятельности Театрального совета Наркомпроса, опубликованном в феврале 1918 года, говорилось, что Советская власть далека от мысли изгнать из театрального дела «частную инициативу, но она постарается в возможно скором будущем прекратить в ней эксплуататорство хищников-предпринимателей. […] Она беспощадно изгонит из храма искусства торжников и отравителей народа»[[206]](#footnote-207).

Революция не могла оставаться безучастной, нейтральной к репертуару или ограничиваться увещеваниями в тех случаях, когда сценическое искусство противоречило ее интересам. Именно потому, что понимала силу театра и его политические, нравственные, эстетические обязанности перед новым обществом. Пролетарская революция должна была защищать себя и {108} в области театра, как это делал якобинский Конвент, издавший в августе 1793 года постановление, согласно которому всякий театр, развращающий сознание публики и пробуждающий «постыдный предрассудок роялизма», подлежал закрытию, а его дирекция аресту и наказанию по всей строгости закона. На основании этого постановления якобинская цензура и представители Конвента на местах проводили, как известно, жесткую театральную политику.

Хлынувшая на сцену сразу же после февраля 1917 года «распутинщина», многие разновидности порнографии вызвали определенную критику буржуазной прессы. Но не более того. Временному правительству распространение «проституции в виде “дополнения” к “святому” сценическому искусству»[[207]](#footnote-208), безнаказанное нарушение элементарных границ нравственности представлялись признаком истинной свободы и демократии. Хотя грубое вмешательство в сферу сценического искусства не пугало. Весной 1917 года консервативно настроенные руководители Русского театрального общества в Москве приняли решение поддержать традиционное церковное запрещение играть спектакли на четвертой неделе поста, и когда несколько частных театров отказались подчиниться запрещению, РТО прекратило спектакли с помощью милиции Временного правительства.

В то же время принципиально другие причины заставили Кронштадтский Совет рабочих и солдатских депутатов запретить исполнение труппой Троицкого театра спектакля «Царскосельская благодать». Именно об этом печально знаменитом своей откровенной порнографией произведении, автор которого укрылся под целой формулой «Маркиза для окон», критик в «Обозрении театров» писал: «Помилуйте, даже прежде, в дни рабства, никогда не бывало такой гадости в театре»[[208]](#footnote-209). Кронштадтский Совет заявил, что если труппа не подчинится этому предписанию, то она будет разогнана, а автор и антрепренер — арестованы.

Одним из сенсационных спектаклей летом 1917 года в Москве была «Леда» А. П. Каменского. Очевидно, впервые в истории русского публичного театра на сцену вышла обнаженная {109} актриса. Через год Леда в том же виде вновь появилась на московской сцене. Это вызвало резкий протест публики и прессы. По решению театрально-музыкальной секции административный отдел Московского Совета прекратил спектакли. Это был, как писалось в специальном сообщении, «первый случай репрессий по отношению к театру в практике театрально-музыкальной секции. Надо думать, что этот урок послужит достаточным предостережением для всех тех, кто под флагом искусства преподносит ничем не прикрытую порнографию»[[209]](#footnote-210).

Но органы Советской власти, естественно, не ограничивались борьбой против аморализма, против спекулятивного, чисто буржуазного опошления сценического искусства. Прямое или завуалированное использование театра в политических целях контрреволюцией вызывало еще более решительные акции. В петроградский Литейный театр 2 января 1918 года после начала вечернего спектакля явился комиссар Первого Литейного района с большим нарядом вооруженных людей и предъявил ордер, уполномочивающий его немедленно снять с репертуара шедшую в тот вечер пьесу «Коммивояжер свободы». По сообщению газеты «Наш век», пьеса была направлена «против Совета Народных Комиссаров» и после первого акта «спектакль пришлось прекратить»[[210]](#footnote-211).

Осенью 1918 года театр Корша поставил «Смерть Дантона» Г. Бюхнера, переделанную для сцены А. Н. Толстым. Театр исказил историческую драму, автор которой стремился изобразить народ как могучую движущую силу революции. Спектакль был наполнен намеками и аллюзиями, которые вызывали плохо скрытое одобрение буржуазно настроенной части публики. Театрально-музыкальная секция Моссовета обвинила театр в «сознательной контрреволюционности» и запретила спектакль. Труппа признала обвинения справедливыми, доработала спектакль и после этого устроила закрытый просмотр для представителей различных организаций. На просмотре присутствовали Я. М. Свердлов, редактор «Известий» Ю. М. Стеклов и другие видные работники государственных органов и печати. Исправленный спектакль снова вошел в репертуар театра.

{110} По сообщению «Известий», был «смягчен общий тон, менее гротескной стала фигура Робеспьера, выброшена сцена с правительственной очередью. Дантон не бросается на Робеспьера с кинжалом, выброшены отдельные фразы и прибавлена… длинная речь Сен-Жюста»[[211]](#footnote-212).

Аналогичная история произошла в пору якобинской диктатуры в связи с постановкой в одном из парижских театров пьесы «Целомудренная Сусанна» П. Флера. Во время представления этой пьесы реакционная часть зрителей использовала некоторые фразы для монархической демонстрации. По требованию группы революционеров спектакль был снят с репертуара и только после переделки, получившей одобрение Общества защитников Республики и Якобинского клуба, вновь появился на сцене.

В конце 1919 года, уже после принятия ленинского декрета «Об объединении театрального дела», в Москве продолжал существовать откровенно буржуазный Никитский театр оперетты[[212]](#footnote-213). В декабре 1919 года Малый Совнарком, обсудив вопрос о закрытии театров, «не необходимых для развития масс», постановил прекратить деятельность этого театра и поручить Совету народных судей наложить немедленный арест на все его имущество.

Местный комитет Никитского театра обратился в Малый Совнарком с просьбой разрешить театру временно продолжить свою работу. Малый Совнарком отклонил ходатайство. Тогда группа актеров написала Ленину и просила сохранить театр.

Против решения Малого Совнаркома о закрытии оперетты Потопчиной, работавшей в Никитском театре, выступил Каменев. Он обратился к Ленину с запиской, в которой выражал свой протест, ссылаясь на имевшееся, по его мнению, нарушение процедурного характера. Каменев считал, что решение вопроса о закрытии театра входит в компетенцию не центральных, а местных органов власти.

{111} Ленин предложил Каменеву подготовить проект постановления для Большого Совнаркома о том, что Малый Совнарком «не вмешивается без особых резонов в местные дела и всегда обязан *спросить* местные Совдепы, кроме случаев крайне экстренных»[[213]](#footnote-214). Но как раз данный случай Ленин, вероятно, и считал «крайне экстренным», ибо на следующий день после получения записки Каменева, 21 января 1920 года, Большой Совнарком подтвердил решение Малого, а на записке актеров Ленин написал: «в архив (закр[ытие] Ник[итского] театра)»[[214]](#footnote-215). Театр был реорганизован таким образом, чтобы исключить возможность явной или скрытой капиталистической антрепризы.

В феврале 1920 года Луначарский направил Ленину следующее письмо: «Предсовнаркому тов. Ленину. Ввиду некоторого интереса, который Вы проявили относительно закрытого, а потом на некоторых основаниях вновь открытого Никитского театра, посылаю Вам протокол более или менее решающего заседания новых руководителей этого театра. Думается, что все меры к благополучному разрешению вопроса и полному устранению капиталистического характера антрепризы приняты. Нарком А. Луначарский»[[215]](#footnote-216). Однако надежды Луначарского на решительные перемены в Никитском театре не оправдались. Несмотря на декларации новых руководителей (Потопчина эмигрировала за границу) и приглашение ряда крупных актеров, принципиальных изменений в практической творческой деятельности не произошло. В конце сентября, после обсуждения положения театра, в котором принял участие В. И. Немирович-Данченко, Никитский театр оперетты закрылся окончательно.

В течение февраля — марта 1920 года в Москве и Петрограде было закрыто свыше двадцати театров миниатюр, деятельность которых местные органы Наркомпроса признали откровенно антихудожественной.

В одном из первых программных документов, излагавших театральную политику Советской власти, — в извещении Наркомпроса о создании Театрального совета и о его функциях и {112} задачах, где говорилось, в частности, о том, что Советская власть будет беспощадно преследовать в искусстве «отравителей народа», высказывалась и такая мысль: новое государство «не считает себя вправе цензуровать зрелища и давать государственную поддержку тому или другому направлению в ущерб соперникам»[[216]](#footnote-217). Составители этого документа стремились подчеркнуть, что государство не станет мешать творческой инициативе художников, не будет ограничивать их самостоятельность и творческую автономию театральных коллективов.

Но, как уже отмечалось выше, от контроля, от общего надзора Советское государство по отказывалось и отказываться не могло. Это отчетливо проявилось и в деятельности центральных органов и подавляющего большинства органов местных. Так, в апреле 1920 года Одесский губнаробраз издал следующий приказ: «Ввиду неисполнения приказа губнаробраза за № 1 о предоставлении в секц[ию] искусств наробраза репертуара, “Интимный театр” по Ланжероновской ул. в доме № 24 закрывается на два дня с предупреждением, что за последующее нарушение приказов администратор театра будет предан суду ревтрибунала»[[217]](#footnote-218). Незадолго до этого приказа одесский губнаробраз запретил спектакли и сольные выступления, «действующие развращающе на пролетарские массы». «В целях установления контроля над репертуаром» всем театрам Одессы предписывалось «заблаговременно доставлять сведения о намеченном недельном репертуаре, программы и афиши на рассмотрение и утверждение секции искусств»[[218]](#footnote-219).

В беседе с Цеткин Ленин говорил, что Советское государство является защитником и заказчиком художника, который имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего. «Но, понятно, — продолжал он далее, — мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать {113} хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»[[219]](#footnote-220).

Ленин много занимался совершенствованием партийного и государственного руководства искусством. Здесь можно вспомнить, как в ноябре 1920 года в связи с предстоящей реорганизацией Наркомпроса Ленин участвовал в обсуждении предлагаемых проектов. Особое внимание при этом он обращал на те органы Наркомпроса, которым предполагалось поручить руководство художественной жизнью страны, на подбор кадров для этих органов.

Сложившаяся система руководства искусством в период диктатуры пролетариата не может не включать различных и видоизменяющихся в зависимости от условий форм контроля. Они должны максимально обеспечивать интересы общества, не нарушая при этом тонких процессов художественного творчества, требующих широкого простора для личной инициативы и индивидуальных склонностей художника.

Эта общая закономерность сохраняется и в наше время, что еще раз было подчеркнуто в Отчетном докладе ЦК КПСС на XXV съезде. «Партийный подход к вопросам литературы и искусства, — говорил Л. И. Брежнев, — сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности. Если все же нет‑нет да и случается, что отдельные работники проявляют упрощенческий подход, пытаются решать административными методами вопросы, относящиеся к художественному творчеству, к разнообразию форм и индивидуальности стилей, то партия не проходит мимо подобных случаев, поправляет положение»[[220]](#footnote-221).

{114} Проблема контроля в области культуры приобрела особое значение после введения новой экономической политики, когда в стране развернулась ожесточенная идеологическая борьба и были предприняты попытки использовать все средства для пропаганды буржуазной идеологии. Делегаты Всероссийского съезда политпросветов, происходившего в 1922 году, говорили, что «в условиях нэпа, при несомненном возрождении буржуазной идеологии, предоставлять художественную работу самой себе и отказываться от контроля, не укрепляя никаких позиций в этой области, преступно»[[221]](#footnote-222).

В январе 1922 года Ленин продиктовал по телефону управляющему делами Совнаркома Н. П. Горбунову большую записку, которая была передана заместителю наркома просвещения Е. А. Литкенсу в качестве ленинских директив о работе кино[[222]](#footnote-223).

Исследователи истории советской кинематографии справедливо считают, что эта записка по масштабу и характеру затронутых в ней вопросов явилась программой партийной политики в киноделе[[223]](#footnote-224). К этому только следует добавить, что в записке Ленина содержался ряд принципиальных положений, имевших программное значение для всех сфер художественной жизни. Одно из таких положений и было посвящено необходимости создать действенный контроль в общей системе руководства. «Наркомпрос, — писал Ленин, — должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело»[[224]](#footnote-225).

Несколько позднее, в 1923 году, стала очевидной необходимость сконцентрировать функции государственного контроля за репертуаром в руках одного центрального органа. Специальным постановлением Совнаркома был создан Комитет по контролю за репертуаром, куда входили театрально-музыкальная и эстрадная секции.

{115} Однако главными в работе государственных органов по руководству процессом художественного развития оставались воспитательные функции. Пролетарское государство стремилось не подчинить себе художника, а убедить его. Наркомпрос, непосредственно осуществлявший эту работу, ставил перед собой цель установить взаимопонимание с деятелями сцены, чутко прислушиваться к их просьбам и пожеланиям, терпеливо искал наиболее целесообразные формы управления театральным делом. Ленин говорил, что «заставить работать из-под палки целый слой нельзя»[[225]](#footnote-226). Интеллигенцию необходимо было не только отсечь от буржуазии политически, но и победить морально.

Руководитель, организатор театральной жизни Луначарский и его ближайшие помощники не обладали еще в то время достаточным опытом. Постоянный обмен мнениями с широкими кругами театральной общественности стал нормой их работы. В условиях, когда основная масса русского актерства еще только-только начинала понимать сущность преобразований, принесенных революцией, когда главная задача культурной политики заключалась в том, чтобы помочь художникам старого закала перейти на позиции служения пролетариату, такой путь был единственно верным. Осуществляя руководство, Наркомпрос вместе с тем учился руководить.

В декабре 1918 года Наркомпрос провел под председательством А. В. Луначарского особое совещание по театральным вопросам[[226]](#footnote-227). Поистине историческое значение совещания, к сожалению, не нашло должной оценки в театроведческой литературе. Между тем это была первая столь представительная встреча творческой интеллигенции с ответственными работниками государственных органов, призванными руководить процессом развития культуры. Она означала, что начинал складываться принципиально новый, подлинно демократический тип отношений между государством и тружениками сцены.

{116} В совещании приняли участие: заведующая Театральным отделом Наркомпроса О. Д. Каменева, заведующая государственными московскими театрами и руководитель художественно-просветительного отдела Московского Совета Е. К. Малиновская, заведующий Отделом государственных театров Петрограда И. В. Экскузович, руководитель Саратовского отдела искусств Д. Н. Бассалыго, председатель Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО) М. Д. Шишкин, видные деятели сцены, большинство из которых возглавляло крупнейшие театры Москвы и Петрограда — К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин[[227]](#footnote-228), В. Э. Мейерхольд[[228]](#footnote-229), А. Я. Таиров, Е. П. Карпов, Ф. Ф. Комиссаржевский[[229]](#footnote-230), Д. Х. Пашковский[[230]](#footnote-231), В. Г. Сахновский, известные литераторы и искусствоведы — В. И. Иванов[[231]](#footnote-232), Ю. К. Балтрушайтис[[232]](#footnote-233), В. М. Волькенштейн, Н. Я. Брюсова[[233]](#footnote-234) и другие.

Во вступительном слове Луначарского были изложены основные принципы театральной политики, охарактеризована роль театра в новом обществе и подчеркнута важность предоставления государственным театрам автономии. Призывая к «величайшей тактичности, деликатности, осторожности» по отношению к этим театрам, нарком высказывал уверенность, что они «несомненно вступят на путь обновления репертуара и на путь искания художественных достижений»[[234]](#footnote-235).

Каменева, Малиновская, Экскузович и Иванов рассказали о состоянии театрального дела, о деятельности органов Наркомпроса и государственных театров и о характере их взаимоотношений, {117} о планах исследовательской, издательской и просветительской, популяризаторской работы.

Размах деятельности Наркомпроса и особенно намеченные перспективы произвели на участников совещания, как выразился Южин, «потрясающее впечатление». Планы Театрального отдела, особенно в области научной театроведческой работы, подготовки кадров и пропаганды сценического искусства, действительно отличались необычными масштабами. Это дало основание участникам совещания, поддержанным Луначарским, упрекать Театральный отдел в некотором отрыве от реальных возможностей и практических потребностей театрального дела.

Несколько лет спустя, вспоминая о первом периоде деятельности Театрального отдела, П. А. Марков писал: «Гиперболизм планов был свойствен тем годам, им был заражен не один ТЕО, и его грех — общий со всеми учреждениями первых лет революции. Как бы ни относиться к этому во многом романтическому органу, впоследствии раздробленному по отдельным главкам и центрам, необходимо сознаться: его слабость зависела от слабости административного аппарата; теоретическое значение его деятельности неоспоримо: “Неглинная, 9” была местом, где создавались и выковывались те положения и требования, которые потом — различными путями — воплощались на практике. На проценты с выдвинутых ТЕО лозунгов и формул теперь (в 1925 году. — *А. Ю*.) все еще продолжают жить многочисленнейшие комиссии, секции, подсекции, отделы, ведающие театральным образованием, клубами, школами, кружками или управляющие театрами. Многие из лозунгов перекинулись в жизнь и воплотились на практике»[[235]](#footnote-236).

Особое совещание по театральным вопросам не приняло каких-либо резолюций или постановлений. Цель его заключалась в ином. Нужно было подвести первые итоги сделанному, понять причины ошибок и неудач, наметить пути дальнейших поисков. В ходе двухдневной дискуссии такая задача была решена. Характерно, что именно после этого совещания Театральный отдел Наркомпроса больше внимания стал уделять практической {118} деятельности отдельных театров, развитию театров для детей, художественному обслуживанию рабочих районов, усилил заботу о театральной провинции, принял ряд мер, способствовавших улучшению материального положения работников сцены.

На совещании присутствовали люди разных политических убеждений, художественных взглядов. Коммунисты и беспартийные, ревнители традиций и неудержимые новаторы вместе обсуждали самые животрепещущие проблемы культурного строительства. Не каждый из них был прав, оценивая деятельность государственных органов. В речах некоторых деятелей искусства звучало откровенное непонимание происходящих исторических перемен, у других слышался неоправданный полемический максимализм и фрондерство.

Год назад такая встреча была невозможна. Понадобились время и настойчивость, усилия и терпимость, чтобы прийти к ней. Уже сам факт этого публичного диалога был чрезвычайно значителен. И тем не менее в декабре 1918 года еще нелегко было представить, как интенсивно будут меняться политическая тенденциозность творчества и миросозерцание тех, кто так резко протестовал на совещании против «вмешательства» государства в театральные дела и так решительно отстаивал аполитичность искусства.

Принцип аполитичности выдвигали художники, которые в творчестве своем, казалось бы, достаточно прочно стояли на позициях гражданственности искусства. Луначарский впоследствии писал о Южине, что он был из той «стаи славных», которая умела превращать картины «темного царства» Островского, сатиры Сухово-Кобылина, театр Шиллера, Шекспира, Гюго «в прямые удары по господствующему над Россией духу тьмы»[[236]](#footnote-237). К этой «стае славных» относился не только Южин, но и некоторые другие участники совещания.

Передовые деятели русской сцены осознавали свой гражданский долг перед народом. Революционные события 1905 и особенно 1917 года подтвердили невозможность изоляции искусства от общественных процессов, от демократического движения. Но еще весьма настойчиво предпринимались наивные попытки многих крупных художников провести границу, установить {119} водораздел между общедемократическим движением и социальной, политической борьбой. Это было одним из проявлений буржуазных идей об «абсолютной свободе» художника, о его «независимости» от политических тенденций. Здесь сказывалась та общая закономерность, о которой писал Ленин в работе «Успехи и трудности советской власти», анализируя роль специалистов, которые были воспитаны еще в условиях старого общества: «Культурные люди поддаются политике и влиянию буржуазии потому, что они восприняли всю свою культуру от буржуазной обстановки и через нее»[[237]](#footnote-238).

Еще до революции большевики придавали огромное значение формам и средствам идеологического воздействия на интеллигенцию. Размышляя о воспитательной функции грядущего пролетарского государства, о его роли в преобразовании духовного мира различных социальных слоев общества, Ленин прозорливо утверждал, что при диктатуре пролетариата придется «перевоспитывать миллионы крестьян и мелких хозяйчиков, сотни тысяч служащих, чиновников, буржуазных интеллигентов, подчинять их всех пролетарскому государству и пролетарскому руководству, побеждать в них буржуазные привычки и традиции […]»[[238]](#footnote-239).

Идеологическое воспитание художественной интеллигенции становилось одной из первоочередных задач и местных органов новой власти, ведавших вопросами культурного развития. Конференция пролетарских культурно-просветительных учреждений, состоявшаяся сразу же после установления Советской власти в Ревеле, заявила, что важнейшая задача театра — идеологическое воспитание актеров[[239]](#footnote-240).

Процесс идеологического перевоспитания старых специалистов в условиях рождающегося нового общества мог быть достаточно эффективным только при условии их широкого привлечения к коммунистическому строительству. Тем более что это строительство, по замечанию Ленина, было совершенно невозможно «без союза с некоммунистами в самых различных областях деятельности»[[240]](#footnote-241). Он неоднократно подчеркивал важность и жизненную необходимость использования опыта {120} старой интеллигенции. Так, в заметке «О работе Наркомпроса» Ленин, предостерегая от администрирования в сфере управления, писал, что руководитель-коммунист должен доказать свое право на руководство умением находить и привлекать специалистов, помогать им работать, учитывать их опыт[[241]](#footnote-242).

Особое совещание по театральным вопросам и явилось одной из форм привлечения крупнейших специалистов сценического искусства к руководству театральным делом. А вскоре после совещания было опубликовано сообщение о том, что Театральный отдел Наркомпроса, желая избежать тенденциозности в деле управления театральной жизнью Республики, формирует Коллегию (секцию) режиссеров, представляющих пять главнейших течений советского искусства, в которую должны войти режиссеры Малого и Художественного театров В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Ф. Ф. Комиссаржевский. Организационная работа Коллегии, согласно этому сообщению, поручалась Е. Б. Вахтангову[[242]](#footnote-243). Вахтангов согласился возглавить режиссерскую Коллегию, наметил план ее деятельности. Но обострение болезни заставило его отказаться от этой работы. Приступила ли к работе эта Коллегия — пока выяснить не удалось. Но даже сама идея организации такого органа чрезвычайно знаменательна. Коллегия режиссеров, как и ряд других совещательных органов, которые Наркомпрос создавал на последовательно демократических началах, была прообразом тех художественных советов, разветвленная сеть которых охватила впоследствии все ступени и формы жизни советского театра — от художественных советов отдельных коллективов до художественных советов центральных государственных органов культуры.

Луначарский откровенно говорил на особом совещании об объективных и субъективных трудностях процесса руководства театральным делом, которое находилось в состоянии «ужасной разрухи», и о необходимости приложить все силы для перестройки театра на началах демократизации. Признавая административную слабость Театрального отдела и принимая упреки и обвинения, адресованные Наркомпросу, он вместе с тем {121} доказывал, что государство, которое берет на себя обязательство финансировать театр, имеет право регулировать его жизнь. Вспоминая впоследствии ранний период советского театра, Немирович-Данченко рассказывал, как в «напряженности благородной мысли, какой не знала театральная идеология за все века своего существования, выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитично»[[243]](#footnote-244). Но формула эта даже в сознании многих передовых деятелей старого театра утверждалась с трудом, в драматическом борении различных влияний жизни и искусства. Сам Немирович-Данченко, мечтавший об истинном обновлении страны, выступил на особом совещании с безоговорочным требованием освободить государственные театры от какого бы то ни было контроля государства. Да и некоторое время после совещания он продолжал противопоставлять художественную ценность сценического искусства его политической тенденциозности. Еще в июле 1921 года Немирович-Данченко писал Качалову, который находился тогда с группой актеров МХТ за границей[[244]](#footnote-245): «Вообще курс, взятый нами еще в Вашу бытность здесь, в конце концов побеждает по всей линии. То есть оставаться вне политики, отбрасывать все второстепенное, всяческий второй сорт, дорожить настоящими сценическими ценностями, культивировать их, не останавливаться на застывших формах, твердо верить, что только настоящее искусством нужно, даже в самые острые моменты революционных требований»[[245]](#footnote-246). Курс, о котором пишет Немирович-Данченко Качалову, был определен на общем собрании сотрудников МХТ, которое в ноябре 1917 года обсуждало под председательством Немировича-Данченко вопрос «о возможности дальнейшей деятельности театра в связи с политическим переворотом»[[246]](#footnote-247).

{122} Через четыре года после особого совещания и спустя год после письма Качалову, обращаясь к актерам Комической оперы, Немирович-Данченко заявит: «Нельзя уходить от жизни, нельзя говорить, что мы аполитичны. Полная аполитичность — чепуха! Никакой художник не может не жить современностью»[[247]](#footnote-248).

Пройдут годы, и на сцене МХАТ появится «Бронепоезд 14-69», а на сцене Малого театра — «Любовь Яровая». Наступит время, и Таиров скажет: «Кризис, который стал обозначаться в работе нашего театра, вероятно, затянулся бы надолго, а быть может, и привел бы к катастрофе, если бы не Великая Октябрьская социалистическая революция. Революция вызвала гигантскую переоценку всех ценностей»[[248]](#footnote-249).

В 1918 году для многих деятелей театра только еще начинался сложный и длительный процесс осмысления новой действительности и глубокой внутренней перестройки. Участие в особом совещании Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Таирова, Южина и других, деловой, свободный обмен мнениями явились для них своего рода школой гражданского, политического воспитания.

У Луначарского были все основания, подводя итоги двухдневной дискуссии, выразить удовлетворение возможностью советоваться с людьми, составляющими гордость русского театра. При «беспощадной критике» и «резкости выражений», свидетельствовавших о мужественной откровенности, участники совещания многое прояснили Луначарскому и его сотрудникам и обнаружили свою готовность работать в широком контакте с государственными органами. «Надеюсь, — говорил нарком в заключительном слове, — что в форме живого содействия компетентные представители театральных сил Москвы и всей {123} России будут нас поддерживать. Убежден, что, несмотря на трудное время, при поддержке правительства и талант, и глубокая демократичность русского актера выведут нас на широкую дорогу осуществления задач, казавшихся неосуществимыми, которые и дадут нам глубокое удовлетворение»[[249]](#footnote-250).

Марксистско-ленинская теория культурной революции высоко оценивает роль передовой демократической культуры досоциалистической эпохи в духовной жизни нового общества. Марксизм-ленинизм всегда решительно и последовательно отвергал и отвергает как нигилистическое отношение левых ревизионистов к классическому наследию, так и праворевизионистские идеи сближения буржуазии и социалистической культуры.

Прилагая всемерные усилия, чтобы сохранить завоевания культуры, необходимо было определить, что действительно является классическим художественным наследием, должным полноправно войти в духовную жизнь нового общества и занять в ней достойное место. Одновременно предстояло использовать то, что не относилось к классическому наследию, но без чего в данный момент общество обойтись не могло, дабы не прервать или искусственно не обеднить духовную жизнь до той поры, пока созреет, сформируется новая культура. Для начала достаточно было, как говорил Ленин, «настоящей буржуазной культуры», «без особенно махровых типов культур добуржуазного порядка»[[250]](#footnote-251). Это замечание не означало, как пытался утверждать Троцкий в своей книге «Литература и революция», опубликованной в 1923 году, что Ленин будто бы ограничивал задачу пролетариата овладением старой буржуазной культурой и что пролетарское искусство призвано лишь ассимилировать достижения старого искусства. Протестуя против лабораторного выдумывания, оранжерейного выращивания новой, пролетарской культуры, Ленин последовательно доказывал, что эта культура должна родиться в процессе освоения «лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* {124} миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»[[251]](#footnote-252).

Элементы социалистического искусства возникли в недрах старого общества. Их бурное послереволюционное развитие, их движение к господствующему положению происходило в сложных и порою болезненно противоречивых отношениях с явлениями откровенно буржуазной культуры, еще довольно долго продолжавшими существовать в условиях строящегося социалистического общества. Луначарский вспоминал, как в одной из дискуссий по поводу судьбы Большого театра Ленин с некоторой долей иронического преувеличения, но достаточно определенно сказал: «А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры, и против этого никто спорить не сможет»[[252]](#footnote-253).

Пролетариату, взявшему власть в свои руки, предстояло, как писал Луначарский, «разобраться в том, какую ценность для новой, революционной публики представлял собою найденный ею в наличии театр, к каким формам установившегося до революции театра должна была оказаться ближе идея пролетариата»[[253]](#footnote-254).

Решительно отрицая искусство, которое прямо или косвенно противоречило интересам революции и могло воспрепятствовать ее развитию, большевики шли на некоторые временные и неизбежные компромиссы. Театральная политика в этом смысле исходила из общих принципов стратегии и тактики пролетарской революции, подробно разработанных Лениным в книге «Детская болезнь “левизны” в коммунизме», в которой был обобщен опыт трех русских революций и первых лет существования Советского государства. «Наивные и совсем неопытные люди воображают, — писал Ленин, — что достаточно признать допустимость компромиссов *вообще*, — и будет стерта всякая грань между оппортунизмом, с которым мы ведем и должны вести непримиримую борьбу, — и революционным марксизмом, или коммунизмом. Но таким людям, если они еще не знают, что *все* грани и в природе и в обществе подвижны и до известной степени условны, нельзя ничем помочь {125} кроме длительного обучения, воспитания, просвещения, политического и житейского опыта»[[254]](#footnote-255).

Ленин, обосновавший основные принципы отношения к классическому наследию, к демократическому искусству, возникшему в недрах старого общества, участвовал и в практическом осуществлении этих принципов. Имея в виду театры, он говорил Луначарскому: «Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого нам пролетариат не простит»[[255]](#footnote-256).

В трудные дни гражданской войны Совет Народных Комиссаров наряду с военными и хозяйственными делами обсуждал состояние сценического искусства. Правительство занималось репертуаром и материальным обеспечением театров, принимало решения о присвоении М. Н. Ермоловой звания народной артистки и о назначении ей специального оклада «с тем, чтобы избавить ее от необходимости добиваться побочных заработков»[[256]](#footnote-257).

В июле 1918 года, когда на Восточном фронте решалась судьба революции и Ленин днем и ночью инструктировал тех, кто отправлялся по мобилизации партии на Урал и в Поволжье, Совнарком дважды обсуждал проекты списка памятников выдающимся деятелям революционного движения, науки и искусства[[257]](#footnote-258). В этом списке были имена В. Ф. Комиссаржевской {126} и П. С. Мочалова. В 1919 году в журнале «Вестник театра» появилась заметка, из которой можно заключить, что предполагалось поставить памятник также и М. С. Щепкину[[258]](#footnote-259).

Зимой 1919 года в связи с жестоким топливным кризисом Моссовет решил закрыть все театры, цирки и кинематографы. Всерабис опротестовал это решение в Совнаркоме. На заседании Правительства доклад делал А. В. Галкин. Вопрос о закрытии театров в Москве в связи с топливным кризисом предварительно обсуждался на заседании Малого Совнаркома (17 ноября 1919 г.), где предложение Галкина закрыть московские театры, и прежде всего Большой театр, принято не было. Малый СНК постановил не отпускать театрам дров из государственного фонда, предоставив Центротеатру и театрам право самостоятельно заготавливать топливо. Центротеатру было поручено сократить количество московских театров, которых в сезоне 1919/20 года работало свыше пятидесяти[[259]](#footnote-260). Один из участников заседания Большого Совнаркома впоследствии вспоминал, что Галкин, понимая всю важность происходящего и очень волнуясь, не скупился на суровые слова, характеризуя старейшие московские театры как ненужные для рабоче-крестьянской республики, во всяком случае в условиях, когда на Москву надвигалась эпидемия сыпного тифа и не хватало дров для бань. Галкин считал, что если все-таки будет принято решение выделить топливо государственным театрам, то их следует обязать использовать сцену «для целей агитации и пропаганды», а не для исполнения таких спектаклей, {127} как «Кармен», «Травиата», «Евгений Онегин», которые чужды интересам трудового народа[[260]](#footnote-261).

Не следует думать, что А. В. Галкин выдвигал свое предложение потому, что не понимал или не любил искусства и отрицал роль и значение выдающихся художественных ценностей, созданных до революции. В некотором роде исторический парадокс состоял в том, что с решительным требованием закрыть Большой театр или убрать с его сцены образцы мировой музыкальной культуры выступил человек, который, пройдя тяжкий путь революционера-подпольщика, с тюрьмами и ссылками, не получив никакого систематического образования, удивлял окружающих своей высокой культурой. Он хорошо знал живопись и литературу, занимался ваянием, любил и глубоко чувствовал музыку, особенно оперы Мусоргского, сам играл на скрипке и флейте и мог бы стать выдающимся музыкантом[[261]](#footnote-262). Галкин (и не он один) искренне считал, что сложившиеся условия требуют хотя бы на какое-то время отказаться от государственных театров, что обстоятельства должны заставить Республику ограничиться только агитационно-пропагандистским искусством, которое прямо, непосредственно утверждает идеи революции.

Ленин поставил вопрос на голосование, лаконично объяснив перед этим ошибочность позиции Галкина и сказав, что «наследство от буржуазного искусства нам рано еще сдавать в архив» и что «Галкин имеет несколько наивное представление о роли и назначении театра» только как средства пропаганды[[262]](#footnote-263). Театры были спасены[[263]](#footnote-264).

Принижение эстетических функций сценического искусства, убеждение в том, что в суровых условиях становления нового общества театр нужен только как орудие прямой агитации {128} и пропаганды, были распространены довольно широко. Так, например, определяли функцию театра «левые коммунисты», возглавляемые Бухариным[[264]](#footnote-265). И можно предполагать, что это обстоятельство сыграло определенную роль в решении Ленина поставить знак вопроса рядом со словом «театр», который был им поначалу упомянут в наброске к «Тезисам о производственной пропаганде» одновременно с научно-популярными фильмами, лекциями, листовками и другими формами пропаганды передового опыта. Знаменательно, что во втором варианте этого проекта тезисов театр как средство производственной пропаганды не упоминается Лениным вообще[[265]](#footnote-266).

Это не дает никаких оснований считать, что большевики отрицали или принижали роль театра как средства пропаганды, то есть недооценивали возможности театра для разъяснения, распространения и утверждения революционных идей марксизма и политики Коммунистической партии. Выше уже отмечалось, какое важное значение придавали большевики использованию театра в этой сфере еще в дооктябрьский период. Луначарский рассказывал, как высоко оценивал Ленин агитационные, пропагандистские возможности искусства, отдавая ему должное как средству эстетического наслаждения, отдыха и развлечения. VIII съезд партии указывал в своих решениях, что театр наряду с кинематографом и другими видами искусства «необходимо использовать для коммунистической пропаганды как непосредственно, т. е. через их содержание, так и путем сочетания их с лекциями и митингами»[[266]](#footnote-267). О важности использования театра для пропаганды идей борьбы за коммунизм говорилось и в ряде последующих партийных и государственных {129} решений. Местные партийные и советские организации стремились широко применять в качестве эффективных форм агитации и пропаганды концерты-митинги, спектакли, массовые празднества. В 1921 году Совнарком и Совет труда и обороны обращали внимание местных советов на необходимость содействовать тому, «чтобы театральные представления служили могучим орудием политического воспитания рабочих и крестьян»[[267]](#footnote-268).

Одновременно с предложениями о закрытии крупнейших государственных театров или о сокращении материальных субсидий на их содержание, продиктованными трудностями, которые переживала республика, выдвигались категорические требования вообще уничтожить, ликвидировать старое искусство как ненужное новому обществу. Эти требования нередко оказывались проявлением вульгарно-социологических тенденций или следствием откровенного эстетического невежества. Луначарскому, например, настоятельно и серьезно предлагали дать указание о сожжении всех роялей, так как они портят еще неиспорченный слух народа своим темперированным строем.

Сохранение театрального искусства требовало от государства значительных усилий, порою казавшихся совершенно непомерными. Музеи можно было сберечь, поначалу не вкладывая очень больших средств, Ограничив или даже приостановив на определенное время их деятельность. Какие-то сокровища искусства могли ждать той поры, когда перед народом откроются возможности широкого, интенсивного пользования ими без всяких ограничений. Чтобы сберечь театры, необходимо было содержать большие труппы и непременно — театральные школы. Для государства это означало крупные и постоянные материальные затраты. Здесь нельзя было прервать финансирование ни на один день. Его можно было несколько сократить, уменьшить, но не прекратить.

И вместе с тем именно театры, особенно бывшие императорские театры с их великолепными, пышно декорированными залами, с их громадными труппами и дорогостоящими оперой и балетом, как казалось, совершенно оторванными от народа {130} и чуждыми его интересам, именно театры для многих представлялись своеобразным символом феодально-монархического общества. В статье «О задачах государственных театров», носящей характер правительственной декларации, народный комиссар просвещения писал, что страна обнищала, рабочие и крестьяне, которых императорские театры не обслуживали, знают, что «там в раззолоченных залах каждый день сидят баре и их развлекают актеры». И поэтому народ имеет все основания считать, что «эту барскую затею едва ли стоит терпеть, а уж платить за нее в дни, когда в стране гибнет промышленность и в иных губерниях умирают дети от недоедания, — совсем грех»[[268]](#footnote-269). Но просто терпеть и не платить было невозможно. Государственные театры без дотации существовать не могли. Надо было либо платить, либо закрывать.

Именно поэтому даже те, кто понимал историческую значимость выдающихся художественных ценностей, порою соглашались с необходимостью закрыть государственные театры. А споры о финансировании театрального дела, естественно, оборачивались спорами о сущности сценического искусства, о его функциях, о его роли в новом обществе.

В декабре 1919 года Центротеатр обсуждал доклад А. И. Южина о мерах, призванных «в срочном порядке облегчить продовольственные и иные нужды» работников сцены Москвы и Петрограда[[269]](#footnote-270). Экономический кризис заставил Малый Совнарком отвергнуть постановление Центротеатра, принятое по докладу Южина.

Осознавая экономические трудности, переживаемые Республикой, и вместе с тем понимая, что театры действительно нуждаются в помощи, руководитель московских государственных театров Е. К. Малиновская[[270]](#footnote-271) обратилась к Ленину. Необходимо {131} было сохранить хотя бы лучшие театры, без которых не могло существовать и развиваться русское сценическое искусство. В результате беседы Малиновской с Лениным Большой Совнарком поручил Луначарскому подготовить новый проект об улучшении положения деятелей театра. При этом было подчеркнуто, что речь должна идти только о коллективах, имеющих «безусловно художественную ценность и потеря которых была бы невознаградимой»[[271]](#footnote-272).

В середине февраля 1920 года Луначарский направил в Малый Совнарком докладную записку, которая начиналась так: «В числе художественных ценностей РСФСР есть несколько театров, представляющих собою безусловно важное культурное достояние и занимающих одно из первых мест в ряду театров цивилизованного мира». Имея в виду Большой, Малый и Художественный театры, Луначарский писал: «Советское правительство, ставя своей задачей приобщение пролетариата к высшим художественным достижениям, не может допустить гибели этих театров, а они стоят теперь на пороге к полному разрушению в силу общего экономического положения страны»[[272]](#footnote-273). Далее Луначарский просил Совнарком принять постановление, которое бы предусматривало ряд срочных мер для улучшения материального положения группы ведущих театров Москвы (выделение кредитов на топливо, установление дополнительных пайков, срочное проведение ремонта Малого театра и др.). Кроме Большого, Малого и Художественного театров, Луначарский предложил включить в эту группу Камерный, Показательный и Детский театры.

Ранней весной 1920 года Советское государство, только что пережившее блокаду, воспользовавшись кратковременной передышкой, с величайшим напряжением изыскивало средства, чтобы оживить транспорт, восстановить разрушенные шахты и обезлюдевшие заводы. Экономили на всем. И несмотря на это, 6 апреля 1920 года Ленин подписывает решение Малого Совнаркома об отпуске 9 миллионов рублей «на пополнение дровяного фонда, имея в виду использование его {132} в первую очередь для удовлетворения нужд государственных Большого и Малого театров»[[273]](#footnote-274).

Совнарком выделил для артистов государственных театров дополнительные пайки[[274]](#footnote-275). В течение сезона 1920/21 года был отремонтирован Малый театр.

Ленин неоднократно поддерживал просьбы театральных трупп или отдельных актеров о выезде на гастроли за границу. Гастрольные спектакли звучали убедительным ответом на слухи о разрушении большевиками русского искусства. Кроме того, зарубежные гастроли в те годы становились своеобразной материальной помощью актерам. А когда от одной из таких поездок пришлось отказаться, Ленин предложил отправить актеров в провинцию, в хлебные места, чтобы они там за лето обогрелись и подкормились, и, как вспоминал Луначарский, «буквально прибавил: “Позаботьтесь, чтобы им не было отказано в передвижении”»[[275]](#footnote-276).

Ленин сочувственно относился к подготовленному В. И. Немировичем-Данченко плану зарубежных гастролей Художественного театра, только считал, что сначала должно произойти в Москве слияние театра с качаловской группой, отрезанной фронтом и оказавшейся за границей. Для возвращения качаловской группы в марте 1922 года по предложению Ленина было принято решение Политбюро о выделении чрезвычайно дефицитной валюты — 150 тысяч германских марок. В мае, после трехлетних скитаний, качаловская группа вернулась в Москву. А через несколько месяцев, в сентябре 1922 года, труппа Московского Художественного академического театра, как самый авторитетный представитель русского советского искусства, выехала в длительные гастроли по странам Европы и Америки.

Много раз Ленину приходилось возвращаться к судьбе крупнейших театров страны. Когда экономическое положение {133} республики становилось особенно тяжелым, у него самого возникали сомнения в целесообразности сохранения дорогостоящих театров оперы и балета, многие спектакли которых носили придворно-помпезный характер. Так было, например, после трагических бедствий, вызванных засухой и неурожаем 1921 года на значительной части территории страны.

Еще в марте 1921 года, выступая на X съезде партии, Ленин говорил: «Россия из войны вышла в таком положении, что ее состояние больше всего похоже на состояние человека, которого избили до полусмерти: семь лет колотили ее, и тут, дай бог, с костылями двигаться! Вот мы в каком положении!»[[276]](#footnote-277) В августе 1921 года Ленин обратился к международному пролетариату с призывом о помощи. На золото, которое предназначалось для закупки машин за границей, правительство приобретало хлеб.

Именно в такое время при распределении сил, внимания, материальных ресурсов оказывалось необходимым особенно последовательно соблюдать принцип очередности в развитии различных сфер культуры. Ленин вынужден был многократно подчеркивать важность очередности в связи с деятельностью Луначарского. Это не означало, что нарком просвещения не видел жизненной обязательности этого принципа. Луначарский с удовлетворением рассказывал о том, как высоко Ленин оценивал роль и возможности искусства в духовной жизни нового общества. «Но он знал, — отмечал Луначарский, — что сейчас это менее своевременно и насущно, чем учебник, чем карта, менее важно, чем букварь, хотя в будущем, конечно, может быть, искусство станет превыше всего»[[277]](#footnote-278).

Когда же сам Луначарский, заботясь о сохранении художественного наследия и поддержке ростков нового искусства, упускал другие, первоочередные задачи, Ленин бывал вынужден напомнить наркому просвещения, чего прежде всего требует революция в данный момент, сегодня, сию минуту. Напоминал иногда дружески-шутливо, но иной раз и жестко, требовательно. Сохранилась следующая записка Ленина заместителю Луначарского М. Н. Покровскому:

{134} «Тов. Луначарский приехал.

Наконец!

Запрягите его, христа ради, изо всех сил на работу по профессиональному образованию, по единой трудовой школе и пр.

Не позволяйте на театр!!

*Ленин*»[[278]](#footnote-279)

Три недели спустя, в конце августа 1921 года, Луначарский настоятельно просил Ленина принять его, чтобы решить неотложные дела, связанные с Художественным театром, и добавлял, что в противном случае театр будет «положен в гроб, в котором и задохнется»[[279]](#footnote-280). Ленин ответил телефонограммой:

«Принять никак не могу, так как болен.

Все театры советую положить в гроб.

Наркому просвещения надлежит заниматься не театром, а обучением грамоте.

*Ленин*»[[280]](#footnote-281)

Кроме болезни и переутомления у Ленина были и иные причины, чтобы отказаться от обсуждения в эти дни театральных дел. Именно в августе 1921 года Ленин писал, что только теперь страна увидела всю глубину разорения, «испытывая мучительнейшие бедствия, остановку промышленности, неурожаи, голод, эпидемии»[[281]](#footnote-282). Через несколько дней после просьбы Луначарского о безотлагательном решении театральных дел Ленин получил докладную записку наркомата финансов, в которой анализировались причины развала денежного обращения. В записке, в частности, указывалось, что «артисты и работники в советских театрах вознаграждаются не по тарифным окладам, а с добавками в размере многих сотен процентов последних (при этом по смете Наркомпроса расход на содержание театров исчислен в 29 миллиардов, а на высшие учебные заведения в 17 миллиардов»). Рядом с этими строчками на долях Ленин пишет: «безобразие!!»[[282]](#footnote-283)

{135} Ленин считал такое неравномерное, в высшей степени субъективное распределение государственных средств, выделяемых Наркомпросу, нарушением законности. В записке к управляющему делами Совнаркома Н. П. Горбунову Ленин писал: «Как можно было терпеть до сих пор указанные в этой бумаге безобразия? в частности, у НКпроса перерасход на театры?»[[283]](#footnote-284) Он потребовал подготовить для Совнаркома проект специального постановления. В эти же дни Ленин, узнав о том, что ВЦИК выделил для театров дополнительно к существующей смете еще 1 миллиард, назвал это «верхом безобразия» и предложил Политбюро ЦК отменить решение ВЦИК[[284]](#footnote-285).

Но ленинская телефонограмма Луначарскому и другие документы этого периода никак не отражали его общего отношения к театральному искусству и конкретно к Московскому Художественному театру. Когда стало ясно, что МХАТ как частное или кооперативное предприятие[[285]](#footnote-286) существовать далее не в состоянии и ему необходимо помочь, то есть ввести в число государственных театров, Ленин сказал: «Как же может быть иначе! Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, МХАТ»[[286]](#footnote-287).

Что же касается финансирования театров, оплаты труда актеров и всей организации театрального дела и руководства им, то здесь точно так же, как и во всех остальных областях государственного механизма, необходима была стройная {136} система государственного контроля. И поэтому, когда Ленин в самых последних своих статьях, имеющих характер политического завещания, разрабатывал принципы и структуру организации государственного контроля, он писал, что деятельность этой организации «должна касаться всех и всяких, без всякого изъятия, государственных учреждений, и местных, и центральных, и торговых, и чисто чиновничьих, и учебных, и архивных, и театральных и т. д. — одним словом, всех без малейшего изъятия»[[287]](#footnote-288).

В самые тяжелые в экономическом отношении периоды жизни республики высшие партийные и государственные органы, обсуждая вопросы финансирования театров, снова и снова возвращаются к судьбе Большого и Мариинского театров. В январе 1922 года Ленин вынужден был предложить Политбюро обсудить вопрос о закрытии Большого и Мариинского театров или о резком сокращении их трупп. При этом, как вспоминал Луначарский, Ленин говорил: «Неловко содержать за большие деньги такой роскошный театр, когда у нас не хватает средств на содержание самых простых школ в деревне»[[288]](#footnote-289). В Политбюро Ленин направил следующее письмо: «Узнав […], что СНК единогласно принял совершенно неприличное предложение Луначарского о сохранении Большой оперы и балета, предлагаю Политбюро постановить:

1. Поручить Президиуму ВЦИК отменить постановление СНК.

2. Оставить из оперы и балета лишь несколько десятков артистов на Москву и Питер для того, чтобы их представления (как оперные, так и танцы) могли окупаться (например, окупаться путем участия оперных певцов и балерин во всякого рода концертах и т. п.), т. е. устранением всяких крупных расходов на обстановку и т. п.

3. Из сэкономленных таким образом миллиардов отдать не меньше половины на ликвидацию безграмотности и на читальни.

4. Вызвать Луначарского на пять минут для выслушания последнего слова обвиняемого и поставить на вид как ему, так и всем наркомам, что внесение и голосование таких постановлений, {137} как отменяемое ныне ЦК, впредь повлечет за собой со стороны ЦК более строгие меры. 12/I‑1922»[[289]](#footnote-290).

После этого письма Политбюро поручило Президиуму ВЦИК отменить постановление Совнаркома о сохранении Большого театра и рассмотреть заявление Луначарского. 6 февраля Президиум ВЦИК принял следующее решение: «Довести до сведения Политбюро ЦК РКП (б), что фракция Президиума ВЦИК, рассмотрев письмо Луначарского и заслушав объяснения Малиновской […], находит закрытие Большого театра хозяйственно нецелесообразным». В связи с этим решением ВЦИК Политбюро поручило Наркомату РКИ «представить точный расчет содержания Большого театра в нынешнем виде и того сокращения расходов, которое можно было бы получить при его закрытии»[[290]](#footnote-291).

13 марта Политбюро, заслушав доклад заместителя наркома РКИ В. А. Аванесова, постановило удовлетворить ходатайство ВЦИК о сохранности Большого театра. И как бы в подтверждение этого решения в самом начале мая 1922 года Совнарком выделяет Наркомпросу значительную сумму на покрытие задолженности личному составу и на хозяйственные расходы академических театров.

Однако позднее, осенью 1922 года, вопрос о Большом и Мариинском театрах вновь обсуждается в ЦК партии. 26 октября Политбюро сокращает государственные субсидии и Пролеткульту и академическим театрам. Таким единым актом партия как бы подчеркивает, что, будучи вынужденной идти на некоторое временное сокращение средств в сфере искусства, она стремится не оставлять в исключительных, относительно более благоприятных экономических условиях ни представителей «левого», ни представителей традиционного искусства.

16 ноября Политбюро утвердило по предложению Ленина особый мандат Президиума ВЦИК А. Л. Колегаеву, которому поручало «провести в жизнь постановление о сокращении субсидий гостеатрам на 350 млн. в год, предоставив […] право принимать, какие он найдет нужными, меры для выполнения этого задания, вплоть до закрытия Большого и Мариинского театров, реорганизации управления театрами, в целях экономии {138} расходов и повышения доходов, привлечения частных капиталов и т. д.»[[291]](#footnote-292). В один из дней, когда обсуждалась судьба крупнейших театров страны, состоялась встреча Ленина с Колегаевым, о которой сохранилась следующая запись: «В 5 ч. 50 минут Владимир Ильич принял А. Л. Колегаева и беседовал с ним до 6 ч. 10 минут по поводу закрытия Большого и Мариинского театров»[[292]](#footnote-293).

Знаменательно, что именно в это время обсуждается предложение о привлечении к содержанию Большого театра иностранных концессионеров.

Можно предполагать, что в процессе подготовки и принятия решения Политбюро о сокращении государственных субсидий Пролеткульту и академическим театрам поначалу обсуждался вопрос не о сокращении, а об отмене государственной дотации крупнейшим театральным коллективам, то есть фактически об их ликвидации. Ибо в октябре же Луначарский направил Ленину обращение руководящих петроградских организаций, адресованное в ЦК, ЦИК и Совнарком. В этом документе говорилось о громадной работе, проделанной ведущими театрами Петрограда за пять лет революции, о международном значении искусства этих театров. Петроградские организации просили не отменять субсидии всем академическим театрам, и прежде всего сохранить бывший Мариинский театр.

В сопроводительном письме Луначарский писал Ленину: «Документ этот сразу покажет Вам, что далеко не я только стою за сохранение наших оперных театров. Вы увидите из него, что буквально все рабочее население Петрограда настолько дорожит Мариинский театром, сделавшимся почти исключительно рабочим театром, что закрытие его воспримет, как тяжелый удар. К Большому театру это относится в меньшей степени. Мы здесь меньше связаны с рабочими, но и здесь МГСПС, являющийся непосредственным нашим контрагентом, может вынести Вам положительный отзыв». Далее Луначарский просил Ленина о личной беседе и настаивал на том, чтобы Ленин и Крупская посетили Большой театр, «где будет повторен имевший громадный успех опыт революционного {139} детского спектакля», с тем, чтобы воочию увидеть, «что такое сохраненный мною и моими помощниками театр и как продвинулся он в направлении службы революции»[[293]](#footnote-294).

В середине ноября события продолжали развиваться с драматической напряженностью. После получения Колегаевым чрезвычайных полномочий Луначарский обратился в Политбюро, чтобы еще раз подчеркнуть особую ценность оперно-балетных театров и сказать о «чудовищной тяжести» для них намечаемого сокращения субсидий[[294]](#footnote-295). И в эти же дни, когда, по существу, решалась судьба русской оперы и балета, Луначарский послал Ленину еще одно письмо: «Мы, — писал парком, — наверное, найдем в конце концов выход, который даст государству серьезную экономию без закрытия двух главных театров республики, которые мы продержали ценою больших жертв и для себя и для артистов в течение самого трудного времени и закрытие которых произведет в среде сочувствующей нам мировой интеллигенции, а также во мнении о нас в более или менее нейтральной прессе и публике чрезвычайно невыгодное впечатление»[[295]](#footnote-296).

Колегаев предложил руководителям академических театров осуществить немедленную экономическую перестройку деятельности этих театров, чтобы обеспечить реальное сокращение государственных субсидий. Это были необыкновенно тревожные дни. Есть сведения, что 17 ноября Колегаев подписал распоряжение о закрытии с 1 декабря Большого театра. Немирович-Данченко обратился к Малиновской от имени группы московских театров с письмом, в котором писал, что театральная общественность Москвы относится к угрозе закрытия Большого театра как к «непоправимой беде, которая может разрушить бесповоротно одно из самых ярких и богатых учреждений русской культуры». МХАТ, Малый и Камерный театры предлагали пойти на некоторые финансовые жертвы в своих бюджетах, чтобы «отвести возможность катастрофы с Большим театром»[[296]](#footnote-297).

{140} Руководителям ведущих театров с помощью Луначарского и театральной общественности все-таки удалось достичь с Колегаевым соглашения после того, как Малиновская сообщила во ВЦИК, уполномоченным которого являлся Колегаев, что Большой театр найдет возможность сокращения бюджета.

Определенную роль в сохранении ведущих театров сыграла состоявшаяся в эти же дни встреча делегации московских театров с председателем ВЦИК М. И. Калининым[[297]](#footnote-298).

Политбюро ограничилось сокращением государственной дотации театрам. Получив обоснованные заверения академических театров о сокращении расходов и подписав специальные соглашения, Колегаев заявил, что вопрос о закрытии Большого и Мариинского театров отпал и что они могут спокойно продолжать свою работу[[298]](#footnote-299).

30 ноября 1922 года Малиновская сообщила коллективу Большого театра: «На основании подписанного сегодня с т. Колегаевым соглашения, объявленное 17 ноября распоряжение о закрытии с 1 декабря Большого театра отменяется. Объявляю об этом с чувством живейшей радости, сердечно благодарю всех артистов, рабочих, служащих, сотрудников театра за проявленные ими в эти дни особое усердие и дисциплину»[[299]](#footnote-300).

Вынужденная сокращать финансирование театров, а в самые тяжелые, трагические дни обсуждать возможность их существования, голодная, раздетая, неграмотная республика все-таки давала старым театрам деньги, оберегала их от неистовых атак тех, кто в искреннем заблуждении отрицал какую бы то ни было связь пролетарского искусства с классическим наследием.

Ленин принимал решения, которые определяли судьбу всего театрального дела в стране, и одновременно вынужден был заниматься устройством быта деятелей искусства — квартирами, пайками, зарплатой. В условиях эпидемически развивающейся {141} инфляции этих лет за деньги что-либо купить было очень трудно, а по продовольственным карточкам даже повышенного типа в январе 1921 года актеры получали восьмушку хлеба, часто жмыхового, да иной раз ржавые селедки и махорку. Здания не отапливались, оркестранты сидели в шубах, из труб валил пар.

Луиза Брайант вспоминала, как кто-то из иностранцев в разговоре о русском театре упомянул о плохих костюмах и бедном реквизите. При этом другой заметил, что «Гельцер, знаменитая балерина, жаловалась, что у нее нет шелковых балетных трико. Большинство было того мнения, что дело это не стоит внимания. Большинство, но не Ленин.

Он нахмурился и сказал, что проследит, чтобы у Гельцер было все необходимое. Позвав своего секретаря, он продиктовал письмо Луначарскому по этому поводу»[[300]](#footnote-301).

В 1920 году Управление делами Совнаркома решило передать квартиру Станиславского одной из московских автобаз. Луначарский обратился к управделами Совнаркома В. Д. Бонч-Бруевичу с просьбой отказаться от намечаемой реквизиции, но получил ответ, не удовлетворивший его[[301]](#footnote-302). Тогда Луначарский пишет письмо Ленину, где говорит о значении руководителя Художественного театра, о его высоких нравственных {142} качествах. «Я все-таки думаю, что никакие нужды автобазы, — писал нарком, — не могут оправдать этой культурно крайне непопулярной меры, которая заставляет и мое сердце переворачиваться, и вызовет очень большое недовольство против нас самой лучшей части интеллигенции, явится даже в некоторой степени каким-то европейским скандалом.

Мы в последнее время таких мер не принимали никогда»[[302]](#footnote-303).

Вскоре после этого письма Станиславскому и его Оперной студии было предоставлено большое и удобное помещение[[303]](#footnote-304).

Примерно такая же ситуация возникла и с квартирой старой и заслуженной артистки Малого театра Н. А. Никулиной. Она сама написала Ленину. Прочитав письмо Никулиной, Ленин дал указание проверить и «оставить ее в покое»[[304]](#footnote-305).

Красноречивым свидетельством заботы Советской республики о деятелях сценического искусства и одновременно подтверждением той роли, которая отводилась театру в системе культурно-просветительной работы в Красной Армии, явилось подписанное Лениным постановление Совета обороны об учете театральных работников.

Согласно этому постановлению, принятому в апреле 1919 года, все театральные работники, от актеров до административно-хозяйственных и технических служащих, подлежали учету для их использования по специальности во фронтовых и тыловых частях. Это же постановление предусматривало в случае необходимости освобождение деятелей театра от «специального призыва», «как незаменимых работников», по ходатайству органов Наркомпроса.

В годы империалистической войны театры, особенно частные, страдали от мобилизаций. Ходатайства различных театральных организаций, выступления прессы, петиции об освобождении от призыва актеров, необходимых театрам, отклонялись {143} с ссылками военного ведомства на то, что не хватает людей и воюющей стране не до театра.

Постановление Совета рабоче-крестьянской обороны об учете театральных работников, подписанное Лениным, появилось в газетах 11 апреля 1919 года. Это был один из самых сложных периодов в жизни республики: армия Колчака прорвала Восточный фронт и надвигалась на Казань, Самару и Симбирск. С разных сторон наступали войска Деникина, Юденича, белополяков, Миллера и отряды интервентов. 12 апреля «Правда» опубликовала написанные Лениным «Тезисы ЦК РКП (б) в связи с положением Восточного фронта». Республика была в опасности. Объявляется всеобщая мобилизация коммунистов и комсомольцев. И вот в эти-то дни Совет обороны поручает Театральному отделу Наркомпроса и Агитационно-просветительному отделу Всероссийского бюро военных комиссаров срочно разработать план «обслуживания рабоче-крестьянской армии спектаклями, концертами и другой, имеющей характер зрелищ культурно-просветительной деятельностью» и считает возможным предоставить сценическим деятелям отсрочку от призыва, приравнивая их к «незаменимым работникам»[[305]](#footnote-306).

В ходе бурных дискуссий о роли и месте старых театров в жизни республики, окруженной фронтами гражданской войны, все сильнее стали звучать требования «левого фронта» реорганизовать крупнейшие театры, подчинив их Пролеткульту и местным советам, передать имущество бывших императорских театров профессиональным и самодеятельным коллективам, созданным после революции.

Кладовые бывших императорских театров хранили громадные и бесценные запасы театрального имущества. Только гардероб Мариинского театра насчитывал почти полтора миллиона отдельных предметов и деталей сценических костюмов. К середине 1919 года около двухсот тысяч предметов было роздано школьным, профсоюзным и армейским самодеятельным коллективам. Летом 1919 года, по свидетельству Е. М. Кузнецова, в Совнарком поступило предложение распределить {144} имущество бывших императорских театров среди провинциальных трупп[[306]](#footnote-307).

Обеспокоенные руководители Мариинского театра предложили созвать экстренное совещание представителей ведущих театров Москвы и Петрограда.

Такое совещание состоялось в Москве, в ночь с 18 на 19 июля 1919 года. В нем участвовали: заведующий Отделом петроградских государственных театров И. В. Экскузович, от Мариинского театра — Ф. И. Шаляпин и Э. А. Купер, от Александринского театра — Д. Х. Пашковский, от МХТ — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, от Большого театра — В. Л. Кубацкий и Л. Л. Исаев, от Малого — А. И. Южин, П. М. Садовский и А. А. Остужев.

Совещание решило просить правительство создать из лучших театров республики, накопивших за много лет своей работы образцовые духовные, художественные и материальные ценности, ассоциацию академических театров. «Интересы русской культуры, — писали участники совещания в протоколе, — требуют ограждения этих театров от всего, что может внести разлад и разрушение в их структуру или произвести распыление их накопленных художественных, духовных и материальных ценностей». Луначарский написал на протоколе совещания: «Проект Ассоциации одобряю и приветствую. Народный комиссар по просвещению и заведующий ТЕО»[[307]](#footnote-308).

В двадцатых числах июля состоялась беседа Ленина с Луначарским, Шаляпиным и Экскузовичем о создании ассоциации академических театров и о национализации театрального дела. И, наконец, в декабре Луначарский подписал распоряжение о переименовании Мариинского, Александринского и Михайловского театров — в Петрограде, Большого, Малого и МХТ — в Москве в «Государственные академические театры»[[308]](#footnote-309).

{145} В начале 1880‑х годов директор императорских театров И. А. Всеволожский назвал казенную сцену «образцовой»[[309]](#footnote-310). Название вошло в обиход и стало почти официальным. Образцовая сцена должна была иметь выдающихся актеров и сохранять в репертуаре основные произведения классической драматургии. Благодаря привилегированному положению, и в частности особо благоприятным материальным условиям, в русских императорских театрах были собраны действительно первоклассные актеры, а репертуар включал немало выдающихся произведений русской и зарубежной классики. Но все это самым уродливым образом сочеталось с консерватизмом, рутиной во всех сферах — организационной, творческой, гражданской. Понятие «образцовая сцена» стало синонимом музея.

В. П. Погожев в проекте театральной реформы призывал к тому, чтобы императорские театры стали «академией всех видов сценического искусства» с соответствующими художественными и нравственными функциями. Но высокий творческий уровень казенных театров должен был, по мнению Погожева, служить и поддержанию престижа, «внешней блестящей обстановки Российского императорского двора»[[310]](#footnote-311).

Выдвигая идею образования ассоциации академических театров, крупнейшие деятели русского сценического искусства считали вполне достаточным, чтобы эти театры явились своего рода питомниками для создания и сохранения образцовых художественных ценностей. У инициаторов выделения ведущих театров страны в особую группу поначалу были традиционные, ограниченные представления об академической сцене. Понадобилось время, чтобы старые мастера пришли к ясному пониманию того, что образцовый, академический театр — это не только первоклассная труппа с едиными художественными традициями и более или менее обширным классическим {146} репертуаром, это непременно театр социальный, современный, политический.

Несмотря на сопротивление значительной части деятелей старого мира, вопреки попыткам остаться в стороне от общественных катаклизмов, после Октября началось в высшей мере интенсивное и непрерывное воздействие окружающего мира на театр как вид искусства, на каждый театральный коллектив, на каждого художника сцены. Воздействовала и вся совокупность развивающейся художественной культуры, и бесконечно динамичная новая действительность. В результате этого изменялось гражданское самосознание, эстетические принципы, перестраивался внутренний духовный мир художника, несколько иной становилась и его творческая стилистика, рождались новые трактовки.

В статье «Современные актеры», опубликованной в 1924 году, П. А. Марков писал: «Актер менялся и воспитывался не только среди бурных политических и государственных изменений, но и среди такого же яростного изменения театральных форм. Ни один актер не мог выйти из них прежним — зритель хочет узнать его новое лицо. Обогащение приемами сопровождалось изменением внутренних качеств»[[311]](#footnote-312). Но только происходило все это не очень быстро и порою мучительно, с отступлениями и поражениями. Даже в середине 20‑х годов, когда Малый театр репетировал «Лево руля» В. Н. Билль-Белоцерковского, в некоторых «кругах пролетарской публики» царило, по замечанию Луначарского, недоброжелательное и отчужденное отношение к бывшему императорскому театру[[312]](#footnote-313).

В ряде относительно давних историко-театральных работ несколько преувеличивались сознательные устремления актеров к социальному переосмыслению образов классического репертуара, к усилению обличительного начала в истолковании классики[[313]](#footnote-314). В исследованиях последних лет эта проблема находит, {147} как правило, иное освещение. Убедительно доказывается, что решающая роль в изменении трактовки принадлежала факторам объективным, и прежде всего самой действительности, новому зрителю.

Справедливо объясняет процессы обновления классического репертуара под влиянием нового зрителя, новой общественной среды современный исследователь истории Малого театра первых лет революции: «Меньше всего значили здесь субъективные намерения исполнителей. Объективные, от личных склонностей не зависевшие, воздействия самого исторического хода обстоятельств исподволь переворачивали устоявшееся в искусстве. День ото дня менялись акценты, интонации: образы получали яркие социальные краски»[[314]](#footnote-315).

В дооктябрьскую пору крупнейшими старыми театрами, несмотря на рутину чиновничества, ведавшего искусством, и сложности реальных условий их существования, были накоплены не только богатейшие художественные ценности, но и весьма значительный организационный опыт.

Сохранив бывшие императорские театры, МХТ и ряд других частных театров, добившись того, что ведущие творческие коллективы сознательно стали служить новому обществу, революция одержала в сфере сценического искусства первые и самые важные победы. Но опыт организационной деятельности остался большей частью неиспользованным.

Многие годы (до самого последнего времени!) казалось, что этот опыт не нужен и даже враждебен советскому театру. Между тем в бывших императорских театрах и особенно в Московском Художественном театре были разработаны ценные приемы организации творческого процесса, которые и сегодня представляют определенный практический интерес. Достаточно вспомнить опыт формирования творческого состава, планирования процесса подготовки новых постановок и проката текущего репертуара. Специального изучения заслуживают также проекты реорганизации императорских театров, созданные под явным влиянием творческих и организационных принципов Московского Художественного театра.

{148} Основной проблемой и для ведущих, академических театров, и для всей остальной массы профессиональных и самодеятельных театров, количество которых увеличивалось с невероятной интенсивностью, являлась проблема репертуара. Здесь в ту пору, конечно, не было никакого единства идеологических целей, художественных программ. Репертуарная политика многих театров отличалась неизбежной эклектичностью. Она определялась традициями и новыми условиями, многими субъективными и объективными факторами, воздействующими на театральные направления и на конкретные театральные коллективы.

Если академические театры считали широкое обращение к русской и зарубежной классике своим гражданским, эстетическим долгом, то молодые театры значительно больше внимания уделяли поискам новой драматургии и при этом шли на самые неожиданные эксперименты, зачастую преувеличивая революционный характер некоторых художественных тенденций той поры. И тем и другим нужна была квалифицированная помощь, обоснованные рекомендации, советы.

При Театральном отделе Наркомпроса создается репертуарная секция с отделениями в Москве и Петрограде. В Положении о секции говорилось, что она «имеет своею задачей разработку всякого рода вопросов, связанных с составлением драматического репертуара государственных, коммунальных и прочих народных театров, составление списка оригинальных и переводных пьес, постановка которых на сценах названных театров признается желательною, изучение старого и новейшего репертуара иностранных театров, в целях выбора из него произведений для перевода на русский язык, и создание особого периодического органа, посвященного текущей театральной жизни в России, а также отдельных драматических произведений, как оригинальных, так и переводимых»[[315]](#footnote-316). Несколько позднее, уже после того, как секция приступила к работе и более четко определились ее цели, председатель секции А. А. Блок объяснял, что задача секции не ограничивается тем, чтобы дать народу художественные произведения, предстояло {149} помочь усвоить эти произведения и найти для этого новые современные приемы[[316]](#footnote-317).

Возглавив репертуарную секцию Театрального отдела Наркомпроса, Блок с величайшим энтузиазмом отдался этой работе, считая ее своим гражданским долгом и несколько даже переоценивая ее реальные возможности и эффективность. Он непосредственно сотрудничал в различных группах секции — теоретической, архивных разысканий, переводческой, редакционной, выступал в качестве рецензента. Преодолевая некоторые свои заблуждения относительно взаимоотношений нового государства и художественной интеллигенции, Блок стремился сочетать административную работу с глубоким теоретическим осмыслением репертуарной политики[[317]](#footnote-318).

Не все из намоченного репертуарной секцией удалось реализовать. Не хватало специалистов, не было опыта, не прекращались трудности с бумагой и полиграфической базой. И тем не менее секция совершала, кажется, невозможное.

К активной работе в области репертуара Наркомпросу удалось привлечь крупнейших драматургов, переводчиков, филологов, практиков и теоретиков театра. Достаточно сказать, что членами бюро петроградской секции являлись: драматург и искусствовед П. П. Гнедич, поэт и литературовед В. В. Гиппиус, филолог, профессор Петроградского университета Ф. Ф. Зелинский, академик Н. А. Котляревский, драматург А. М. Ремизов, литературовед и социолог Р. В. Иванов-Разумник, режиссер С. Э. Радлов и другие.

В составе Всеукраинского театрального комитета, созданного в 1919 году, был образован репертуарный отдел, который имел те же функции и цели, что и репертуарная секция ТЕО Наркомпроса РСФСР. На Украине в репертуарном отделе с увлечением работала группа молодых талантливых {150} филологов, среди которых были М. П. Алексеев, А. И. Дейч, С. С. Мокульский.

Понимая необходимость участия в работе репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса широкого круга специалистов и особенно творческой молодежи, секция обратилась с открытым воззванием ко всем культурно-просветительным организациям, писателям, ученым, художникам, работникам театра с просьбой содействовать созданию нового репертуара. Эта просьба, как говорилось в воззвании, выдвигалась не какой-либо группой людей, но жизнью государства, потребностями страны, и прежде всего ее самых отдаленных и глухих мест.

Театральный отдел ежедневно забрасывался требованиями, обращениями, заказами, просьбами. Тысячи профессиональных и любительских театров, кружков, студий, агитбригад требовали репертуара. «Не стоит говорить о том, — писал Блок, — что культурный голод русской провинции превышает в настоящее время хлебный голод»[[318]](#footnote-319).

Еще больше страдали от отсутствия нового, революционного репертуара профессиональные и самодеятельные театры, получившие массовое распространение в частях Красной Армии. Свидетельством этого репертуарного кризиса, но одновременно и подтверждением рожденной революцией духовной жажды народа является письмо Д. А. Фурманова в Центральный Комитет партии, отправленное из Уфы 18 июня 1919 года. «Кое‑как, своими средствами мы сколачиваем здесь, на позиции, походные театры, — писал комиссар Чапаевской дивизии сразу после того, как дивизия, разгромив ударные офицерские части Колчака, освободила Уфу. — Лишь только удается где-либо встать на несколько дней, — заряжаем для т[оварищей] красноармейцев спектакли и концерты. Что артисты играют плохо, — это несомненно, но это еще полбеды. Другая половина беды заключается в том, что ставят разную дребедень, фальшивые, во всех отношениях бесполезные вещи. А концерт послушать — уж, действительно, концерт! Петь ли, декламировать ли — приходится самые пустые, застарелые и надоевшие вещицы. Необходимо надавить куда следует, родить сборники {151} свежих пьес, благородных песен и истинно художественных произведений — прозой или стихами. Если сборники уже изданы (мы их не видим), гоните их, товарищи, срочно на позицию!

Верю, что Комитет партии поможет нам, позиционным работникам, выйти из тупика. Если не поможет партия — дальше надеяться не на кого»[[319]](#footnote-320).

Репертуарная секция составляла и публиковала рекомендательные списки пьес, издавала специальные репертуарные бюллетени. В течение нескольких месяцев редакцией русской драматургии было отобрано и подготовлено к печати с предисловиями, популярными комментариями, режиссерскими рекомендациями 300 пьес; редакцией зарубежной драматургии — 25; 80 пьес было сдано в производство. Так называемая группа архивных разысканий изучала колоссальные фонды драматургии, насчитывавшие только в петроградских хранилищах около пятидесяти тысяч произведений[[320]](#footnote-321).

Естественно, что прежде всего рекомендовались произведения русской и зарубежной классики и выдающиеся произведения современной прогрессивной драматургии — пьесы Шекспира, Мольера, Шиллера, Пушкина, Гоголя, Островского, Гауптмана, Гейерманса, Верхарна. В неграмотной, нищей стране театр, как уже отмечалось, оказывался наиболее доступным и зачастую единственным средством приобщения широких масс к сокровищам мирового искусства. Репертуарная секция не только содействовала формированию театральной афиши. Она планомерно, очень последовательно ориентировала театры на то, чтобы познакомить миллионы с мировой литературой, помочь неграмотным «прочесть» романы, изложенные языком сценического искусства. Вероятно, еще и этим объясняется столь широкий размах работы по инсценированию прозы именно в первые послеоктябрьские годы. Репертуарная секция создает в Москве и Петрограде специальные группы инсценирования социальных романов.

Обращение театров к произведениям, посвященным социально-политической проблематике, вызывало критику буржуазной {152} печати, продолжавшей какое-то время существовать после Октября 1917 года. Делалось это будто бы во имя защиты «подлинных художественных интересов» пролетариата.

Весной 1918 года в Петрограде открылся Театр дома рабочих Второго городского района. Главным его режиссером стал В. Э. Мейерхольд. Первым спектаклем театра были «Ткачи» Гауптмана. Эту пьесу большевики еще до революции рекомендовали использовать для пропагандистских занятий с рабочими на тему об исторической неизбежности классовой борьбы[[321]](#footnote-322). Сразу же после премьеры «Ткачей» в новом рабочем театре буржуазные газеты «Новый вечерний час» и «Вечернее слово», вскоре закрытые за антисоветскую деятельность, выступили против включения пьесы Гауптмана в репертуар рабочего театра.

При формировании репертуара ни театры, ни центральные и местные органы Наркомпроса не могли ограничиться прямыми цензурными акциями или составлением неких проскрипционных списков нежелательных, нерекомендуемых произведений. Нужна была гибкая репертуарная политика, которая бы учитывала состояние вкусов зрителя, их реальную динамику и постепенно воздействовала на формирование эстетических интересов и потребностей зрительного зала.

Рядовой, массовый зритель, лишенный серьезной эстетической подготовки и тем более только-только начинающий свое театральное образование, настороженно, с опаской относится к тому, что незнакомо, непривычно, что слишком резко отличается от его традиционных представлений, от его обычного уровня восприятия. Так было всегда. Это некая закономерность в системе «искусство и публика». Хотя, конечно, уровень и интенсивность развития культуры общества, место, которое занимает искусство в обществе, состояние средств массовых коммуникаций, оказывающих громадное воздействие на весь духовный мир современного человека, — все это меняет характер, {153} формы проявления и даже существо этой закономерности. Но в несколько трансформированном виде эта закономерность, как показывают социологические исследования, продолжает существовать и в наше время[[322]](#footnote-323).

Тактическую сложность обновления репертуара театра первых лет революции достаточно хорошо понимали руководители репертуарной секции Наркомпроса. Блок считал, что обновление репертуара должно начинаться с умелого и даже поначалу незаметного вкрапливания в обычный и любимый репертуар того, что «желательно носителям идеи нового мира». Объяснял он это следующим образом: «… если Невежин влечет публику, но не влечет нас, это не значит, что мы должны изгонять Невежина, а значит, что мы должны постараться дать ему новое окружение.

Если какая-нибудь пьеса не только не влечет нас, но покажется нам совершенно неподходящей, вредной для репертуара коммунальных театров, то надо все-таки очень и очень подумать о том, вычеркнуть ее или нет; в большинстве случаев, по-моему, надо не вычеркивать ту пьесу, которая нужна почему-нибудь публике, но постараться окружить ее другим, что имело бы силу затушевать ее, свести на нет, чтобы пьеса сама, таким образом, ушла с горизонта театральной публики»[[323]](#footnote-324).

В сезон 1918/19 года состоялась беседа Ленина с Луначарским, посвященная основным принципам руководства искусством, театральной политике партии, и в частности отношению революции к театральному наследию. «“Значит, резюмируем так, — говорил Луначарский после пожеланий Ленина, высказанных в этой беседе, — все более или менее добропорядочное в старом искусстве — охранять. Искусство не музейное, а действенное — театр, литература, музыка должны подвергаться {154} некоторому не грубому воздействию в сторону скорейшей эволюции навстречу новым потребностям. К новым явлениям относиться с разбором. Захватничеством заниматься им не давать. Давать им возможность завоевывать себе все более видное место реальными художественными заслугами. В этом отношении, елико возможно, помогать им”. На это Ленин сказал: “Я думаю, что это довольно точная формула. Постарайтесь ее втолковать нашей публике, да и вообще публике в ваших публичных выступлениях и статьях”. “Могу я при этом сослаться на вас?” — спросил я. — “Зачем же? Я себя за специалиста в вопросах искусства не выдаю. Раз вы нарком — у вас у самого должно быть достаточно авторитета”»[[324]](#footnote-325).

Несмотря на ясную последовательность позиции партии и государства во что бы то ни стало сохранить культурное наследие и сделать его достоянием трудящихся масс, вопреки тому, что эта позиция открыто декларировалась в официальных партийных и государственных документах, в выступлениях руководителей органов культуры и практически осуществлялась с первых же дней революции, ее враги пытались доказывать, что большевики не способны сберечь искусство и тем более — содействовать его развитию. Об этом писали эсеровские газеты. О враждебности большевизма культуре заявила меньшевистская газета «Новая жизнь». Преобладающим настроением руководителей и сотрудников этой газеты был, по замечанию Ленина, «интеллигентский скептицизм, прикрывающий и выражающий беспринципность»[[325]](#footnote-326).

По воспоминаниям Б. Ф. Малкина, когда в 1918 году обсуждался вопрос об участии Горького в газете «Новая жизнь», ставшей центром леворадикальной интеллигенции и усматривавшей в большевизме угрозу культуре, Ленин сказал: «Конечно, “Новую жизнь” нужно закрыть. При теперешних условиях, когда нужно поднять всю страну на защиту революции, всякий интеллигентский пессимизм крайне вреден. А Горький — наш человек… Он слишком связан с рабочим классом и с рабочим движением, он сам вышел из “низов”. Он безусловно к нам вернется… Было это с ним в 1908 году, во время {155} “отзовистов”… Случаются с ним такие политические зигзаги…»[[326]](#footnote-327)

Упадок, кризис театрального искусства в Грузии периода буржуазно-националистического правительства меньшевики пытались объяснить тем, что революция неизбежно губит культуру, искусство. При этом они шли на откровенную фальсификацию состояния искусства в революционной России, его роли в духовной жизни Советской республики. В передовой статье грузинского журнала «Театр и музыка», издававшегося в 1919 году в Кутаиси, писалось: «Революция — процесс в истории народов разрушительный. И потому она в иные свои моменты проявляет свойственную периодам войны резкость и суровость и не щадит те или иные сферы искусства. Уничтожается и разбазаривается все то прекрасное, что было принесено народу неустанным трудом художников. Именно так обстоит дело в центральной России, где народ полностью лишен сейчас искусства»[[327]](#footnote-328).

Между тем более или менее объективные свидетели происходящего в Советской России не могли не признать, что революционная республика, несмотря на тяжелейшие условия: голод, разруху, гражданскую войну и военную интервенцию, — бережно сохраняет сокровища искусства, делает все, чтобы жили и развивались театры. Даже Г. Уэллс, которому казалось, что революция неизбежно разрушает цивилизацию — искусство, литературу, науку, все «изящное и утонченное», даже он, побывав в 1920 году в России, был потрясен расцветом театральной жизни.

Сотрудник французской военной миссии Жак Садуль, находившийся в России с октября 1917 года, писал в книге, опубликованной в Париже в 1919 году, что большевистское правительство, которое называют чудовищем, антихристом, разрушителем культуры, сделало для интеллектуальных нужд народа больше, чем любое буржуазное правительство в мире[[328]](#footnote-329).

{156} Революция сохранила все ценное, что было в театральном искусстве России до Октября 1917 года, властно определяя сложный, чрезвычайно интенсивный процесс внутренней перестройки мировоззрения старой художественной интеллигенции. Вслед за Горьким и Маяковским, Серафимовичем и Бедным связывают свое творчество с революцией Блок и Брюсов — выдающиеся представители русского дореволюционного символизма. Станиславский, Ермолова, Качалов, Москвин, Леонидов, Южин, Нежданова, Собинов выступают перед бойцами Красной Армии. Ищут свой путь в революционное искусство Таиров и Коонен. Блок, Юрьев, Андреева, Монахов, Максимов, Щуко, Асафьев по инициативе Горького создают в Петрограде Большой драматический театр с героическим репертуаром. Театр открывается «Дон Карлосом» Шиллера. Марджанов ставит в Киеве «Овечий источник» Лопе де Вега, после представления которого красноармейцы клянутся в верности революции и требуют немедленной отправки на фронт. «Нельзя больше работать так, как мы работали до сих пор, — заявляет своим ученикам и себе Вахтангов. — Нельзя продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. *Выставьте окна*: пусть войдет сюда свежий воздух. Пусть войдет сюда жизнь. Не нужно бояться жизни. Мы должны идти *вместе* с жизнью»[[329]](#footnote-330).

# **{****157}** Глава третьяНационализация театрального дела

Споры о национализации театра начались вскоре после Октября. Спорили не только о принципиальной возможности и необходимости национализации, не только о ее путях и сроках, но и о самом содержании этой сложной и ответственной акции. Одни, настаивая на национализации, имели в виду только передачу государству театральных зданий. Другие решительно возражали против национализации, считая, что речь идет о национализации театра как определенного рода искусства. На этом откровенно спекулировал журнал «Театр и искусство», предупреждая деятелей сцены о надвигающейся угрозе всеобщей «социализации» театрального искусства, которая непременно приведет к разрушению театральной культуры[[330]](#footnote-331). «Прямолинейный социализм, — писал Кугель в конце 1917 года, — конечно, должен прийти и к “национализации” искусства, науки, культуры»[[331]](#footnote-332).

{158} О национализации театрального дела говорится почти во всех трудах по истории раннего советского театра, существует несколько специальных публикаций[[332]](#footnote-333). И тем не менее эта важная тема исследована недостаточно. Во многих работах путь театров к социалистической национализации характеризуется как простой и краткий процесс, вполне завершившийся известным декретом «Об объединении театрального дела». Некоторые исследователи считают, что этот декрет не был и не мог быть решением о национализации, хотя он и определил преобразование системы управления театрами и объявил общенародным, государственным достоянием театральное имущество. Здесь по-своему проявляется присущая современному театроведению недооценка роли организационно-экономической стороны театрального дела. В современных дискуссиях историков вокруг национализации театрального дела не всегда достаточно учитывается то обстоятельство, что театр является единым комплексом различных сфер — идеологической, эстетической и материальной.

Творческую, художественную деятельность как особую разновидность духовной жизни национализировать нельзя. Однако сценическое искусство, как и кинематограф, не существует вне материально-технических, экономических, организационных факторов. Театральная художественная деятельность, особенно в сложившихся формах профессионального публичного театра, невозможна вне системы управления и финансирования, без средств производства, без определенных материальных условий, и прежде всего без специально оборудованных зданий или открытых сценических площадок и без другого театрального имущества[[333]](#footnote-334). В статье председателя {159} президиума ЦК Пролеткульта В. Ф. Плетнева «На идеологическом фронте» (сентябрь 1922 г.), подвергнувшейся резкой ленинской критике за ряд ошибочных, антимарксистских положений, была предпринята идеалистическая попытка оторвать театр от его материальных элементов. В статье Я. А. Яковлева «О “пролетарской культуре” и Пролеткульте», направленной против ошибочных взглядов В. Ф. Плетнева и написанной по указаниям Ленина, говорилось: «Если же мы будем судить о “культуре” по указываемым Плетневым конкретным проявлениям “пролетарской культуры”, то придется культуру свести к науке, театру и искусству минус их материальные элементы»[[334]](#footnote-335).

Театр всегда находится в непрерывном многообразном движении. Он одновременно и процесс творчества, и его результат, и его восприятие. Сценическому искусству присуще обнаженное нерасторжимое единство непосредственных прямых и обратных связей между художником и публикой.

Двуединый характер сценического искусства сказывается еще и в том, что спектакль как духовный и материальный продукт деятельности театра является одновременно и формой общественного сознания, и частью общественного бытия.

Уровень развития искусства, как отмечал Маркс, в значительной мере обусловлен техническими успехами в искусстве, организацией общества, разделением труда и другими факторами производственной деятельности людей[[335]](#footnote-336). Вероятно, в наибольшей степени это относится к искусству театральному.

Театр — не только род искусства и не только специально оборудованное здание, место, обеспечивающее условия для подготовки и показа спектаклей зрителю. Театр — это и относительно самостоятельная отрасль, объединяющая людей {160} по роду деятельности, что связано с разделением труда в духовной сфере, отрасль, охватывающая духовные, трудовые, материальные ресурсы, которые реализуются в динамичных организационных структурах. Специфический характер этой отрасли выдвигает перед ней взаимосвязанные идеологические, эстетические и экономические цели. Она отличается от других отраслей культуры (таких, например, как просвещение, кинодело) характером выполняемых ею функций, приемами и формами, особой технологией творчества, спецификой и условиями процессов создания и потребления его конечного продукта — произведения сценического искусства.

Надежды, которые возлагала социалистическая революция на театр, роль, отводимая сценическому искусству в новом обществе, требовали радикальных перемен в отношениях между государством и театром. Нельзя было добиться более или менее существенных успехов в идейно-художественной сфере театрального искусства без государственных преобразований и в организационно-экономической сфере театрального дела. Февральская буржуазно-демократическая революция переименовала императорские театры в государственные, сохранив без каких бы то ни было изменений относительно широкую сеть коммерческих антреприз и так называемых общедоступных, «народных» театров.

Одну из благороднейших задач социалистической революции — обратить искусство на службу народу — нельзя было решить без передачи всего театрального дела, как и кинодела, пролетарскому государству. О необходимости сделать театр государственным учреждением писал Р. Вагнер еще в эпоху буржуазных европейских революций середины прошлого века[[336]](#footnote-337). Луначарский неоднократно указывал на принципиальную недопустимость бесконтрольного вмешательства частного капитала в производство духовных благ[[337]](#footnote-338).

Национализация, как известно, означает принудительный переход имущества, орудий и средств производства из собственности отдельных лиц и объединений в собственность государства. Эта важнейшая акция социалистической революции {161} осуществляется не одновременно, не сразу. Она проводится шаг за шагом и к тому же различно в разных странах и в разных сферах[[338]](#footnote-339).

Социалистическая национализация не ограничивается передачей орудий и средств производства пролетарскому государству. Государственная социалистическая, то есть общенародная собственность предполагает единство политического и экономического руководства, что имеет особое значение для осуществления той роли, которая отводится театральному делу в социалистическом обществе. Национализация создает основу, чтобы поставить театр на службу новому обществу, не дожидаясь завершения длительного сложного процесса коренной перестройки мировоззрения деятелей сцены. Более того, национализация как раз и создает условия для максимально возможного форсирования этого процесса.

Национализация была необходима еще и потому, что в театральном деле развились стихийные, своего рода рыночные отношения. Это проявлялось в бесправном положении актеров, в совершенно произвольной оплате их труда, в откровенно коммерческих принципах репертуарной политики. Театр, за некоторым исключением, не воспитывал зрителя, не развивал его вкусы, но подчинялся предрассудкам толпы, цинично эксплуатировал низменные интересы публики, превращаясь в ординарное капиталистическое предприятие.

Имея в виду обобществление театрального дела в условиях пролетарского государства, Луначарский писал, что «национализация означает собой, во-первых, принятие всей хозяйственной и административной, в узком смысле этого слова, работы на органы государства. Во-вторых, установление определенных требований по отношению к художественной работе театра, требований, обусловливающих получение массами действительных ценностей, согласно воле этих масс […]»[[339]](#footnote-340).

Таким образом, развитие социалистической революции выдвинуло задачу национализации не сценического искусства как сферы духовного, художественного творчества (это {162} невозможно), не только театральных зданий и другого имущества (этого недостаточно), а театрального дела как определенной отрасли.

Превращение театрального дела в государственную отрасль не означало одновременного перевода на социалистических началах всех театральных групп в сеть государственных театров. В определенных социальных и экономических обстоятельствах отрасль может включать не только государственные и кооперативные, но и частные предприятия. Это было связано с общими условиями переходного периода от капитализма к социализму, когда экономика характеризовалась многоукладностью. В Советской России в этот период было, как известно, пять различных общественно-экономических укладов: патриархальное хозяйство, мелкое товарное производство, частнохозяйственный капитализм, государственный капитализм, социализм. «Огосударствление» всех зрелищных предприятий в ту пору было невозможно[[340]](#footnote-341). Длительный и сложный процесс окончательно завершился через несколько лет после декрета «Об объединении театрального дела».

Социалистическая национализация театрального дела была сложнейшей политической, юридической, экономической, социально-психологической и художественной проблемой. Здесь даже небольшие организационные ошибки могли иметь далеко идущие последствия. Предстояло определить такие пути проведения национализации, которые бы максимально учитывали состояние театров и возможности государства, идеологическую и эстетическую специфику театрального дела. При этом нельзя было недооценивать и тем более игнорировать коллективный характер творчества, роль социально-психологических и материальных элементов сценического искусства, как это делали руководители Пролеткульта.

Для всеобщей национализации театрального дела государству предстояло обеспечить необходимую материальную основу, накопить опыт, определить принципы единого централизованного руководства, подготовить кадры. Театры нельзя было экспроприировать одновременно с банками, заводами, {163} железными дорогами и осуществить эту экспроприацию точно так же, как она проводилась в народном хозяйстве.

Такую необоснованную поспешность проявила в марте 1919 года Венгерская Советская Республика. Декрет о национализации театров и всех других художественных ценностей в Венгрии был принят 22 марта, то есть на следующий день после победы пролетарской революции и провозглашения республики, еще до национализации промышленных предприятий и банков[[341]](#footnote-342).

Эта акция венгерской революции вызвала одобрение у тех деятелей советского театра, которые не понимали, что реальные условия определяют своего рода иерархию задач социалистической революции, устанавливают наиболее благоприятное время для принятия тех или иных решений. «Венгерские товарищи, — писал П. С. Коган в марте 1919 года, узнав о национализации театров в Венгрии, — в первые же минуты призвали театр на службу революции, поставили его в первые ряды сил, выковывающих единую, монолитную армию защитников свободы»[[342]](#footnote-343).

Когда о театральной реформе венгерского революционного правительства стало известно Ленину, он счел необходимым заявить о своем отрицательном отношении к ней представителю Компартии Венгрии. В Апреле 1919 года Ленин говорил венгерскому делегату 1‑го конгресса III Интернационала Ласло Рудашу[[343]](#footnote-344): «Какая же это диктатура, если вы национализируете прежде всего театры и кабаре? Разве у вас нет других, более важных дел?»[[344]](#footnote-345) Ленин не отвергал национализации {164} театров вообще, не считал ее невозможной или ненужной, он возражал против преждевременной национализации в театральном деле, как и в других отраслях.

Декрет Совнаркома о национализации театрального дела в РСФСР, писал Луначарский в 1927 году, готовился «с разрешения, почти по инициативе Владимира Ильича»[[345]](#footnote-346).

Споры о национализации театрального дела длились много месяцев, то стихая, то разгораясь с новой силой. Они были связаны с дискуссиями, которые велись в это время по поводу национализации в других сферах, где совершалось немало поспешного, непродуманного, неподготовленного. Еще весной 1918 года Ленин обращал внимание на опасность преждевременной национализации: «Вчера гвоздем текущего момента было то, чтобы как можно решительнее национализировать, конфисковать, бить и добивать буржуазию, ломать саботаж. Сегодня только слепые не видят, что мы больше нанационализировали, наконфисковали, набили и наломали, *чем успели подсчитать*. А обобществление тем как раз и отличается от простой конфискации, что конфисковать можно с одной “решительностью” без уменья правильно учесть и правильно распределить, *обобществить же без такого уменья нельзя*»[[346]](#footnote-347). Некоторые поспешно национализированные, лишенные квалифицированного руководства предприятия разваливались.

Ленин призывал учитывать все объективные обстоятельства, все условия, прежде чем принимать решения о национализации. Одним из главных факторов, определявших реальные возможности для проведения национализации, было состояние руководящих кадров в области, подлежащей обобществлению.

Пролетариат взял политическую власть, не располагая достаточным количеством своих кадров — руководителей, организаторов, владеющих определенными знаниями и опытом работы. Поэтому в первые годы социалистического строительства наше государство, как известно, вынуждено было идти в подборе руководящих кадров на некоторые неизбежные {165} компромиссы[[347]](#footnote-348). Но даже и тогда Ленин подчеркивал первостепенную важность профессиональной осведомленности руководителя. Он считал, что для того, чтобы управлять, недостаточно быть революционером и агитатором, администратор обязан быть компетентным, он должен знать полностью все условия своего дела и иметь известное научное образование[[348]](#footnote-349).

Н. А. Семашко вспоминал, как обсуждался в 1919 году в Совнаркоме вопрос о национализации аптечного дела. Прежде чем дать санкцию, Ленин долго, «с пристрастием» допрашивал руководителей Наркомата здравоохранения, стремясь выяснить, достаточно ли они подготовлены к национализации, не развалят ли дело[[349]](#footnote-350).

В условиях военного коммунизма многим казалось, что безотлагательная национализация есть едва ли не главный признак подлинно революционных преобразований. С настойчивыми предложениями, просьбами, требованиями о национализации выступали не только руководители ведомств, отраслей, предприятий, но и рядовые работники. Однажды к Ленину обратилась делегация рабочих с просьбой подписать декрет о национализации их предприятия. Ленин ответил, что подписать такой декрет очень просто. Но до этого он должен задать несколько вопросов: «Знаете ли вы, — спросил Ленин у рабочих, — где можно получить для вашего предприятия сырье?» Они этого не знали.

«Умеете ли вы вести бухгалтерию? — продолжал Ленин. — Разработали ли вы способы увеличения выпуска продукции?

Рабочие ответили отрицательно и признали, что они, считая это второстепенным делом, не придавали ему серьезного значения.

— Наконец, товарищи, позвольте узнать у вас, нашли ли вы рынок для сбыта своей продукции?

Опять они ответили “нет”.

— Так вот, товарищи, — сказал Председатель Совнаркома, — не кажется ли вам, что вы по готовы еще взять сейчас {166} завод в свои руки? Возвращайтесь домой и начинайте над всем этим работать. Это будет нелегко, вы будете иногда ошибаться, но приобретете знания и опыт»[[350]](#footnote-351).

Академик С. Г. Струмилин, разрабатывая классификацию различных видов труда, отнес к высшей группе сложности труд ученого, художника, композитора и руководителя. Все они сами выбирают себе задания, цели, сами определяют пути, приемы их достижения. А результаты труда этой группы выражаются в оригинальной продукции[[351]](#footnote-352). Естественно, что процесс воспитания, подготовки политически зрелых, профессионально компетентных руководителей — процесс длительный. Революция поставила такую задачу, но решалась она сложно, мучительно. «Нужны, — писал Ленин, — разумеется, не недели, а долгие месяцы и годы, чтобы новый общественный класс, и притом класс доселе угнетенный, задавленный нуждой и темнотой, мог освоиться с новым положением, осмотреться, наладить свою работу, выдвинуть *своих* организаторов»[[352]](#footnote-353).

Особые трудности возникали при формировании кадров административных руководителей театрального дела[[353]](#footnote-354). В этой сфере компетентность администраторов предполагает необычайно широкий диапазон знаний и умений — от конкретной экономики до специфики сценического искусства, от театральной техники до психологии творчества. К тому же перед руководителем театрального коллектива всегда встают дополнительные сложности социально-психологического характера.

Нужны были политически зрелые работники, ясно понимающие идеологическую и художественную роль театрального искусства в новом обществе, способные возглавить перестройку сложившихся театральных организмов и развитие только что родившихся молодых театров. Таких кадров практически еще не было. И это тоже препятствовало проведению национализации театрального дела.

{167} Между тем пролеткультовские организации начали выступать с требованиями национализации сразу после Октября. Само по себе это требование не могло вызывать никаких возражений. Нереальными оказывались пути, формы, сроки, на которых безоговорочно настаивали некоторые руководители Пролеткульта. Состоявшаяся в феврале 1918 года Первая московская общегородская конференция Пролеткульта записала в своих решениях, что в период первоначального строительства социалистического общества «театр как одно из сильнейших орудий классовой борьбы должен быть изъят из рук буржуазии путем национализации существующего театрально-технического аппарата и передан в руки социалистических организаций»[[354]](#footnote-355). Это требование можно было понять так, что «театрально-технический аппарат» следует передать пролеткультам, как «наиболее последовательной» социалистической художественной организации пролетариата.

Нельзя не отметить, что при всех максималистских издержках пролеткультовской резолюции авторы ее не посягали на обобществление сценического искусства как сферы духовной деятельности. Они выдвигали требование национализации «театрально-технического аппарата», хотя и не раскрывали содержание этой формулы.

Серьезное внимание национализации театров уделила и Первая Всероссийская конференция Пролеткульта, проходившая в сентябре 1918 года. В резолюции о пролетарском театре, принятой по докладу Керженцева, также намечалась развернутая программа реорганизации театрального дела.

В связи с декретом Петроградского Совета о передаче театров в ведение Комиссариата по народному просвещению Союза коммун Северной области, появившимся в октябре 1918 года[[355]](#footnote-356), Керженцев опубликовал статью «Очередь за Москвой {168} (О национализации театров)»[[356]](#footnote-357), в которой комментировал программу театральной реформы, выдвинутую пролеткультами. Эта программа, равно как и статья одного из ее авторов, Керженцева, обнаруживала несостоятельность некоторых основных принципов.

Керженцев настаивал на безотлагательной национализации и к тому же считал, что ее следует проводить, не останавливаясь перед разрушением всего старого искусства. «Буржуазный театр, — писал Керженцев, — до такой степени обанкротился, что после прокалки в огне социальной революции от него почти ничего не останется»[[357]](#footnote-358).

Пренебрегая спецификой формирования творческих коллективов, значением общности художественной программы театральной труппы, ее традиций, ее многообразных связей со средой, Пролеткульт предлагал произвести учет театрального имущества и «всех артистических сил и коллективов в целях равномерного распределения их по стране»[[358]](#footnote-359). Судя по решениям Первой Всероссийской конференции и по некоторым другим материалам, руководители Пролеткульта не видели никакой разницы между передачей частных театров государству с централизованной системой управления и финансирования и передачей театров в безраздельное подчинение местным органам, коммунам.

Вопрос о реформе театрального дела обсуждался на Особом совещании по театральным вопросам, на Всероссийском съезде Наркомпроса, на Первой Всероссийской конференции Пролеткульта, на различных собраниях театральных деятелей, на страницах печати.

В феврале 1919 года по инициативе Русского театрального общества (РТО) состоялось специальное собрание представителей московских театров и профессиональных актерских союзов, посвященное национализации театров. Собрание открыла председатель РТО А. А. Яблочкина. Считая, что вопрос о национализации театров предрешен, Яблочкина говорила: {169} «[…] нам, для которых театр — дело всей жизни, важно, чтобы эта мера прошла безболезненно для русского театра и не разрушила дорогого нам дела»[[359]](#footnote-360). С докладом о национализации выступил член правления РТО А. М. Самарин-Волжский. Председатель союза музыкантов Ю. М. Славинский предложил для обсуждения реформы театрального дела созвать Всероссийскую конференцию. Резко выступил против национализации Е. П. Карпов. А. И. Южин высказал опасение, что, если при проведении национализации не будет учтена специфика театрального искусства, реформа окажется губительной.

Собрание не смогло принять никакой определенной резолюции. «Вестник театра» выступил с редакционной статьей, в которой говорилось об ошибочных позициях ряда участников собрания и об отношении Наркомпроса к национализации театров.

В феврале же 1919 года «Вестник театра» открыл широкое обсуждение вопроса о национализации. В журнале была опубликована статья А. В. Луначарского. «Мы должны, — утверждал нарком, — решиться на национализацию всех театров, разумеется, по внимательном изучении этого вопроса как с профессиональными союзами, так и с отдельными наиболее выдающимися художественными коллективами»[[360]](#footnote-361).

После статьи Луначарского начался еще один этап обсуждения предстоящей реформы. Всероссийский профсоюз работников искусств созвал специальное собрание представителей московских театров. Национализация оказалась едва ли не в центре внимания делегатов Московской губернской конференции работников искусств и Первого Всероссийского съезда Рабис.

Наконец, в мае 1919 года Малый Совнарком обсудил проект постановления о национализации театров и цирков, подготовленный ТЕО Наркомпроса. Луначарский на заседании не присутствовал — его в это время не было в Москве. Отметив, что национализация предприятий театрального и циркового искусства в РСФСР является необходимой и своевременной, Малый Совнарком, вместе с тем, признал представленный {170} проект недостаточно обоснованным и поручил разработать новый проект специальной комиссии из представителей профсоюзов, Наркомпроса, Наркомфина и Госконтроля. Протокол этого заседания подписал Ленин[[361]](#footnote-362).

Вскоре стало ясно, что надолго откладывать коренную реорганизацию театрального дела невозможно, хотя не менее очевидно было и то, что для этого еще не созрели все необходимые условия.

Одним из важнейших факторов, заставлявших форсировать принятие общегосударственного решения, был интенсивно развивавшийся процесс экспроприации театров, который стихийно осуществлялся органами местных советов. Так происходило не только с театрами. Местные советы своими решениями превращали многие предприятия в общенародную собственность, не дожидаясь, пока их национализирует центральная власть. Этот процесс принято было называть муниципализацией, хотя он принципиально отличался от муниципализации, осуществляемой в капиталистическом обществе. «Что касается до меня, — писал Луначарский, — я охотно повременил бы с национализацией до тех пор, пока на меньшем объеме управления окрепнет рабочий аппарат, до тех пор, пока на местах подберутся и приобретут опыт ответственные люди. Но жизнь течет стремительно. Мы постоянно стоим перед опасностью, что осторожных государственных людей могут обогнать неосторожные экспериментаторы. […] Мы должны открыто признать, что если мы торопимся с национализацией, то для того, чтобы пресечь хаотическую форму муниципализации театров, которая, как мы знаем точно, сплошь и рядом приводит к нежелательным результатам»[[362]](#footnote-363).

Национализация, проводимая местными органами, не предполагала создания общегосударственного централизованного руководства и единой системы финансирования в масштабе всей отрасли, в данном случае — всего театрального дела. Юридической основой для проведения «муниципализации» предприятий городского хозяйства, частных доходных домов, учебных заведений, лечебных учреждений, кинотеатров и театральных {171} зданий явился декрет ВЦИК «Об отмене права частной собственности на недвижимости в городах», принятый 20 августа 1918 года.

Материалы, хранящиеся в фондах периферийных архивов, показывают, что в 1918 – 1919 годах «муниципализация» театров прошла едва ли не в большинстве крупных городов РСФСР. Как уже упоминалось, в октябре 1918 года местным органам были переданы негосударственные театры, цирки, концертные и театральные залы Петрограда и всей Северной области РСФСР[[363]](#footnote-364).

Во многих случаях «муниципализация» театров на местах проводилась вопреки указаниям Наркомпроса, который опасался преждевременной передачи театров местным органам из-за кустарничества, отсутствия «технического аппарата, общего плана»[[364]](#footnote-365). Остановить этот процесс было уже невозможно.

Процесс «муниципализации» стихийно развивался и в других республиках. Различные условия диктовали различные решения. А в некоторых республиках сразу же или вскоре после установления там Советской власти провели и социалистическую национализацию театров. В Эстонии, например, где не было частных театров, а театральные труппы существовали при буржуазных просветительных обществах, практическая подготовка к национализации началась уже в начале 1918 года. В январе и феврале состоялись специальные совещания Ревельского (Таллинского) городского комитета РСДРП, Центрального совета профсоюзов, представителей театров, самодеятельных коллективов и армейских клубов. После долгих споров было принято постановление, первый пункт которого гласил: «Все театры, народные дома, концертные залы и кино Эстляндии переходят в собственность народов, населяющих Эстляндию»[[365]](#footnote-366). Но вскоре Эстонию оккупировали немецкие войска, и национализацию театров практически осуществить не удалось.

{172} 1 апреля 1919 года был опубликован декрет Советского правительства Литвы к Белоруссии о национализации театральных помещений и имущества. В декрете говорилось: «Театральные помещения: Городской, Лютня, Польский (на Погулянке) со всем имеющимся инвентарем с сего дня объявляются государственной собственностью и передаются в ведение Народного комиссариата просвещения»[[366]](#footnote-367). Несколько раньше, в марте 1919 года, Всеукраинский совет искусств принял решение, по которому имущество театров, театральные библиотеки и мастерские, реквизит и бутафория, принадлежавшие частным лицам, объявлялись государственной собственностью. Вслед за этим постановлением Всеукраинского совета искусств местные органы начинают принимать собственные решения о проведении национализации в сфере культуры. Так, в июне 1919 года отдел просвещения Тираспольского уездного исполкома издает приказы о национализации театров, кинотеатров и библиотек[[367]](#footnote-368).

Передача театральных зданий и театрального имущества в собственность государства — несомненно, основа национализации театрального дела как отрасли. Но в декретах, принятых на Украине, в Эстонии, Белоруссии и Литве, не затрагивались многие другие важные принципы, определяющие жизнь театров в новых условиях, их взаимоотношения с государственными органами.

Подготовка окончательного варианта государственного закона РСФСР о реформе театра проходила в чрезвычайно напряженных условиях. Архивные документы, забытые материалы старых газет и журналов открывают важные детали и подробности.

Особого внимания заслуживает тот факт, что Совет Народных Комиссаров дважды отклонял постановления, принятые Малым Совнаркомом. Эти постановления вызывали во многом обоснованные протесты театральной общественности.

6 июня 1919 года Малый Совнарком принял декрет «О национализации предприятий театрального и циркового искусства РСФСР». Этот документ, хотя несколько и отличался от того, который обсуждался в мае, не учитывал всей сложности {173} состояния театрального дола, реальных условий, в которых должна была осуществляться реформа. Решение практически ограничивалось тем, что объявляло предприятия и учреждения театрального и циркового искусства собственностью Республики, передавало руководство ими Государственному театральному комитету и поручало этому комитету оказывать всем театрам и циркам содействие в форме субсидий и пособий.

Через десять дней Художественно-просветительский союз рабочих организаций провел диспут, который завершился резолюцией, протестующей против намечаемых форм национализации.

Собрание проходило в такой напряженной обстановке, что официальные представители Наркомпроса сочли необходимым покинуть его. Многие участники диспута, превратившегося в жаркое сражение, не имели ясного представления о предстоящей реформе и опасались, что национализация повлечет за собой для сценического искусства трагические последствия. Готовясь выступить на диспуте, Станиславский писал в тезисах своей речи: «Я категорически заявляю, что надвигающаяся на нас национализация является непоправимой смертельной опасностью для театра. И если национализация не будет только фикцией, то с момента ее окончательного утверждения, я чувствую, во мне умрет всякая энергия и вера в наш театр, и я буду его считать безнадежно больным и умирающим»[[368]](#footnote-369).

Участники диспута настаивали на том, чтобы к разработке реформы были привлечены представители крупнейших театров. Среди подписавших резолюцию — Южин, Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров. Председателем диспута был заведующий культотделом ВЦСПС Я. И. Новомирский. Резолюцию с письмом Южина участники диспута направили Луначарскому.

Осознавая всю важность предстоящей реформы и возможность драматических последствий, в случае если она будет проведена недостаточно компетентно, без учета специфики и реального состояния театрального дела, Новомирский решил {174} обратиться с письмом непосредственно к Ленину. Определенную роль при этом могло сыграть весьма тенденциозное сообщение о диспуте, появившееся 17 июня в газете «Известия». Автор газетного отчета заявил, что диспут носил контрреволюционный, антисоветский характер.

Сейчас трудно сказать, когда в Правительстве могли узнать о прошедшем диспуте и познакомился ли Ленин с газетным отчетом о нем. Но на следующий день после диспута и в тот же день, когда был опубликован в «Известиях» отчет, то есть до получения письма Новомирского, Совет Народных Комиссаров под председательством Ленина отменил решение Малого Совнаркома об утверждении декрета «О национализации предприятий театрального и циркового искусства РСФСР».

Правительство постановило возвратить проект декрета на доработку и предложило: «а) изучить фактическое состояние дела в смысле национализации, муниципализации и оставления в частном предпринимательстве предприятий театрального и циркового искусства; б) изучить вопрос о финансовой стороне; в) выяснить, какой имеется аппарат у ТЕО для проведения национализации. При обсуждении этого вопроса поручить комиссии при СНК потребовать обязательного личного присутствия тов. Луначарского»[[369]](#footnote-370).

Что же касается письма Новомирского, то текст его, как известно, сохранился с ленинскими пометками, свидетельствующими о том, с каким вниманием относился Ленин к протестам против недостаточно подготовленных решений о национализации: «… За последние два месяца, — писал Новомирский, — я потратил не мало силы и нервов на упорядочение организационной и хозяйственной стороны наших театров. И вот я заявляю Вам, что национализация (??) театров, как она проводится декретом, принятым Малым Совнаркомом, (?) есть развал огромного культурного дола и расхищение колоссального имущества.

Во-первых, немыслимо провести национализацию в такой короткий срок (до 1‑го августа)…

{175} В‑третьих, чтоб поставить во главе дела нынешних руководителей ТЕО Наркомпроса[[370]](#footnote-371), сам театральный отдел нуждается в коренной реорганизации…

Вывод мой таков: надо национализацию театров пока (до будущего года) отложить…

В заключение хочу Вас самым настоятельным… образом просить: в интересах социалистической революции не подписывайте декрета, не поговорив со знающими дело: по крайней мере с *Южиным*, старым заслуженным артистом Малого государственного театра, который выбран теперь всем коллективом служащих и рабочих в руководители театром, и *Станиславским*, руководителем Московского Художественного театра: оба они не только первоклассные знатоки театрального дела, но и вполне лояльны к Советской власти.

И еще прошу Вас не верить слуху о том, что митинг, состоявшийся 16‑го июня, был контр-революционным… Уже имеются стенограммы, из которых Вы можете увидеть, что против советской власти выступил только один *случайный* оратор из публики, анархист, не имеющий никакого отношения к театру, и я, в качестве председателя митинга, этого оратора остановил. Было еще одно неприятное выступление (бестактное, но отнюдь не контр-революционное), против некоторых деятелей ТЕО Наркомпроса: я этого оратора также остановил…»

На этом документе Ленин написал члену Президиума ВЦСПС Л. П. Серебрякову и члену Совнаркома А. В. Галкину: «Разве проводится наци[онали]з[а]ция? Ведь мы отменили декрет? в чем дело? Ответьте! Ленин»[[371]](#footnote-372).

Есть основание предполагать, что после диспута и письма Новомирского Ленин дал указание привлечь к подготовке декрета видных деятелей сценического искусства[[372]](#footnote-373). Начался особенно {176} интенсивный и на этот раз последний этап обсуждения многочисленных поправок и дополнений к проектам национализации.

Придавая большое значение предстоящей реформе, Ленин сам включился в ее подготовку. Он терпеливо и внимательно знакомится с возражениями и пожеланиями деятелей театра, порой наивными и несдержанными, не учитывающими всей политической и организационно-экономической сложности театрального дела в стране. Ленин подписывает протокол заседания Малого Совнаркома, на котором 25 июня состоялось очередное обсуждение театральной реформы[[373]](#footnote-374).

Дискуссия о национализации приобретала все более напряженный характер, в частности, из-за серьезных расхождений в публичных выступлениях руководящих работников Наркомпроса, Пролеткульта, профсоюзов.

Предстоящая реформа была делом столь ответственным и важным, а споры вокруг нее достигали такой остроты и захватили такое количество самых различных людей, организаций и учреждений, что возникла необходимость обсудить основные принципы реформы в руководящих партийных органах. В июле 1919 года такое обсуждение состоялось. Но это событие до последнего времени оставалось неизвестным историкам советского театра, в том числе и тем, кто специально занимался проблемой национализации театрального дела[[374]](#footnote-375).

2 июля 1919 года вопрос о национализации театра обсуждался на заседании Организационного бюро ЦК[[375]](#footnote-376). В принятом решении обращалось внимание народного комиссара просвещения на необходимость полного объединения руководства {177} всем театральным делом в одном центре. Без упорядочения и усовершенствования аппарата управления Оргбюро считало национализацию театра опасной и для государства обременительной. Непосредственное руководство центром по управлению всем театральным делом рекомендовалось возложить на А. В. Луначарского, а в качестве его заместителя предлагался один из сотрудников Наркомпроса К. Н. Малинин.

В разгар ожесточенных споров, когда многими подвергалась сомнению и компрометировалась сама идея национализации театра, постановление Оргбюро ЦК означало, что реформа — дело решенное и необходимо лишь определить оптимальные пути и формы ее осуществления.

Важнейшим условием предстоящей национализации Оргбюро считало создание полномочного эффективно работающего органа, который бы обеспечил централизованное руководство всем театральным делом. Поэтому-то этот орган и должен был возглавить нарком просвещения.

Принципиально различные взгляды на перспективы развития театрального дела, с которыми официально выступали многие руководящие работники, заставили Оргбюро потребовать немедленно прекратить трения по поводу предстоящей национализации театра между отдельными представителями государственных органов. Вероятно, этими же обстоятельствами объясняется решение Оргбюро отозвать из Наркомпроса заведующую Театральным отделом Наркомпроса Каменеву и руководителя театрально-музыкальной секции Московского Совета Малиновскую.

Здесь следует напомнить, что на особом совещании по театральному вопросу в декабре 1918 года Каменева подверглась резкой критике. Видные театральные деятели не без оснований упрекали ее в некоторой недооценке старых театров и в слабой административной работе ТЕО. Недостаточно последовательную позицию занимала Каменева и при обсуждении предстоящей реформы[[376]](#footnote-377).

10 июля на объединенном заседании Политического и Организационного бюро ЦК было принято решение утвердить постановление Оргбюро и выполнить его в течение пяти дней.

{178} На следующий день после объединенного заседания Политического и Организационного бюро ЦК в газетах появилась заметка РОСТА, из которой можно было понять, что готовившаяся национализация театров постановлением ЦК РКП отменена вообще[[377]](#footnote-378).

Это заставило Московский отдел Российского телеграфного агентства выступить с объяснением, что в опубликованной заметке допущены существенные ошибки[[378]](#footnote-379). А затем было напечатано и официальное опровержение ЦК, в котором говорилось, что заметка РОСТА извратила содержание постановления ЦК. «Решение ЦК РКП заключалось в том, чтобы, во 1‑х, — подвергнуть новому и тщательному обсуждению вопрос о национализации театров, сняв с очереди дня настоящего момента все подготовительные меры, во 2‑х, в том, чтобы устранить отдельное управление государственных театров, слив все театральное дело под непосредственным руководством наркома Луначарского»[[379]](#footnote-380).

В двадцатых числах июля состоялась уже упоминавшаяся беседа Ленина с Луначарским, Шаляпиным, Экскузовичем[[380]](#footnote-381). Одной из основных тем этой беседы был представленный на подпись Ленину проект декрета о реформе театрального дела. А через некоторое время на совещании театральных деятелей и руководящих работников ТЕО обсуждался новый проект декрета, подготовленный Луначарским[[381]](#footnote-382).

{179} Положения этого проекта и легли в основу будущего окончательного варианта декрета. В нем намечалось создание объединенного высшего государственного органа при Наркомпросе для централизованного руководства всем театральным делом. Проект предусматривал национализацию театрального имущества, определял структуру театрального дела и принципы взаимоотношений театральных коллективов с руководящими органами.

Проект Луначарского обсуждался в ЦК Всероссийского профессионального союза работников искусств. Всерабис высказал пожелание усилить представительство от профсоюза в будущем Центротеатре. Только централизация, по мнению ЦК Всерабис, осуществляемая «в тесном сотрудничестве с профессиональными организациями, сможет вывести театры из состояния полного хаоса»[[382]](#footnote-383). Профсоюз внес ряд поправок в проект Луначарского.

14 августа Малый Совнарком, заслушав доклад Луначарского, утвердил проект декрета «О концентрации театрального дела»[[383]](#footnote-384). При решении за этот проект проголосовали Луначарский, Галкин и Аксельрод, против — Козловский и Шевердин.

Но 21 августа на заседании Совнаркома, которое вел Ленин, отклоняется и этот декрет и создается комиссия под руководством Луначарского. Нарком подготовил последний вариант проекта и уже через два дня направил его в Правительство.

26 августа 1919 года Ленин подписал этот окончательный текст постановления, принятый Совнаркомом и названный декретом «Об объединении театрального дела». В названии декрета, подписанного Лениным, отсутствует слово «национализация», в самом тексте постановления оно появляется только в связи с определением судьбы театрального имущества. Можно предполагать, что это было продиктовано необходимостью подчеркнуть особую важность создания единого, централизованного руководства всем театральным делом. Определенную роль, вероятно, играли и тактические соображения, стремление не давать повода для новой вспышки протеста против «национализации сценического искусства».

{180} В названии декрета речь шла только о театральном деле, однако специальный пункт был посвящен цирку и эстраде. Устанавливалось, что цирковые и эстрадные предприятия, «особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых элементов и в художественном подъеме их программ», должны управляться на тех же принципах, что и неавтономные театры. Декрет определял порядок финансирования и руководства и народными гуляньями.

В эти августовские дни 1919 года Советское правительство занималось проблемами национализации не только театра, цирка, эстрады.

20 августа Ленин подписал декрет о национализации магазинов, складов, мастерских, которые продавали, производили и сдавали в прокат музыкальные инструменты, а также граммофоны, фонографы, пластинки, валики и прочее. Все эти учреждения, предприятия, фирмы с их имуществом и капиталами объявлялись собственностью государства и передавались в ведение музыкального отдела Наркомпроса.

На следующий день после принятия решения о национализации театрального дела, 27 августа, Ленин подписал декрет Совнаркома о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения. Наркомпросу предоставлялось право национализации и отдельных предприятий, и всей фотокинопромышленности, учета, контроля и управления в сфере фотокинодела. При Наркомпросе был создан соответствующий центральный государственный орган — Всероссийский фотокиноотдел (ВФКО). «Государственное кинематографическое дело в России, — писал Луначарский, — имеет перед собой совершенно особые задачи. Дело идет не просто о национализации производства, распределении фильм и непосредственном заведовании кинотеатрами. Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения»[[384]](#footnote-385).

Таким образом, в течение недели Совнарком принял одно за другим три постановления, посвященные национализации в различных отраслях культурного строительства.

Почти одновременно, 26 и 27 августа 1919 года, пролетарское государство объявило, что берет на себя всю полноту ответственности {181} за дальнейшее развитие всех видов зрелищных искусств — театра, кинематографа, цирка, эстрады. Правительственными декретами были определены основные принципы идеологического, эстетического, экономического руководства всей сферой художественной жизни.

Согласно ленинскому декрету «Об объединении театрального дела» все театральное имущество (здания, костюмы, реквизит и т. д.), за исключением личных театральных вещей актеров, становилось национальным достоянием и передавалось на определенных условиях в пользование коллективам и организациям, имеющим или желающим иметь театры, и артистическим труппам.

Обобществлению зданий театров и цирков, концертных помещений, как уже отмечалось, начало было положено декретом ВЦИК 1918 года «Об отмене права частной собственности на недвижимости в городах». Декрет Совнаркома «Об объединении театрального дела» объявил национальным достоянием всякое театральное имущество, включая все театральные здания на всей территории РСФСР.

Театры, которые признавались «полезными и художественными», разделялись на несколько групп и при соблюдении установленных ставок за труд и цен на билеты получали право на необходимую государственную дотацию. Театры делились на автономные и не автономные. Для каждой из этих групп были определены соответствующие принципы руководства и контроля. Для пяти так называемых государственных театров (Большого и Малого в Москве, Мариинского, Александринского и Михайловского в Петрограде) сохранялись те принципы управления, которые были сформулированы раньше. Впоследствии по предложению М. Ф. Андреевой, являвшейся комиссаром театров и зрелищ Петрограда, Совнарком принял решение дополнительно включить в эту группу государственных театров несколько петроградских коммунальных театров (Большой драматический и др.)[[385]](#footnote-386).

{182} Кроме пяти ведущих театров, ставших государственными еще в период Февральской революции, сразу после декрета предполагалось предоставить автономию только МХТ[[386]](#footnote-387). Так и произошло. «Ввиду исключительных общекультурных заслуг Московского Художественного театра, способствовавшего обновлению и неусыпному углублению всей стихии театрального искусства, — говорилось в постановлении Центротеатра, — представляется необходимым признать его автономным. Тот же характер автономности распространяется и на органически входящие в состав МХТ студии»[[387]](#footnote-388).

В отличие от программы национализации театров, выдвинутой Пролеткультом, декрет «Об объединении театрального дела» допускал не только существование товариществ, то есть кооперативных театральных коллективов, но и предусматривал сохранение антрепренеров. Неизбежный в тех условиях временный компромисс объяснялся прежде всего недостатком специалистов, способных обеспечить более или менее удовлетворительный уровень ведения дела в направлении, отвечающем интересам нового общества. «Государство, — писал Луначарский, — не располагает в настоящее время таким собственным персоналом и аппаратом, который дал бы ему возможность просто взять все коллективы к себе на службу и поставить всюду собственных директоров. Приходится прибегать к частным коллективным инициативам под контролем Отдела народного образования»[[388]](#footnote-389).

В декрете не случайно не употребляется формула «частные театры». Когда речь идет о судьбе этих коллективов после национализации, говорится о «театрах, находящихся в распоряжении {183} частных антрепренеров». После национализации театрального дела частные театры в своем прежнем состоянии существовать не могли. В юридических, экономических, организационных условиях преобразования всего театрального дела в государственную отрасль коллективы, находившиеся в распоряжении антрепренеров, принципиально отличались от частных театров, функционировавших до национализации.

Никак нельзя согласиться с томи исследователями, которые считают, что частные театры и после декрета о национализации оставались в прежнем положении, только был учрежден административный и художественный контроль[[389]](#footnote-390).

Декрет не ограничился введением централизованного контроля за деятельностью антрепренерских театров. Не ограничился он и тем, что объявил театральное имущество государственной собственностью. Театры, которые оказывались в распоряжении частных антрепренеров, могли пользоваться предоставленным им театральным имуществом только при условии включения в их правление представителей государственных центральных или местных органов культуры. Хотя надо сказать, что это требование декрета выполнялось не всегда. Наконец, только государственные органы определяли цену на места в зрительных залах и регламентировали всю систему доходов. Антрепренерские театры, как и другие коллективы, «не гарантирующие высокого культурного уровня», относились декретом к театрам неавтономным и поэтому подлежали идеологическому, административно-финансовому и художественному руководству.

Прогрессивные деятели искусства в России всегда понимали, каким целям служит театр, находящийся в руках предпринимателей, как он неизбежно деградирует, подчиняя высокие идейно-художественные возможности сценического искусства коммерческим интересам. Правда, среди театральных предпринимателей во все времена были люди, беззаветно {184} преданные сцене и много сделавшие для развития русской театральной культуры. Достаточно вспомнить таких прославленных антрепренеров конца XIX – начала XX века, как Н. Н. Соловцов, Н. Н. Синельников, Н. И. Собольщиков-Самарин, К. Н. Незлобии, С. И. Зимин. Естественно, что демократические тенденции русского театра вызывали беспокойство царского самодержавия, которое долго сопротивлялось открытию частных театров в столицах, упорно отстаивая монополию императорской сцены[[390]](#footnote-391).

В 50‑х годах прошлого века царское правительство вынуждено было образовать специальный комитет во главе с министром двора В. Ф. Адлербергом для подготовки реформы театрального дела. В официальном докладе Александру II комитет предлагал отменить монополию императорских театров. Но одновременно Адлерберг представил царю секретную записку, в которой предостерегал от опасности открытия частных театров «всякого рода и всех сословий». «Не надо забывать, — утверждал он, — что во всех революциях театры частные служили средством к возбуждению страстей и что размножение их во Франции и Германии есть плод революций!» В случае отмены монополии эти театры «учредятся во множестве, ибо в них желающие переворота найдут верное средство действовать на все сословия сильно и скоро и паче на простой народ». Охранительные, полицейские аргументы Адлерберга убедили Александра II, и он наложил резолюцию: «Совершенно разделяю Ваши мнения»[[391]](#footnote-392).

Весной 1917 года А. Я. Таиров в разработанном им уставе Союза московских актеров выдвинул идею перехода частных театральных предприятий в товарищеские, кооперативные. Журнал «Театр и искусство» решительно выступил против этой идеи, считая, что она не соответствует «деликатной конструкции театра» и что «это такой флаг, под которым могут идти ленинские максималисты»[[392]](#footnote-393). На Всероссийской конференции профсоюзов сценических деятелей, состоявшейся в Петрограде {185} в августе 1917 года, и Таиров, и Мейерхольд заявили, что антрепренеры — классовые враги актеров. Старк, выступивший на страницах «Обозрения театров» в защиту антрепренеров, назвал речи Таирова и Мейерхольда, обращенные против частного предпринимательства, проявлением «театрального большевизма»[[393]](#footnote-394).

Объективные обстоятельства не позволили достаточно быстро изжить в театральном деле частный сектор. Более того, уже после декрета о национализации социально-экономические перемены, вызванные нэпом, привели к некоторому увеличению количества антрепренерских театров.

Трудности крутого поворота от политики военного коммунизма к нэпу по-своему проявлялись во всех сферах народного хозяйства и культуры. Анализируя процесс театрального строительства, А. Я. Трабский справедливо отмечает, что уже в 1920 году явственно обнаружилось серьезное противоречие между стремлением к максимальному расширению сети государственных театров, что определялось задачами культурной революции, и недостатком средств, чтобы обеспечить их нормальную работу[[394]](#footnote-395).

Условия нэпа заставили в 1921 – 1923 годах снять с государственного обеспечения многие театры, цирки и другие театрально-зрелищные предприятия. Значительное количество театральных и цирковых зданий было передано в распоряжение различных организаций и сдано в аренду частным лицам. При этом деятельность немалой части антрепренеров оказалась вне контроля Наркомпроса и его органов[[395]](#footnote-396).

Понадобились решительные меры — от значительного усиления идеологического и художественного контроля до введения жесткой налоговой политики, чтобы максимально ограничить и в конце концов свести на нет роль частного предпринимательства в искусстве. «На первое января 1923 года, — писал один из ответственных работников Наркомпроса В. К. Владимиров, — {186} государство самостоятельно эксплуатировало лишь 33 % всех предприятий, 31 % принадлежал частному капиталу и 36 % различным организациям и коллективам артистов. Однако более детальный анализ цифр показывает, что влияние частного капитала в деле организации искусства имело весьма небольшой удельный вес. Из предприятий, находившихся в его руках, театры составляли 5 %, 2 % — школы, 20 % кинотеатры и 73 % — шантаны, кабаре и т. д. В дальнейшем, после 1 января 1923 года, эти соотношения изменились в сторону чрезвычайного укрепления государственной инициативы в деле организации художественного производства, и к настоящему моменту область применения частного капитала в искусстве крайне ничтожна»[[396]](#footnote-397).

Национализацию театрального дела нельзя было осуществить без материального обеспечения многообразных нужд этой сложной и весьма требовательной отрасли. Необходима была единая централизованная система государственного финансирования театра, которая положила бы конец распылению дефицитных средств, стихийно, бесконтрольно выделяемых для театров различными ведомствами и общественными организациями[[397]](#footnote-398).

Еще до национализации молодое Советское государство стремилось материально поддерживать ведущие театральные коллективы. В уже упоминавшейся первой программной статье наркома просвещения, посвященной задачам театра (декабрь 1917 г.), говорилось: «Государственным театрам без покрытия их дефицита Республикой никак не обойтись»[[398]](#footnote-399). В Устав автономных государственных театров (март 1918 г.) был включен следующий пункт: «Государство по утверждению им бюджетного {187} плана и смет предоставляет государственным театрам необходимые по смете годового бюджета суммы и гарантирует погашение возможного дефицита в пределах, установленных сметой границ»[[399]](#footnote-400).

Все эти обязательства государство выполняло, несмотря на безмерные трудности, порождаемые войной, разрухой, неурожаями. Материальное обеспечение всего национализированного театрального дела взваливало на плечи государства еще более тяжелое бремя. И тем не менее в 1919 году, в дни августовских боев на Южном фронте, требовавших мобилизации всех ресурсов страны, Советское государство объявляет ленинским декретом о том, что берет на себя субсидирование всех театров, «признаваемых полезными и художественными».

Обязано ли социалистическое государство выступать гарантом материального состояния театров? Целесообразно ли это для общества и для сценического искусства? Не могут ли театры обеспечить свое существование на началах самоокупаемости? Споры вокруг этих проблем ведутся до сих пор.

Экономическая цель театра, будучи подчиненной главным его целям — идеологической, художественной, не может предполагать обязательного покрытия расходов театра собственными доходами. Необходимость дополнительного субсидирования (дотирования) всей системы театрального дела и его отдельных частей является объективным следствием специфики театра и его общественного предназначения. При этом удорожание стоимости спектакля и увеличение других расходов — тоже определенная объективная закономерность, объясняемая возрастанием стоимости строительства новых, более совершенных театральных зданий и их эксплуатации, обращением к дорогой технике и к другому сложному театральному оборудованию, повышением оплаты творческого труда (при естественном ограничении роста его производительности) и лимитированием (по разным причинам) цен на театральные билеты.

Существующая в современных условиях система ценообразования на театральные билеты, имея своей главной целью доступность сценического искусства для широких масс, учитывает {188} уровень благосостояния трудящихся, структуру их расходов, а также роль, функции различных видов, жанров сценического искусства и другие специфические обстоятельства деятельности театров. Естественно, что изменения условий непременно вызывают общие или частичные перемены и в политике определения цен на театральные билеты. Правда, эстетические цели общества в целом не всегда совпадают с художественными вкусами и потребностями определенной части реальной и потенциальной зрительской аудитории[[400]](#footnote-401). «Мы сталкиваемся, — пишет известный советский социолог Б. Грушин, — с важной философской и социологической проблемой — *противоречия между массами и культурой*, между возможностью потреблять культуру, с одной стороны, и реальным интересом (или полным отсутствием его) к этой культуре, т. е. фактическим уровнем культурных запросов — с другой»[[401]](#footnote-402).

В организационно-экономической деятельности современного театра можно и необходимо стремиться не к самоокупаемости, а к максимальной экономии государственной дотации, к достижению наилучшего, наиболее эффективного соотношения уровней расходов и доходов театра.

Разные условия и здесь диктуют разные решения. В одних обстоятельствах Советское государство может взять на себя все расходы театральной отрасли или какой-то ее части и соответственно сделать посещение всех или группы театров бесплатным или льготным за счет общественных фондов. В Программе КПСС говорится: «Обеспечить непрерывный прогресс общества, предоставить каждому члену общества материальные и культурные блага по его растущим потребностям, индивидуальным запросам и вкусам — такова цель коммунистического производства. Потребности людей будут удовлетворяться за счет общественных фондов»[[402]](#footnote-403). А в других обстоятельствах государству приходилось переводить на самоокупаемость даже весьма заслуженные театральные коллективы. Так было в начале 20‑х годов. Так произошло и в 1925 году, когда {189} Совнарком вынужден был сократить сеть государственных театров, а значительную часть театров, оставшихся государственными, перевести на самоокупаемость, без права пользования какой-либо субвенцией, то есть помощью государственного бюджета[[403]](#footnote-404).

Если театр не подчиняет всю свою деятельность коммерческим интересам, не спекулирует на ограниченных интересах публики, то лишь в исключительных случаях, при особо благоприятных условиях расходы театра могут покрываться его доходами.

При этом следует учесть, что доходы театра определяются не только его творческим потенциалом и уровнем организации творческо-производственного процесса, интенсификацией его деятельности, но и некоторыми объективными факторами, не зависящими от усилий театрального коллектива. Это — условия социального и культурного развития общества. Это — сочетание характеристик региона, обслуживаемого данным театром, то есть численность населения и его структура, вместительность зрительного зала, местоположение театра и т. д. Таким образом, разница в доходах театров в определенной мере напоминает условия возникновения дифференциальной земельной ренты[[404]](#footnote-405). Да и не только земельной, ибо Маркс считал, что дифференциальная рента есть добавочная прибыль, «существующая в любой сфере промышленного производства для любого капитала, действующего в условиях выше средних»[[405]](#footnote-406).

Сторонники самоокупаемости театров в современных условиях, как правило, ссылаются на опыт работы группы драматических театров Москвы и Ленинграда, которые в течение ряда лет вполне устойчиво работают без государственной дотации и даже дают ежегодно некоторую прибыль. Ссылка на {190} эти бездотационные театры представляется неубедительной. Они работают в особых, благоприятных условиях, если не считать явной перенапряженности эксплуатационного режима. Эти театры располагают сильными труппами, непрерывно пополняемыми, как правило, лучшими выпускниками столичных театральных школ и одаренными мастерами разных поколений из периферийных театров. Эти театры опираются на значительные технические, постановочные и эксплуатационные возможности. Они имеют более широкий, чем периферийные театры, контингент зрителей, превышающий средние показатели по стране. К тому же следует учесть, что интерес к театру жителей Москвы и Ленинграда несколько выше, чем у населения других городов, и зрительская аудитория двух крупнейших административных, промышленных, научных и культурных центров страны имеет непрерывно обновляющийся дополнительный контингент — гостей, ежедневно прибывающих в Москву и Ленинград и ежевечерне стремящихся во что бы то ни стало заполнить залы столичных театров.

Но с течением времени и эти театры не смогут существовать без дотации, ибо их расходы (заработная плата, постановочные расходы, содержание театральных помещений и т. д.) будут расти, а доходы (даже при 100 % заполняемости зрительного зала) будут ограничены возможностями эксплуатационной деятельности, вместительностью зрительных залов и государственной политикой цен на театральные билеты.

Объем государственной дотации должен исходить из всей суммы факторов, определяющих расходы и доходы театра. А организация оплаты труда членов театрального коллектива должна соответствовать их реальным, фактическим творческим и производственным усилиям и идейно-художественным результатам.

Разработка научно обоснованных принципов определения объема государственных инвестиций в театральное дело в целом и размеров государственной дотации каждому конкретному театру — задача чрезвычайно важная, трудная и до сих пор еще не решенная. Ее решение неразрывно связано с рядом других проблем, встающих перед государством в процессе создания научно обоснованной системы финансирования театров. И может быть, самая сложная из них — нормирование и оплата творческого труда.

{191} В 1918 – 1919 годах органами Наркомпроса и Профсоюза работников искусств интенсивно разрабатывается система нормирования труда актеров. При всех недостатках созданных тарифов, это была первая попытка осуществить и в такой специфической сфере, как сценическое искусство, социалистический принцип оплаты по труду.

История театрального дела в России и за рубежом свидетельствует, что подавляющее большинство театров получало различные прямые и скрытые, косвенные субсидии. Значительные ассигнования выделялись на содержание русских императорских театров[[406]](#footnote-407). Частные театры, товарищества актеров и другие театральные коллективы получали дополнительные средства от частных лиц, из городских и земских средств, от благотворительных организаций. Экономика театра в России причудливо сочетала принципы рыночного механизма с принципами жесткого полицейского руководства, последовательно выражавшими феодально-буржуазные интересы господствующих классов.

В современном буржуазном обществе репертуарные театры официально отнесены к разряду «недоходных предприятий» и получают дотации из государственного бюджета, от муниципалитетов, из частных источников. Американские экономисты В. Баумоль и В. Боуэн провели весьма тщательное исследование экономического состояния исполнительского искусства США и ряда других буржуазных стран за длительный период. Они пришли к выводу, что театральное дело не способно к самоокупаемости и не может существовать без прямых или косвенных субсидий[[407]](#footnote-408).

{192} И тем не менее отношение к культуре в несоциалистическом обществе во многом определяется «экономической невыгодностью» материальных затрат на удовлетворение культурных, эстетических запросов человека. Даже в самых высокоразвитых современных капиталистических странах государство ограничивается мизерными, нищенскими субсидиями. Судьба искусства фактически определяется меценатами. Государственные средства составляют около 4 % всех субсидий, получаемых искусством в США. Результаты материальных инвестиций в культуру считаются малоэффективными. Их не видно, их невозможно оценивать так, как можно оценивать вложения, например, в промышленность[[408]](#footnote-409).

Баумоль и Боуэн вынуждены констатировать, что быстро растущая дефицитность театров в буржуазном обществе объясняется не столько принципиальной неспособностью театрального дела к самоокупаемости, сколько закономерностями социально-экономической системы капитализма.

Ассигнования американского фонда искусств, учрежденного в 1965 году, снизились с 10 миллионов долларов до 8,5 миллионов долларов, что составляет менее 5 центов в год на душу населения. Американские исследователи заявляют, что профессиональный театр в США принадлежит группе избранных, рабочие составляют лишь 3 % зрительской аудитории американских театров. Баумоль и Боуэн не могут предложить решения, которое бы позволило хотя бы как-то сблизить сценическое искусство с широкими слоями трудящихся. «Еще многое должно быть сделано, — с горькой неопределенностью заключают они свое исследование, — прежде чем можно будет сказать, что профессиональное исполнительское искусство принадлежит народу»[[409]](#footnote-410).

Октябрьская революция принципиально по-новому решила вопрос о финансировании театрального искусства. Идеологическая {193} и эстетическая роль искусства в социалистическом обществе определила значение и объем государственных вложений в театральное дело.

Маркс предсказывал, что в результате социалистической революции доля общественного продукта, идущая на удовлетворение культурных потребностей общества, «сразу же значительно возрастет по сравнению с тем, какова она в современном обществе, и будет все более возрастать по мере развития нового общества»[[410]](#footnote-411).

Эта закономерность, сформулированная Марксом, получила свое подтверждение, когда к строительству нового общества приступила разоренная войной и разрухой Россия, и позднее, когда в иных исторических условиях на путь социалистических преобразований вступили другие страны. Так, в Венгерской Народной Республике государственные субсидии театрам покрывают около 2/3 общей суммы расходов. В Германской Демократической Республике государственная дотация покрывает около 60 % всех расходов театров и музыкальных учреждений. В Польской Народной Республике — более 70 %.

Несмотря на чрезвычайно неблагоприятные условия российской действительности, Октябрьская революция начала практически осуществлять и в театральном деле положение Маркса о непременном возрастании затрат общества, формирующегося после социалистической революции, на удовлетворение своих культурных потребностей. Складывалась важная закономерность в отношениях социалистического общества к культуре, в частности к сценическому искусству.

В процессе подготовки декрета «Об объединении театрального дела» осуществляется ряд предварительных акций, которые должны были помочь проведению театральной реформы. Прежде всего, необходимо было иметь ясное представление о количестве театрально-зрелищных предприятий в Республике и об их экономическом положении, чтобы понять объем расходов, предстоящих государству после национализации театрального дела. В 1919 году, при отсутствии системы учета и отчетности, при отсутствии единого централизованного руководства театральным делом, это была непростая задача. {194} В конце июня Наркомпрос обязал все организации и учреждения сообщить по телеграфу в течение трех дней о количестве подведомственных им театрально-зрелищных предприятий с указанием размеров их расходов и доходов[[411]](#footnote-412). А 20 августа 1919 года, то есть за несколько дней до принятия декрета о национализации, Ленин подписал еще один декрет Совнаркома — об отмене с 1 сентября государственного сбора с публичных зрелищ и увеселений[[412]](#footnote-413).

Освобождая театры от налога, государство тем самым улучшало условия их финансирования. Постановлением Совнаркома отменялось решение народного комиссара по государственному призрению А. М. Коллонтай «О взимании налога с публичных зрелищ и увеселений», принятое в 1918 году.

За несколько месяцев до постановления Правительства РСФСР театральный налог был отменен на Украине. В докладной записке Всеукраинского театрального комитета наркому финансов, составленной в феврале 1919 года, говорилось: «Советская власть, стремясь демократизировать искусство, сделать его доступным широким массам, доводит свой бюджет в этой области до размеров, неведомых буржуазным государствам. Интересы фиска (государственной казны. — *А. Ю*.) отходят здесь совершенно на задний план. Такой характер советской политики вместе с основными интересами театрального искусства ставит на очередь вопрос о полной отмене театрального налога.

Этот налог имел свой смысл, когда господствовала частная инициатива и театр был коммерческим предприятием. С того момента, как театр становится делом государства, необходимо все, что отягчает театральное предприятие, устранить»[[413]](#footnote-414). Сначала Наркомат финансов Советской Украины освободил от налога спектакли рабочих театров и профсоюзных {195} организаций. Решение о полной отмене театрального налога было принято в марте 1919 года, после чего последовало снижение цен на театральные билеты.

Постановление Совнаркома РСФСР об отмене государственного сбора с публичных зрелищ и увеселений, принятое в августе 1919 года, не стало и не могло стать окончательным решением вопроса о театральном налоге. Совнарком и другие государственные учреждения и общественные организации вынуждены были еще не раз возвращаться к театральным налогам и к принципам определения цен на театральные билеты. Решение этих вопросов диктовалось прежде всего политическими и художественными функциями искусства в новом обществе. Но немаловажную роль играли и материальные условия.

Экономические трудности, переживаемые Республикой, все-таки заставляли облагать налогами театрально-зрелищные предприятия. При этом некоторые местные органы, произвольно толкуя общие директивы, взваливали на театры непомерно тяжелое бремя. С начала 1922 года Московский Совет обложил все доходы московских театров десятипроцентным налогом. Это привело к тому, что половина всех государственных субсидий, полученных московскими театрами с 1 января по 15 марта 1922 года, перешла за этот же период в местный бюджет. Кроме того, 5 % дохода театры отдавали в пользу голодающих и 25 % почти бесплатных билетов передавали профсоюзам[[414]](#footnote-415). Театры не могли покрывать дефицит только за счет повышения цен на билеты. В ряде театров они и так были доведены до возможного предела. Нечем было платить зарплату. Начались нарушения установленных профсоюзами тарифных ставок. Стала очевидной необходимость упорядочить во многом стихийно развивающуюся практику налогообложения в театральном деле, ввести систему дифференцированного налога, в основе которой лежала бы определенная иерархия общественной ценности того или иного вида зрелищ.

В июне 1922 года ВЦИК и Совнарком приняли декрет «Об установлении местного налога с публичных зрелищ и {196} увеселений»[[415]](#footnote-416), проект которого был подготовлен ЦК Всерабис и Главполитпросветом.

Постановлением предусматривалось взимать налог со зрителей путем процентных надбавок к цене входных билетов, причем размер этих надбавок устанавливался в зависимости от общественной значимости того или иного вида зрелища. Так, дополнение к цене билета на симфонические концерты, в драматические и детские театры, на оперные и балетные спектакли, на художественные выставки составляло 5 %, дополнение к цене билета на зрелища легкого жанра (оперетта, кабаре и т. п.) «без столиков» — 50 %, на зрелища легкого жанра «со столиками» — 100 %. От уплаты налога совсем освобождались зрители представлений, имеющих агитационно-пропагандистское, политико-просветительное и художественно-познавательное значение, а также посетители музеев, самодеятельных представлений художественно-просветительных организаций и некоторых других зрелищ и закрытых вечеров.

Некоторое улучшение экономических условий позволило в конце 1924 года освободить от государственных и местных налогов все театры, состоявшие в ведении Управления академическими театрами, и ряд цирков.

Декретом Совнаркома предусматривалось дальнейшее распространение налоговых льгот на другие зрелищные предприятия[[416]](#footnote-417).

Политика образования цен на театральные билеты исходила прежде всего из ленинского принципа доступности искусства широким массам трудящихся и своими средствами определяла место театрального искусства в обществе. После революции предпринимались неоднократные попытки часть театральных билетов распределять бесплатно. Это было не {197} только в первые послеоктябрьские месяцы, но и позднее. Так, в начале 1921 года бесплатные билеты в государственные петроградские театры широко предоставлялись профессиональным организациям, союзам, школам[[417]](#footnote-418). О социальной, политической и эстетической важности распределения среди трудящихся бесплатных и дешевых театральных билетов напоминали различные директивные документы и выступления руководителей Наркомпроса. Здесь необходимо заметить, что бесплатные билеты не всегда способствуют расширению зрительской аудитории театра. У тех, кто еще не испытывает жизненной потребности в театральном искусстве, вполне может возникнуть желание пренебречь билетом, полученным за счет общественных фондов, пожертвовать им, без какого бы то ни было ущерба для личного бюджета.

Однако в условиях отчаянной инфляции государству все-таки приходилось разрешать театрам повышать цены на билеты. «Театрам прекратили давать деньги, — писал Немирович-Данченко Качалову в середине июля 1921 года. — Не хватает денежных знаков, хотя их печатается, как говорят, более 10 миллиардов в день. Взамен денег разрешено играть по усиленным ценам»[[418]](#footnote-419).

В августе 1921 года в Москве состоялось трехдневное совещание руководителей ряда московских театров, посвященное подготовке проекта Положения о финансировании театров, подчиненных Академическому центру Наркомпроса. Не имея возможности присутствовать на этом совещании, Луначарский обратился к его участникам с письмом, в котором затронул и некоторые принципы ценообразования на театральные билеты в ту пору. «Допустим теперь, — писал Луначарский, — что Наркомфин по каким-нибудь причинам оказался бы вновь, как он сейчас оказался, без денег, даже настолько без денежных знаков, что не смог бы выплатить и этой дополнительной суммы, о которой мы сейчас говорим. В таком случае Наркомпрос сейчас же разрешил бы значительное повышение цен, уничтожил бы совсем или в значительной мере бесплатные билеты и т. д. Словом, он имеет полное право при {198} невыполнении государством своих обязательств по отношению к ак[адемическим] театрам дать им больше воли в смысле опоры на вольный рынок»[[419]](#footnote-420).

Инфляция перечеркивала реальный объем государственных субсидий. Многие театры в поисках путей покрытия образовавшегося дефицита, понимая, что зрительская аудитория интенсивно пополняется нэпманом, так повышали цены на билеты, что оказывалась под угрозой общедоступность сценического искусства. «Правда» и местная партийная печать выступали против такого выхода из экономических затруднений. Так, например, газета Тираспольского уревкома писала в 1920 году: «Театр должен сделаться постоянной школой трудящихся масс, для этого он должен стать доступным. Цены на билеты в театр надо довести до такого уменьшенного размера, чтобы посещения театра рабочими и их семьями не особо тяжело влияли на бюджет рабочего. В театре в настоящее время не может быть места спекулятивно-мещанским элементам. Театр должен принадлежать рабочим и крестьянам»[[420]](#footnote-421).

Чтобы сохранить материальную доступность театра для трудящихся, и прежде всего для рабочего зрителя, в октябре 1921 года Совнарком принимает постановление, согласно которому в театрах вводится обязательная дешевая «рабочая полоса».

Правительство поручает специальной Театральной комиссии рассмотреть вопрос о распределении театральных билетов среди рабочих. А до окончательного решения этого вопроса Наркомпросу предлагается выделять в академических театрах «25 % всех мест пропорционально каждого ряда, для распределения среди рабочих по цене 1000 рублей за билет»[[421]](#footnote-422). Практически это были почти бесплатные билеты, так как их печатание стоило дороже. А цена билетов, идущих в это время в общую продажу, доходила до чрезвычайно высокого уровня, {199} составляющего примерно десятую часть средней месячной заработной платы. Совнарком обратился к рассмотрению вопроса об обеспечении рабочих театральными билетами по представлению Центральной комиссии по улучшению быта рабочих. В докладе этой комиссии отмечалось, что «платность не должна ни в коем случае закрывать рабочим доступ в театры, значение и роль которых остаются неизменными»[[422]](#footnote-423).

Распределение льготных билетов широко открывало рабочему зрителю двери академических театров, но одновременно наносило бюджету этих театров весьма ощутимый урон. Можно предположить, что введение в начале сезона 1921/22 года дешевой рабочей полосы явилось одной из основных причин того, что в академических театрах к концу сезона образовалась значительная сверхплановая задолженность. Проявляя последовательность, Совнарком выделяет Наркомпросу в мае 1922 года на покрытие дефицита, возникшего в академических театрах не по их вине, 80 миллиардов рублей (60 миллиардов — московским, 20 миллиардов — петроградским).

И впоследствии, несмотря на самые сложные экономические условия, государство по мере возможности стремилось ограничивать повышение цен на билеты, чтобы сохранить материальную общедоступность театра. Даже принимая в июне 1925 года декрет о мероприятиях по снижению расходов государственных и профсоюзных театров, цирков, кинотеатров, Совнарком предложил Наркомпросу и его местным органам снизить цены на места, так как они не соответствовали платежеспособности трудящихся, и обеспечить большую организованность в деле распределения билетов. Через несколько недель было опубликовано постановление ВЦИК «Об устранении обложения зрелищ и зрелищных предприятий не предусмотренными законом местными налогами и сборами». И в этом решении снова подчеркивалась мысль о том, что правительство, принимая меры к снижению расходов по театрам и ограждая их от незаконного обложения, стремится к понижению цен на билеты, чтобы зрелищные предприятия более энергично выполняли свою основную задачу — обслуживание трудящихся[[423]](#footnote-424).

{200} Важнейшей частью театральной реформы явилось создание новой системы управления, с централизацией идеологического и экономического руководства в масштабе всей отрасли. Для урегулирования театрального дела в Республике и для единого руководства всеми театрами был учрежден Центральный театральный комитет (Центротеатр) во главе с председателем — народным комиссаром просвещения[[424]](#footnote-425). Тем самым выполнялось требование ЦК партии обратить внимание при национализации театров на необходимость полного объединения администрации театрального дела в одном центре.

Единое руководство, являясь совершенно обязательным фактором для национализированного театрального дела, как, впрочем, и для любой другой национализированной отрасли, не означало, не должно было означать введения некоего единообразия в деятельности отдельных театральных коллективов, нивелирования их художественных принципов, ограничения их творческих поисков, инициативы. «С демократическим и социалистическим централизмом, — писал Ленин, — ни шаблонизирование, ни установление единообразия сверху не имеет ничего общего. Единство в основном, в коренном, в существенном не нарушается, а обеспечивается *многообразием* в подробностях, в местных особенностях, в приемах *подхода* к делу, в *способах* осуществления контроля […] Парижская Коммуна показала великий образчик сочетания почина, самостоятельности, свободы движения, энергии размаха снизу — и добровольного, чуждого шаблонов, централизма. Наши Советы идут по тому же пути»[[425]](#footnote-426).

В условиях централизованного театрального дела для так называемых неавтономных коллективов, к которым относились и «театры, находившиеся в распоряжении частных антрепренеров», становились обязательными все финансовые, административные и репертуарные распоряжения Центротеатра. {201} Автономные театры, то есть те театры, культурная ценность которых признавалась Центротеатром и которые «находились в руках зарекомендовавших себя устойчивых коллективов», подлежали финансовым ревизиям государственного контроля и должны были отчитываться перед органами Наркомпроса.

Центротеатру предоставлялось право предлагать автономным театрам рекомендации, касающиеся и творческой сферы, он мог давать «известные указания репертуарного характера в направлении приближения театра к народным массам и их социалистическому идеалу». Однако, как говорилось в декрете, «без нарушения художественной ценности театра»[[426]](#footnote-427).

Деятельность Центротеатра продолжалась до ноября 1920 года, когда распоряжением Луначарского о реорганизации управления театрами функции его были приостановлены. Театры и студии, входящие в ассоциацию академических коллективов, сохранялись в непосредственном ведении наркома просвещения, которому помогали управляющие академическими театрами в Москве и Петрограде. Руководство всеми остальными театрами передавалось заведующему Театральным отделом Наркомпроса. Назначенному в сентябре 1920 года на этот пост В. Э. Мейерхольду было поручено разработать общее положение об организации управления театрами Республики[[427]](#footnote-428).

В ноябре 1920 года, после победы над Врангелем, стало ясно, что Республика защитила себя, разгромив основные силы внутренней и внешней контрреволюции. В докладе на VIII Всероссийском съезде Советов, проходившем в декабре {202} 1920 года, Ленин назвал хозяйственный фронт самым главным и основным. Возникла необходимость подчинить всю идеологическую работу новым задачам политического и экономического строительства Республики.

Изменения в управлении театральным делом, происходившие осенью 1920 года, явились частью общей реорганизации Наркомпроса. А эта реорганизация, в свою очередь, была связана с наступлением нового периода в жизни страны и с решением партии сконцентрировать, объединить всю идеологическую работу, проводимую различными ведомствами и организациями, в том числе и теми, которые занимались художественной сферой.

Для того чтобы преодолеть параллелизм, распыление сил, отсутствие должной координации в политико-просветительной деятельности, в ноябре 1920 года при Наркомате просвещения создается новый центральный орган — Главный политико-просветительный комитет Республики (Главполитпросвет)[[428]](#footnote-429). Председателем его назначается Н. К. Крупская. Организационно объединяя политико-просветительную работу Наркомпроса, Политического управления армии, ВЦИК, Главполитпути, профсоюзов и комсомола, Главполитпросвет должен был со временем стать аппаратом партии в системе государственных органов. «Дело Главполитпросвета, — писала Крупская, — заботиться о просвещении умов, о выработке в массах правильного понимания вещей, о выработке коммунистического миросозерцания […]»[[429]](#footnote-430) Политико-просветительная работа должна была органично связываться с целенаправленной художественной деятельностью. Главполитпросвету предстояло осуществлять идеологическое руководство искусством, в том числе и сценическим. Большинство театров республики переходило в его непосредственное ведение.

{203} В одном из документов Главполитпросвета, адресованном местным политпросветам в июле 1923 года, напоминалось, что декрет «Об объединении театрального дела» не ограничивался национализацией театрального имущества и передачей права распоряжаться им органам Наркомпроса. Декрет обязывал эти органы также руководить работой всех театральных предприятий и контролировать их. А далее говорилось о роли губернских и областных политпросветов в сложных условиях раннего периода деятельности национализированного театра: «Политпросветы, не имеющие возможности за отсутствием необходимых материальных средств самостоятельно эксплуатировать художественные предприятия, не освобождаются от ответственности за работу этих последних, в чьем бы ведении они ни находились. В целях внесения ясности и точности в содержание контроля над работой художественных предприятий органы политпросвета по сдаче театров, цирков и т. д. в аренду как организациям, так и частным лицам, вступают с ними в договорные отношения, регламентируя в договорах не только моменты коммерческих взаимоотношений, но и вопросы художественной работы предприятий по существу»[[430]](#footnote-431). Здесь еще раз подтверждались и конкретизировались основные принципы национализированного театрального дела.

Создание Главполитпросвета явилось началом реорганизации системы и органов идеологической работы. Эта реформа должна была приблизить Наркомпрос к насущным потребностям времени и помочь ему преодолеть то, что, по мнению Ленина, мешало работе главного штаба культуры, — «недостаток деловитости и практичности, недостаточные учет и проверка практического опыта, отсутствие систематичности в использовании указаний этого опыта, преобладание общих рассуждений и абстрактных лозунгов»[[431]](#footnote-432).

Предстоящая реорганизация наркомата, ведавшего в то время всей деятельностью в области социально-политического воспитания и образования, науки, искусства, издательского дела, была настолько важной проблемой, что проекты широко {204} обсуждались в различных партийных и государственных инстанциях, как это было при подготовке декрета о национализации театров.

В обсуждениях принимал участие Ленин, возглавивший, по решению ЦК, специальную комиссию[[432]](#footnote-433). Ленин считал, что в результате перестройки Наркомпроса должен быть создан единый сектор, который будет заниматься всеми вопросами художественной деятельности. В письме Луначарскому, написанном до принятия окончательного решения, Ленин предлагал поставить «*“политкомов” из коммунистов* во все центральные и руководящие учреждения этого сектора»[[433]](#footnote-434).

В феврале 1921 года было принято и подписано Лениным Положение о Народном комиссариате по просвещению, которым определялась его новая структура[[434]](#footnote-435).

Не все из намеченного Лениным и установленного в Положении удалось реализовать. В процессе практической деятельности органов Наркомпроса обнаружилось, что важная идея Ленина о едином центре, направляющем художественную деятельность, осуществляется непоследовательно. Через некоторое время жизнь потребовала новых изменений в структуре Наркомпроса, и в частности реорганизации тех его органов, которые призваны были руководить театральным делом.

Трудно определялись пути и средства руководства в сфере театрального искусства. Гигантский размах и динамический характер социалистической революции находили свое отражение в революции культурной, с ее лихорадочными поисками нового, с максималистской борьбой «левого фронта» против старого, традиционного искусства. Все это требовало непрерывных изменений в возникавших формах и методах руководства культурной жизнью страны. Органы управления искусством перестраивались не только потому, что отсутствовал {205} опыт и многое приходилось открывать, создавать заново, преодолевая неизбежные административные ошибки, ложные теории и скороспелые концепции, искреннее заблуждение и сознательное противодействие. Возникали новые обстоятельства, непрестанно меняющиеся условия рождали новые пути и средства воздействия на искусство. Необходимо было внимательно изучать процессы развития культуры и многообразные связи этих процессов с действительностью, анализировать перемены, происходящие в среде художественной интеллигенции, чтобы превратить национализированное театральное дело в эффективно работающую государственную отрасль.

Специфика сценического искусства, его положение, состояние определяли своеобразие осуществления национализации театрального дела — сроки, пути, формы. Декрет «Об объединении театрального дела» не предполагал единовременного, мгновенного превращения всех театров в государственные коллективы[[435]](#footnote-436). В 1919 году для этого еще не сложились все необходимые условия: идеологические, материальные, организационные. В частности, старые ведущие театры непременно должны были пройти через автономию. Эту форму существования нельзя было миновать без опасности нанести ущерб сложному и нескорому процессу внутреннего идейного созревания деятелей искусства, пытавшихся поначалу отстаивать независимость театра от политики, от государства. Предстояло практически определить, как должна соотноситься автономия художественных коллективов с поддержкой и контролем государственных органов управления.

Однако главные положения декрета, и прежде всего национализация театрального имущества, объединение руководства всем театральным делом, установление системы государственного субсидирования, означали безусловную национализацию театрального дела как отрасли. Декрет предопределял постепенное превращение всех театров в государственные организмы, возглавляемые руководителем, который назначен соответствующим государственным органом, является ответственным представителем этого органа и обладает полнотой власти во всех сферах деятельности конкретного театра — {206} художественной, организационной, экономической. Этот процесс завершился только к концу 1920‑х годов, когда был разработан «Нормативный устав государственных театров». Но никаких дополнительных законодательных актов к ленинскому декрету о национализации театрального дела уже не понадобилось.

Участие Ленина в подготовке декрета, обстоятельства, в которых этот исторический декрет создавался, его трудная реализация утверждали новые, ленинские принципы отношений между социалистическим государством и театральным искусством.

# **{****207}** Глава четвертаяВ поисках путей к новому искусству

Революция открыла простор для творческих искании, экспериментов, свободного соревнования художественных направлений. Новое общество должно было иметь свое искусство, отвечающее и самым актуальным, насущным потребностям революции, и ее далеким целям. Пожалуй, как никогда раньше, призывно-повелительно зазвучали пророческие слова Пушкина «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической»[[436]](#footnote-437). Пробудились молодые силы, которые хотели незамедлительно, тотчас создать искусство, достойное великого времени.

Но далеко не все ясно представляли, каким будет это искусство и где начинается заповедная дорога к нему. В ожесточенных спорах выдвигались самые различные, порой взаимоисключающие принципы революционного театра. В 1924 году отдельным изданием вышла работа П. А. Маркова «Новейшие театральные течения (Опыт популярного изложения)». Несмотря {208} на то, что сложные и напряженные процессы формирования нового искусства, о которых шла речь в этой книге, еще не стали историей, молодой автор с объективной четкостью определил закономерность развернувшегося идеологического и эстетического сражения и исходные позиции тех, кто столь по-разному представлял себе будущее театра. «Одни, — писал Марков, — стояли на точке зрения планомерного развития старого театра и подчинения его в конечном итоге новым задачам и новым сущностям, выдвинутым революцией. Другие настаивали на полном разрыве с существующим театром. Третьи вообще признавали роль театра законченной и видели необходимость перехода к “производственному” искусству, к “массовым действам”, объединенным общей производственной целью. Такие массовые действа уничтожают самое понятие “театральность” и отказываются от разделения на зрителей и актеров, разделения, которое явно противоречит понятию об общем, “коллективном” творчестве»[[437]](#footnote-438). Положение осложнялось тем, что отдельные художественные направления и школы провозглашали себя от имени власти и народа единственно верными, революционными. В качестве эстетических основ пролетарской культуры зачастую предлагались, в сущности, декадентские манифесты и декларации, возникшие задолго до революции.

Особенно широко распространялись пролеткультовские «теории» о буржуазном, антинародном характере всего старого реалистического искусства, его идей и художественных принципов. Вульгарно трактовали идеологи Пролеткульта марксистское положение о преобразованиях надстройки, следующих за изменением экономического базиса. Они игнорировали реальные условия культурного строительства в России и выдвигали догматическую программу незамедлительного создания пролетариатом некоей «чисто пролетарской» культуры.

«Необъятно велика, — говорил Ленин, — разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре»[[438]](#footnote-439). Основная масса участников пролеткультовских организаций видела в Пролеткульте средство для удовлетворения {209} своего духовного голода, своей жизненной потребности в просвещении, в художественном творчестве. Это приводило к бурному и во многом плодотворному развитию Пролеткульта. В 1920 году он имел уже около трехсот местных отделений, в которых работали сотни тысяч человек. Пролеткульт открывал свои учебные заведения, клубы, театры, выпускал книги и периодические издания. Во время 2‑го конгресса III Интернационала было создано Международное временное бюро Пролеткульта[[439]](#footnote-440).

Особенно большое значение придавалось театральному искусству. «Пролетарские театры, — указывалось в резолюции Первой московской общегородской конференции Пролеткульта (1918), — рассматриваются как могучее средство в борьбе за устроение жизни по воле пролетариата и как средство глубокого социалистического воспитания масс»[[440]](#footnote-441).

Программа идеологов Пролеткульта расходилась с практической деятельностью большинства рядовых пролеткультовцев, но, конечно, не могла не влиять на эту деятельность. Руководители Пролеткульта А. А. Богданов, В. Ф. Плетнев, П. И. Лебедев-Полянский и другие отвергали важность культурного наследия и утверждали, что новый, социалистический театр будет создан вне всяких связей с традициями профессионального сценического искусства только пролетарием, продолжающим работать у станка. Теоретики Пролеткульта противопоставляли «теорию коллективного действа» реалистическому искусству с его индивидуализированными образами. Наиболее энергичным пропагандистом этой программы был заведующий Театральным отделом Московского пролеткульта П. М. Лебедев (Керженцев), автор популярной в свое время книги «Творческий театр», впервые опубликованной в 1918 году[[441]](#footnote-442). Как отмечает современный исследователь теории {210} и творческой практики Пролеткульта Д. И. Золотницкий, в пятом издании книги Керженцева, этого «катехизиса пролеткультовской сцены», автор, не меняя существа театральной программы Пролеткульта, вынужден был признать возможность профессионального актера в пролетарском театре[[442]](#footnote-443).

Идеи вульгарного социологизма еще до революции утверждались в трудах Шулятикова, Богданова, Фриче и других. И еще тогда Ленин и большевистская критика начали борьбу против вульгарно-социологического отрицания объективной ценности демократического искусства. «*На деле* именно *борьбу с марксизмом* прикрывают все фразы о “пролетарской культуре”», — писал Ленин в 1910 году о программе богдановской группы «Вперед»[[443]](#footnote-444).

Несмотря на большой размах деятельности Пролеткульта и его значительное влияние, не следует считать, что пренебрежение его центрального руководства культурным наследием находило безусловную поддержку в местных организациях. Порою с ними решительно не соглашались, с ними спорили. И не только в центре. Так, например, руководитель созданного Мозырским ревкомом при уездном отделе народного образования подотдела Театр и искусство в докладе, направленном в Наркомпрос Белорусской республики в феврале 1919 года, писал: «Старый театр нельзя разрушить — его необходимо перестраивать, взяв у старого мира его истинно культурное достояние и озарив это последнее светом пролетарского сознания до той поры, пока новые формы творчества не преобразят окончательно прошлого»[[444]](#footnote-445). Ясное понимание роли и значения классического наследия, старой культуры звучало и в резолюции II конференции Рабис Грузии, состоявшейся в апреле 1921 года: «Способствуя развитию национальных видов искусства, конференция полагает несомненной задачей Советской власти сохранение и использование подлинных ценностей, доставшихся нам от старой культуры. При {211} этом наследие прошлого должно быть беспощадно очищено от всех примесей буржуазного разврата и распада и усвоение наследия старой культуры должно быть со стороны пролетариата не ученическим, а сознательным и острокритическим»[[445]](#footnote-446).

И все-таки к несостоятельной идейной платформе Пролеткульта нельзя было относиться как к результату ошибок и заблуждений какой-то узкой группы теоретиков. То была ложная программа массовой культурно-просветительной организации, приобретавшей и некоторое международное влияние. К тому же руководители Пролеткульта настаивали, как известно, на монопольном положении этой организации и на ее независимости от партии и государства. Все эти обстоятельства и заставили Ленина так настойчиво и последовательно возвращаться к деятельности Пролеткульта, резко и бескомпромиссно критиковать его идеологов.

8 октября 1920 года Ленин написал для Первого Всероссийского съезда Пролеткульта проект резолюции о пролетарской культуре. На следующий день во время заседания Политбюро, на котором обсуждался вопрос о резолюции съезда, Ленин сделал набросок резолюции о пролетарской культуре. Через месяц Пленум ЦК РКП (б) принял подготовленный Лениным проект постановления «О формах слияния Пролеткульта с Наркомпросом». В соответствии с этим постановлением составлялось известное письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультах». В этих документах и ряде выступлений Ленина раскрывался идеологический характер пролеткультовских теорий, доказывалось, что пролетарское искусство должно усвоить и переработать все, что было ценного в развитии человеческой мысли и культуры.

Часть пролеткультовцев решила, что Ленин и ЦК партии несправедливы или, во всяком случае, слишком жестоки в своей критике теоретической программы Пролеткульта. Вскоре после появления письма ЦК «О пролеткультах» к Ленину отправилась с жалобой специальная делегация пролеткультовцев. Один из участников этой встречи, Ф. Волгин, впоследствии вспоминал: Владимир Ильич «выслушал нас внимательно, хотя видно было, что он хорошо осведомлен о нашем {212} деле и имеет на этот счет ясную точку зрения. О пролеткультовских делах нам, впрочем, пришлось говорить мало. Мы быстро согласились с Ильичем в том, что если письмо немного и резко написано, то по существу оно правильно. Ильич говорил о том, что Пролеткульт это дело неплохое. Что это хорошо, когда наши рабочие сочиняют свои пьесы, пишут стихи, издают журналы и книги, играют на сцене своих клубов, что они проявляют свое творчество во всех видах искусства и совершенствуются в этом, но плохо, когда через организацию Пролеткульта пытаются протащить чуждое нам идеологическое влияние. Намек, очевидно, был на богдановщину, которой тогда довольно сильно была насыщена атмосфера Пролеткульта»[[446]](#footnote-447).

Проходит год, и появляется еще одно партийное решение о пролеткультах — постановление Политбюро ЦК от 22 ноября 1921 года. В нем разъяснялось, что письмо ЦК 1920 года относилось «к ничтожным по числу элементам», против которых выступает большинство работников в пролеткультах. Отдавая должное значению пролеткультов, ЦК потребовал подчинить пролеткульты влиянию партии и связать их с просветительным государственным аппаратом. А через два дня Политбюро снова возвращается к пролеткультам, чтобы «поручить секретариату ЦК выяснить, какие литературные силы могли бы уделить больше внимания критике всех тех идейных течений, которые пытаются опереться на пролеткульты и влиять на другие рабочие организации»[[447]](#footnote-448). Секретариату также поручалось изучить состояние пролеткультов и внести свои предложения в Политбюро. Вскоре специально созданная Комиссия Агитпропотдела ЦК подготовила для Политбюро доклад о художественной работе Пролеткульта и его театральных студий.

Столь пристальное внимание к Пролеткульту именно в эти дни объяснялось тем, что 18 ноября в Москве открылся Второй Всероссийский съезд пролеткультов. Накануне съезда появился анонимный пролеткультовский документ «Мы — {213} коллективисты», авторы которого исповедовали махистские и богдановские «теории», отстаивали программу «рабочей оппозиции» и откровенно выступали против политики Коммунистической партии. Этот анонимный документ, выражавший взгляды ряда идеологов Пролеткульта, не получил поддержки съезда. Коммунистическая фракция съезда его осудила.

Ленин обратился к съезду пролеткультов с приветствием. На заключительном заседании съезда с речью от имени ЦК выступил заместитель наркома просвещения М. Н. Покровский. Он говорил, что «Пролеткульт есть форма, необходимая для культурной самодеятельности пролетариата, и Наркомпрос этой самодеятельности не отрицает»[[448]](#footnote-449).

В постановлении Политбюро ЦК РКП (б) «О пролеткультах», принятом сразу же после Второго съезда пролеткультов, отмечалось, что платформа «коллективистов» выражает те идеи, которые были осуждены в письме ЦК «О пролеткультах» 1920 года и против которых выступает подавляющее большинство работников Пролеткульта. Постановление ЦК вменяло в обязанность всем местным организациям оказывать пролеткультам поддержку. Но при этом перед коммунистами, работающими в пролеткультах, ставилась задача «оказывать идейный отпор всем попыткам подменить материалистическое миросозерцание суррогатом буржуазно-идеалистической философии (Богданов и т. п.)»[[449]](#footnote-450).

Партия принимала все меры, чтобы максимально использовать возможности Пролеткульта как массовой культурно-просветительной организации, стараясь не допустить при этом распространения идеалистических идей и противопоставления пролеткультов культурно-просветительным партийным и государственным организациям.

2 декабря 1921 года Ленин обратился к членам Политбюро с запиской: «Прочитав теперь в целом платформу “Мы — коллективисты” (впередовцы, богдановцы, пролеткультовцы и т. д.), я окончательно прихожу к выводу, что безусловно полезно для нас и необходимо *напечатать* ее брошюркой в 2 – 3 тысячи экземпляров с *обстоятельнейшей* критикой, {214} с добавлением статьи о политических выступлениях Богданова в 1917 году и т. д.»[[450]](#footnote-451)

И после этого Ленин внимательно следил за деятельностью Пролеткульта, особенно за теоретической программой его руководителей. Программа же эта продолжала оставаться прежней. Более того, когда в начале 1922 года обозначился явный спад в деятельности пролеткультов, его руководители решили в новых условиях восстановить и укрепить престиж своей программы.

В сентябре 1922 года «Правда» опубликовала статью В. Ф. Плетнева «На идеологическом фронте», в которой еще раз предпринималась попытка отстоять антимарксистские идеи в области культуры, противопоставить пролетариат остальным классам. Пролеткультовская программа культурной революции с ее отрицанием наследия и требованием признать исключительное, монопольное положение Пролеткульта вновь объявлялась последовательно революционной, выражающей интересы пролетариата. Плетнев настаивал на особом внимании к Пролеткульту, считая, в частности, что необходимо значительно расширить финансирование деятельности театров и театральных студий Пролеткульта. Статья Плетнева фактически требовала пересмотра письма ЦК «О пролеткультах».

Появление статьи Плетнева явилось началом дискуссии, развернувшейся осенью 1922 года вокруг программы «пролетарской культуры» и роли Пролеткульта в процессе культурной революции[[451]](#footnote-452).

Положительно оценив практическую деятельность организаций Пролеткульта по приобщению широких масс к культуре, к искусству, с резкой критикой ошибочных идей Плетнева на страницах «Правды» выступила Н. К. Крупская[[452]](#footnote-453). Бухарин, который тогда был редактором «Правды», предоставил Плетневу возможность ответить Крупской двумя статьями[[453]](#footnote-454).

{215} «Левый коммунист» Бухарин издавна поддерживал теоретическую программу Пролеткульта и соответствующую этой программе творческую деятельность пролеткультовских театров и студий. В 1919 году он выступил в «Правде» со статьей, в которой высоко оценил спектакль Центральной студии Московского пролеткульта «Мститель», противопоставив его «великим произведениям старого искусства». В этой статье прозвучал типично «левокоммунистический» призыв: «Старый театр нужно сломать. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего». Отвечая Бухарину, Луначарский писал о том, что крикливое демагогическое раздувание «небольших, почти детских проявлений» пролетарского творчества только компрометирует пролетарскую культуру[[454]](#footnote-455).

Во время дискуссии 1922 года Бухарин прочитал лекцию «Проблемы культуры в эпоху рабочей революции», где выдвинул еще один «левокоммунистический» лозунг — «Уничтожение гуманитарного направления в образовании и замена техническими, практическими знаниями».

С критикой лекции Бухарина выступил И. И. Скворцов-Степанов, опубликовавший в «Правде» ряд статей, в которых он, однако, сам допустил некоторые теоретические ошибки. Ленин указал на эти ошибки в письме к Скворцову-Степанову[[455]](#footnote-456).

Дискуссия, развернувшаяся после появления статьи Плетнева, затрагивала весьма широкий круг политических, философских и художественных проблем. В своем письме редколлегии «Правды» Ленин назвал статью Плетнева «*фальсификацией* исторического материализма»[[456]](#footnote-457) и поручил заместителю заведующего Агитпропотделом ЦК РКП (б) Я. А. Яковлеву подготовить ответ. Ленин придавал большое значение этому ответу, тем более что Бухарин возражал против его публикации. 11 октября 1922 года Ленин обсуждал положение о пролеткультах с Яковлевым и заведующим отделением пропаганды Агитпропотдела К. А. Поповым. Вскоре состоялась еще {216} одна беседа с Яковлевым. 23 октября Ленин встретился со Сталиным, Бухариным и Яковлевым, чтобы еще раз обсудить ответ Плетневу. Есть основания предполагать, что были какие-то другие предварительные обсуждения статьи Яковлева[[457]](#footnote-458). Мейерхольд впоследствии утверждал, что по совету Ленина Яковлев консультировался с ним[[458]](#footnote-459).

Статья Яковлева «О “пролетарской культуре” и Пролеткульте» была опубликована в «Правде» 24 и 25 октября 1922 года. «Основные положения этой статьи, — писал впоследствии Луначарский, — точно совпадают с заметками Владимира Ильича Ленина (речь идет о карандашных заметках, сделанных Лениным на экземпляре “Правды”, где была напечатана работа Плетнева. — *А. Ю*.), и сама статья является систематизацией этих заметок. Статья эта, несомненно, была прочитана и одобрена Лениным; поэтому мы, как уже делали многие другие, ссылаемся на эту содержательную статью в полной уверенности, что она высказывает именно идеи Ленина»[[459]](#footnote-460).

Плетнев настойчиво утверждал, что «задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена *только* силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из *его* среды». Ленин отметил эту ключевую фразу плетневского выступления и написал на полях {217} газеты: «Архифальшь»[[460]](#footnote-461). Одна из основных тем статьи Яковлева — рождение пролетарского искусства, в частности театрального, и резкая критика пролеткультовских идеалистических концепций лабораторного выращивания «чисто пролетарской» культуры.

Ленин считал чрезвычайно важным поддерживать то новое, что рождалось под влиянием революции, но одновременно требовал проверять, насколько действительно «*коммунистично* это новое»[[461]](#footnote-462). Как уже отмечалось, большинство тех, кто считал себя призванным революцией для строительства пролетарской культуры, имело весьма туманное или откровенно ошибочное представление о реальных путях рождения нового искусства. Тем важнее было отвергнуть ложную пролеткультовскую программу создания пролетарского искусства, да еще и выдвигаемую в качестве единственно верной и подлинно революционной.

Социальные сдвиги конца XIX – начала XX века, очевидная неизбежность грядущих перемен и зависимость судьбы человека от этих перемен, как правило, не находили адекватного выражения в искусстве. Многие крупные художники глубоко и болезненно ощущали кризис искусства, стремились найти из него выход и считали, что традиционные формы реализма не соответствуют драматическому характеру бурной действительности.

Театр на рубеже веков выражал едва ли не все основные художественные тенденции. Именно в сценическом искусстве наиболее обнаженно проявились кризисные явления культуры того времени. Станиславский писал об этом периоде: «Театр зашел в тупик. Новых путей не было, а старые разрушались»[[462]](#footnote-463). Он организует студию на Поварской и мужественно приглашает сотрудничать молодого ниспровергателя традиций Мейерхольда. Впоследствии Станиславский объяснял, что credo этой студии «сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век»[[463]](#footnote-464). Анализируя режиссерские искания Станиславского, его {218} неустанное стремление к новым путям в искусстве, определяемым динамичным движением самой жизни, М. Н. Строева отмечает, что, «достигнув накануне первой русской революции тончайшего поэтического совершенства в чеховском искусстве психологического реализма, художник после поражения революции, в годы реакции, испытывает потребность найти новые контакты искусства с действительностью. Не отказываясь от вечных законов “правды человеческого духа”, он расширяет границы и возможности реализма. Начинаются поиски условных средств поэтического обобщения на сцене, философского осмысления духовной трагедии человека в расколотом катастрофическом мире»[[464]](#footnote-465).

Эти размышления выходят далеко за пределы оценки творческой судьбы Станиславского. Они характеризуют общие тенденции развития искусства эпохи, сотрясаемой социальными катаклизмами.

Создавая в 1914 году Камерный театр, Таиров заявил, что он будет стремиться к борьбе с устаревшими сценическими формами и традициями, к теоретической и практической разработке принципиально новых направлений в театральном искусстве. Известно, что, говоря об устаревших сценических формах, Таиров имел в виду и путы натуралистической повседневности господствовавших форм реализма, и уверенно вошедшую в моду декадентскую условность[[465]](#footnote-466). Некоторая двойственность художников, отрицавших бессильные формы реализма и понимавших, что уйти от реализма, порвать с ним невозможно, проявлялась, например, у Таирова в том, что он предложил назвать новое направление в искусстве «неореализмом»[[466]](#footnote-467).

{219} Чувствуя, что господствующие формы реализма переживают кризис, Южин, пожалуй, точнее других ведущих представителей русского сценического искусства смог определить свое отношение к реализму. В известной программной статье «Будущее театра» (1910) он писал: «Будущее за реализмом, освобожденным от узкого толкования этого понятия и искажения его смысла. В этом мой личный символ веры, и он только и связывает меня с современным театром, который весь ушел в зигзаги и шумиху ненужных слов»[[467]](#footnote-468).

Лишь немногие деятели театра, хотя бы интуитивно, ощущали, что кризис в искусстве обусловлен глубокими конфликтами, раздирающими общество, и что подлинное обновление театра путем чисто художественных преобразований невозможно. В 1908 году Блок решительно заявил, что для сценического искусства «есть только один *реальный выход: народный театр*»[[468]](#footnote-469).

Непонимание социальных процессов, интуитивная или сознательная враждебность к настоящему и к будущему заставляли многих художников с отчаянием или слепой надеждой погружаться в декаданс. А те, кто мужественно и честно обращались к самым важным, больным вопросам времени, зачастую обнаруживали тесноту, непрочность бытового, «подробного» искусства.

Кризис традиционных форм реализма зачастую воспринимался как свидетельство его необратимого трагического одряхления, как конец реализма вообще. Отрицание реализма провозглашалось чуть ли не важнейшим признаком новаторства. После революции часть художников, мечтавших о коренном обновлении страны и ее культуры, с жадностью подхватила казавшуюся такой ясной и бесспорной идею о том, что реализм должен уйти с обществом, его породившим. При этом чрезвычайно трудно было определить границу между старыми, дооктябрьскими художественными декларациями и экспериментами и тем, что выдвигалось в качестве программы нового, революционного театра.

Современный исследователь творчества Мейерхольда справедливо отмечает, что для строительства революционного агитационного {220} театра Мейерхольд «использовал некоторые приемы и методы, выработанные на совершенно иной идейной основе в 1905 – 1907 гг., когда он, считая искусство Художественного театра натуралистическим, видя в нем порождение бескрылой обывательщины, обращался к приемам старинных театров и примитивных народных зрелищ, лишенных бытового правдоподобия»[[469]](#footnote-470).

Революция создавала новые формы жизни, которые вступали в непримиримый конфликт с индивидуалистической буржуазной культурой. В противоречиях и борьбе складывалось новое общество, новые характеры, отношения. Некоторые идеологи «левого» искусства доказывали, что невозможно выразить патетику, масштаб свершающихся преобразований через частное, единичное, индивидуальное. Они считали, что реализм не способен обогатиться новыми эстетическими принципами, новыми выразительными средствами, соответствующими грандиозности исторических событий. Отсюда делался неверный вывод о художественной и даже политической ущербности конкретного индивидуализированного образа. Такой образ объявлялся неотъемлемой принадлежностью буржуазной культуры. Его должен был заменить образ массы.

Отрицание индивидуализированного художественного образа было, по мнению идеологов Пролеткульта, одним из условий бескомпромиссного разрыва с буржуазным искусством. «Масса в ее жизни — борьбе должна прийти в театр» — таков, по утверждению Плетнева, основной признак пролетарского театрального искусства. Героя буржуазного театра он требовал «сдать в архив».

Резко выступал против концепции образа массы как основы революционного театра Луначарский. Он считал, что за этой концепцией скрывается пренебрежение к народным массам и к их типичным представителям, к героям, воплощающим лучшие и характерные черты этих масс. «Только эсеровская, народническая драма, — писал Луначарский, — может смешивать массу и толпу и считать, что героем революционной пьесы может быть только *толпа*. Это величайший вздор. Толпа отнюдь не герой нашей революции. А вот Ленин — герой и представляет {221} собою *массы*. И от пролетарской массы бесконечно больше в Ленине, чем в какой хотите толпе…»[[470]](#footnote-471)

Есть основание считать, что отрицание или хотя бы декларативное пренебрежение индивидуализированным образом было одной из закономерностей, характерных для тех художественных направлений искусства эпохи кризиса буржуазного общества, которые выступали против этого общества или во всяком случае заявляли о его неприятии. Хотя наиболее видные представители этих направлений, как правило, понимали, насколько ограниченна такая тенденция. В качестве примера можно вспомнить теорию и практику экспрессионизма. «Экспрессионизм, — говорил О’Нил, — отрицает драматический характер. Как я понимаю, экспрессионисты пытаются свести до минимума все то на сцене, что может встать между автором и зрителем. […] Я думаю, что нельзя успешно внушить зрителю идею иначе как посредством человеческих характеров. Когда действуют абстрактные фигуры, например Мужчина или Женщина, то утрачивается тот контакт, когда зритель узнает себя в героях пьесы»[[471]](#footnote-472).

Была определенная логика в том, что пролеткультовский театр обратился к драматургии экспрессионистов[[472]](#footnote-473). Для подтверждения безусловного превосходства образа массы над индивидуализированным образом героя Плотнев ссылается на драматургию Э. Толлера. В числе других положений статьи Плетнева, вызвавших возмущение или сомнение Ленина, отмечен и этот абзац.

Статья Яковлева раскрывала несостоятельность всей плетневской концепции создания пролетарского театра силами рабочих, тщательно оберегаемых от какого бы то ни было воздействия культуры прошлого. Яковлев показывал неизбежный разрыв между «теориями» Плетнева и многими спектаклями Пролеткульта. Он писал, что пролеткультовский театр либо рождает нечто вымученное, выходящее за пределы театрального искусства, либо, вопреки своим идеологам, все-таки изображает {222} конкретного героя, а не отвлеченную массу, либо, наконец, пытается приклеивать ярлыки пролетарской культуры к обыкновенным буржуазным пьесам.

Открытая условность, метафоричность, укрупненность художественных образов нового искусства обогащали драматургию, театрально-декорационное искусство, особенно режиссуру и в определенной степени актерское мастерство. Раздвигались возможности театра. Принцип условности, всегда присущий театру, будто бы дождался своего часа и обнаружил на первый взгляд неожиданные потенции. Но то был час и открытий, и поражений.

Многим искренним и нетерпеливым художникам представилось, что условность должна стать генеральным принципом нового искусства, отменяющим реализм. Этот принцип действительно стал художественной основой замечательных поисков и находок. Но когда в тесные, давящие границы гипертрофированного приема торопливо и бескопромиссно загонялась живая человеческая природа, когда рвались уже самые скрытые нити, связывающие художественный образ с реальной действительностью, тогда сценическое искусство становилось бессильным и разрушалось.

На опасность гиперболизации условности обратил внимание в начале века В. Я. Брюсов. Вождь и теоретик русского символизма, непримиримый противник рабского, натуралистического копирования жизни с тревогой писал в известной статье «Реализм и условность на сцене»: «Чем условная постановка будет последовательней, чем полнее она будет совпадать с механическим театром, тем менее она будет нужной. Шаг за шагом отнимая у артиста возможность игры, возможность художественного творчества, театральная условность, наконец, уничтожит сцену, как искусство»[[473]](#footnote-474).

Воинствующий максимализм сторонников «чистой» условности мешал многим их оппонентам понять необходимость обогащения традиционного реалистического искусства за счет метафорического способа художественного мышления и даже компрометировал благотворность такого обогащения. А настороженность и открытая враждебность значительной части представителей {223} традиционного искусства к новаторским поискам, к художественным реформам укрепляли необоснованную уверенность «левого лагеря» в обреченности всей старой культуры. Примером решительного неприятия каких бы то ни были перемен может служить постановление управления петроградского Большого оперного театра, принятое в июне 1920 года, в котором говорилось, что этот театр «не может и не должен быть театром опытов или исканий новых путей в отношении как репертуара, так и истолкования на сцене»[[474]](#footnote-475).

Многие художники, считавшие реалистическое искусство несостоятельным, враждебным искусству условному, приходили к отказу от отражения жизни в художественных образах, к отрицанию профессионального театра, предлагая заменить его самодеятельным агитационным театром, массовыми представлениями и театрализованными празднествами.

Агитационное массовое искусство, исполненное не только фанатической веры в торжество революции, но и бесперспективных иллюзий, порожденных противоречиями «военного коммунизма»[[475]](#footnote-476), безапелляционно претендовало на особое господствующее положение. Представители этого искусства считали себя единственными и уж во всяком случае наиболее последовательными выразителями интересов народа.

Д. И. Золотницкий в своей книге, посвященной теории и практике театрального Октября, стремится выяснить, «до каких пор и пределов» революционный романтизм составлял силу «театров-агитаторов». Проанализировав обширный материал, характеризующий программу и деятельность революционных театров первых послеоктябрьских лет, он показывает, как «идеализация практики военного коммунизма» вызвала к жизни особую художественную идеологию «военно-коммунистического» толка, поработившую некоторых участников процесса, в их числе активных деятелей и защитников революции. «Тяжелую, вызванную необходимостью борьбу Республики за существование они готовы были рассматривать как сбывшееся торжество подлинно коммунистических идеалов, а суровое подвижничество {224} эпохи выдавать за норму социалистического общежития»[[476]](#footnote-477).

«У нас стало модой, — писал Лебедев-Полянский в 1929 году, — иронически относиться к пролетарской поэзии первых лет Октябрьской революции, периода военного коммунизма. Все уверенно и как будто со знанием дела пишут: поэзия этих лет витает в межпланетных пространствах, носит космический характер, она беспочвенна, отвлеченна, никакого особенного значения не имеет, агитка романтическая и больше ничего. […] Что такое военный коммунизм? Разве мы в те годы не жили глубоким убеждением в неизбежности немедленного взрыва мировой пролетарской революции? Разве мы об этом не говорили на митингах и собраниях и не писали в прессе? Разве мы не уничтожали деньги? Разве мы не распускали налогового управления? Разве мы не вводили бесплатности почтовых услуг? […] Все мы жили в обстановке революционного романтизма, усталые, измученные, но радостные, праздничные, непричесанные, неумытые, нестриженные и небритые, но ясные и чистые мыслью и сердцем»[[477]](#footnote-478). Эти слова только в определенной мере объясняют причины возникновения и распространения метафорического агитационного искусства. Но они никак не противоречат тому, что это искусство при всех его достоинствах было все-таки искусством ограниченных возможностей, что оно не могло стать реальным основанием для развитого многообразного искусства социалистического общества. Показательна в этом отношении судьба массовых празднеств.

Возникшие из театрализации церковных процессий, пройдя через многообразные цеховые, ремесленные празднества и театрализованные рыцарские турниры, массовые празднества пережили пору своего расцвета во время Великой французской революции[[478]](#footnote-479).

С массовыми зрелищами связывали свои мечты о народном театре многие выдающиеся деятели европейской культуры. В начале XX века предпринимаются попытки возродить массовые празднества в США.

{225} Продолжая традиции народного театра эпохи Великой французской революции, эффектные, впечатляющие массовые зрелища первых лет социалистической революции утверждали открытую политическую тенденциозность, они обращались к новым темам, чуждым старому театру, в них находила определенное выражение героическая радость победившего народа, который стал хозяином страны, ее земли, городов, улиц, площадей, в них рождались оригинальные постановочные приемы и формировался новый для России вид театрального искусства. Современные исследователи справедливо указывают, что массовые празднества «выходят из характерных для революционного быта тех лет форм»[[479]](#footnote-480).

Социалистическая революция означала конец отчуждению человека, являющемуся особенностью эксплуататорского общества. Новое общество упраздняло частную собственность. «[…] Упразднение *частной собственности*, как присвоение *человеческой* жизни, — писал Маркс, — есть положительное упразднение всякого отчуждения, т. е. возвращение человека […] к своему *человеческому*, т. е. *общественному* бытию»[[480]](#footnote-481). Стремление человека (пускай интуитивное, не всегда осознанное) непосредственно почувствовать это общественное бытие причудливым образом проявлялось и в массовых празднествах первых лет революции.

Массовые празднества, как и самодеятельное искусство, наибольшее художественное и идейно-воспитательное воздействие оказывали на своих непосредственных участников[[481]](#footnote-482). Уже это обстоятельство, вытекающее из эстетической и социальной природы массовых празднеств, не давало им возможности и права заменить профессиональный театр. Лишенные частностей, бытовых подробностей, вырвавшиеся под открытое небо {226} из традиционных театральных залов с их социальной дифференциацией зрителя, массовые празднества своим обобщенно-условным строем оказались созвучны гигантским масштабам и героическому пафосу времени. В них своеобычно проявлялся «бурный, бьющий весенним половодьем, выходящий из всех берегов, митинговый демократизм трудящихся масс», который, по замечанию Ленина, был органической составной частью завершающего этапа революции[[482]](#footnote-483).

Естественно и закономерно, что сценаристы, постановщики, художники массовых празднеств отказывались от индивидуализированных образов, да, собственно, едва ли не от всех принципов традиционной психологической драматургии и «достоверного» театра. Они обращались к совершенно иной художественной структуре, имеющей свои несомненные достоинства и обладающей бесспорным правом играть определенную роль в многообразном театральном искусстве. И. М. Туманов, много и успешно работающий над массовыми празднествами, анализируя специфические принципы драматургии и режиссуры этого вида искусства, пишет: «Если в спектакле театра или в художественном фильме режиссер, создавая образы героев и наделяя их индивидуальными качествами, разрабатывает их характеры, пользуясь тончайшими психологическими нюансами, мотивирует их поступки, прослеживает взаимоотношения персонажей, последовательно выстраивает ход событий, то в любом массовом действии столь же глубокую и значительную тему он раскрывает через отдельные эпизоды, разножанровые номера, объединяя их общей идеей, одной целью, к которой они направлены. Здесь режиссер действует на сознание и воображение участников и зрителей общими понятиями, крупными сценическими символами. В этом и заключена главная сложность режиссуры массовых форм искусства, имеющей дело с особым родом драматургии»[[483]](#footnote-484).

Нет оснований, обращаясь к прошлому советского театра или к его настоящему, принижать значение массовых празднеств, их реальные возможности. Беда заключалась в том, что в романтическую пору советского искусства восторженные {227} энтузиасты объявили массовые празднества единственно верным путем к созданию народного социалистического театра. И не только в массовых празднествах, но и во всех других агитационных представлениях решительно отрицался живой человеческий характер как основа сценического искусства. Дело было не в пренебрежении деталями, нюансами характеристик, психологическими подробностями, внешней достоверностью. Наивно отстаивать какую-то совершенно определенную, каноническую степень индивидуализации или условности в любом виде, жанре театрального искусства.

Агитационный театр первых лет революции принципиально уходил от изображения личности. Безликая и бессловесная масса, громоздкие аллегорические построения объявлялись альфой и омегой нового театрального искусства, будущее театра отдавалось массовым празднествам.

Еще за полтора века до этого выдающийся представитель французского просвещения Руссо, считая, что театр развращает нравы людей, и мечтая об искусстве грядущего справедливого общества, призывал не переносить в будущее зрелищ для немногих, «зрелищ, замыкающих маленькую группку людей в темном логове, где они сидят, испуганные и неподвижные, в молчании и бездействии […]. Нет, счастливые народы, такие празднества не для вас! Под открытым небом, на воздухе — вот где должны вы собираться, упиваясь сладостным ощущением своего счастья»[[484]](#footnote-485). Даже в середине 1920‑х годов, когда явственно обнаружилось, что массовые празднества начинают терять свою популярность, А. А. Гвоздев утверждал, что празднества, вынесенные широкими массами пролетариата на улицу, обнажили ограниченность старого буржуазного театра, «замкнувшегося в сценической коробке оперно-балетного здания в целях обслуживания немногих избранных». Он считал, что новый, подлинно демократический вид искусства заставил переоценить все театральные ценности и осознать, что будущее театра «скрыто в тех богатых, но еще неясных возможностях, которые постепенно обнаруживают себя в массовых празднествах революционных лет»[[485]](#footnote-486).

{228} Невнимание к конкретному человеку, как известно, ослабляло раннюю революционную поэзию[[486]](#footnote-487). Решительный отказ от воплощения каких бы то ни было индивидуализированных образов, от малейших признаков правдоподобия взрывал, перечеркивал театр с его специфическими средствами отражения действительности и воздействия на нее.

В театроведческих работах, особенно посвященных раннему советскому театру, часто вспоминаются и цитируются слова Ленина относительно зрелищ, распространенных в первые послереволюционные годы, записанные К. Цеткин. Однако исследователи обходят молчанием то важное обстоятельство, что в словах Ленина звучит достаточно сдержанная оценка истинного значения массовых празднеств той поры. «Многие искренне убеждены в том, — говорил Ленин в 1920 году в беседе с К. Цеткин, — что panem et circenses (“хлебом и зрелищами”) можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне нисколько не напоминают римского люмпен-пролетариата. Они не содержатся на счет государства, а содержат сами трудом своим государство. Они “делали” революцию и защищали дело последней, проливая потоки крови и принося бесчисленные жертвы. Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры, — конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создает форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим “интеллигентам” предстоит разрешить благородные задачи огромной важности»[[487]](#footnote-488). Очевидно, что, одобряя работу над созданием нового искусства, поддерживая бурные темпы развития новой культуры, Ленин говорил об эстетической {229} ограниченности популярных зрелищ. Представляется, что никакого другого толкования этой части беседы Ленина и Цеткин быть не может.

Прошло совсем немного времени, и претензии создателей и идеологов агитационно-массового искусства на монопольное положение в искусстве обнаружили свою несостоятельность, а их творческая практика все чаще и чаще воспринималась как художественный анахронизм. «Коммунист-интеллигент, — писал Луначарский в 1919 году, — очень часто судит по себе: ему в старом театральном репертуаре все приелось, он торопится дать народу пьесы агитационного характера, — но народ голодает по всему тому облагороженному, яркому или в карикатуре вскрытому отображению жизни, какое дает всякое хорошее искусство»[[488]](#footnote-489).

Элементы демократической и социалистической культуры неизбежно возникают, как отметил Ленин, еще в условиях буржуазного общества. Революция закладывала политический и экономический фундамент, идеологические, общекультурные и нравственные основы для формирования социалистического искусства. Создание этого искусства требовало гигантских усилий и времени. В ожесточенных спорах и в практических экспериментах рождались принципы, черты, выразительные средства нового искусства, нащупывались пути его становления.

Произведения раннего советского театра, конечно же, не ограничивались изображением массы, выразительными средствами и приемами агитационного искусства. В это время достаточно интенсивно развивалось и другое направление, которое опиралось на традиции реализма и тем самым непосредственно продолжало то, что начал до революции М. Горький. Но жизненность тех элементов социалистического искусства, которые были связаны с классическими традициями реализма, одни подвергали сомнению, а многие безоговорочно отвергали.

Известный трехтомный труд А. О. Богуславского и В. А. Диева явился первым опытом проблемно-теоретического анализа основных закономерностей развития советской драматургии 1917 – 1966 годов. Продолжая то, что успешно начал {230} Л. Г. Тамашин в книге «Советская драматургия в годы гражданской войны», А. О. Богуславский и В. А. Диев раскрывают логику исторического движения драматургии социалистического реализма. Характеризуя драматургию первых лет революции, они стремятся показать всю сложность и противоречивость искусства этого периода, «когда предпринимаются первые шаги к освоению “нового поэтического материка”, новой революционной деятельности, […] когда происходит пробование разных видов драматургического оружия». Но в заключение они утверждают, что молодая советская драматургия «нередко заблуждалась, впадая порой в крайности», только по видимости порывала с реалистическими традициями и объективно работала «на обогащение этих традиций (если брать их в широком эстетическом плане)»[[489]](#footnote-490). Это утверждение представляется неточным. Оно снимает, во всяком случае сглаживает реальный драматизм исторического процесса, оно противоречит оценкам, характеристикам, которые дают конкретным явлениям сами исследователи.

Да, в целом молодая советская драматургия обогащала реалистические традиции, но значительная часть драматургов той поры, равно как и многие деятели агитационного театра не «по видимости», а по существу порывали с этими традициями, считая их враждебными революционному искусству.

Искусство самых первых лет революции было явлением сложным, многообразным и противоречивым. Даже художники, которых объединяло искреннее желание безраздельно служить своим творчеством революции, зачастую стояли на принципиально различных эстетических позициях.

Между тем в ряде историко-театральных исследований говорится о новом театре первых послеоктябрьских лет как о вполне сложившемся явлении последовательно революционного, социалистического характера. Судя по этим исследованиям, задача, которая Ленину представлялась для той поры несвоевременной, была успешно решена чуть ли не через несколько месяцев после революции. Таким образом, несмотря на все оговорки, фактически принимаются декларации и манифесты, в которых агитационное, плакатное искусство {231} объявлялось неким совершенным образцом пролетарского художественного творчества, отвечавшим всем эстетическим запросам нового зрителя. Но достаточно широко известны весьма убедительные свидетельства равнодушного и откровенно неодобрительного отношения этого зрителя ко многим «чисто революционным», «чисто пролетарским» произведениям.

В 1920 году Луначарский, столь отзывчивый к новым формам искусства и даже склонный их переоценивать, писал, что он «не только видел, как скучал пролетариат на постановках некоторых “революционных” пьес, но даже читал заявление матросов и рабочих о том, что они просят о прекращении этих революционных спектаклей и о замене их спектаклями Гоголя и Островского!»[[490]](#footnote-491)

Еще одним свидетельством громадного интереса простого неискушенного зрителя к традиционным формам сценического искусства, лишь опосредствованно связанного с героическим пафосом современности, является известный рассказ Луначарского о «неотразимом революционном впечатлении», которое производил на рабочую и красноармейскую массу спектакль Малого театра «Посадник» А. К. Толстого с участием А. И. Южина. «Я никогда не забуду, — писал Луначарский, — тот спектакль, на котором вся зала наполнена проходившим через Москву на запад полком из красноармейцев-крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным, каким-то подавленным вниманием, а в решительном моменте даже со слезами, смотрели Красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживаний»[[491]](#footnote-492).

Примерно тогда же, анализируя состояние театра, Луначарский с горечью отмечал, что несколько созданных «агитационно-пропагандистских летучих пьесок… еще далеко не представляют настоящего театрального репертуара»[[492]](#footnote-493). А еще раньше Первый Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру, {232} состоявшийся в ноябре 1919 года, после длительной и напряженной дискуссии принял резолюцию, в которой говорилось, что рабоче-крестьянский театр «стремится к новым путям и создает новые формы искусства, сообразно устремлениям его зрителей и творческих коллективов, но не может еще пока установить конечные формы социалистической культуры и тем более растворить самое понятие “театр” и “театральные представления” в расплывчатых и неопределенных понятиях “празднества” и “зрелища”»[[493]](#footnote-494).

Историк не может отмахнуться от того, что ряд видных театральных деятелей уже тогда видел эстетическую ограниченность массовых празднеств, даже если некоторые из этих деятелей и отличались в ту пору крайним субъективизмом своих оценок и суждений. В 1920 году Таиров говорил, что «мечты идеологов коллективистического театра о создании театра — народного празднества ложны по существу, так как народное празднество, как таковое, не есть театр, а обработанное режиссерами и постановщиками, оно потеряет свои черты народного самодеятельного творчества и явит собой просто расширенное применение искусства владеть и создавать “толпу на сцене”»[[494]](#footnote-495). И в секции Московского пролеткульта, специально занимавшейся массовыми празднествами, в это время можно было услышать пессимистические рассуждения о том, что эти празднества пока не нашли путей к своему зрителю, что они обречены, во всяком случае в ближайшее десятилетие, на неудачу[[495]](#footnote-496).

В начале 1920‑х годов активный участник работы над массовыми празднествами в Петрограде А. И. Пиотровский пришел к выводу, что эти празднества (в том виде, в каком они существовали в первые годы революции) не оправдали возлагаемых на них надежд. «Я прежде всего, — писал Пиотровский, — хочу отгородиться от группы московских, главным образом, теоретиков этого вопроса. В отличие от них, все еще ожидающих появления массовых празднеств, я полагаю, что празднества {233} у нас уже были и, более того, заключили известный, скажем, первый фазис своего закономерного развития»[[496]](#footnote-497).

Агитационный массовый театр безусловно имел прогрессивное значение, он отвечал некоторым потребностям времени и возник исторически закономерно. Немало его счастливых открытий обогатило социалистическое искусство и сохранило свою ценность до наших дней. Достаточно вспомнить агитпьесы В. В. Маяковского и прежде всего «Мистерию-буфф», поставленную В. Э. Мейерхольдом совместно с автором к первой годовщине социалистической революции.

Агитационный театр провозгласил открытую революционную тенденциозность, утверждая принципы и выразительные средства политического театра. Он, хотя и несколько упрощенно, односложно и оглушающе, кричал о том, о чем старое традиционное искусство тогда еще говорить не хотело или не решалось. Он стремился уничтожить границу, извечно отделявшую зрительный зал от сцены, чтобы сделать зрителя полноправным участником театрального действия. Он энергично, правда самоуверенно и даже грубо, раздвинул традиционные возможности драматургии и режиссуры. Произведения плакатные, аллегорические, страдая от «детской болезни “левизны”», не только штурмовали, расшатывали именем революции обреченные явления действительности и устаревшие формы искусства, но и, как это ни парадоксально, ускоряли обновление ими же отвергаемого сценического реализма.

И все-таки эстетические возможности агитационного искусства были ограниченны. Если вспомнить пушкинское определение предмета драматического искусства — «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»[[497]](#footnote-498), то агитационное искусство ограничивалось изображением народа в его, так сказать, общем виде. Изображение человека и его судьбы было объявлено сферой буржуазного театра.

Следует подчеркнуть, что при определенном расхождении между пролеткультовской театральной программой и попытками ее творческой реализации практика агитационного театра во многом соответствовала теоретическим принципам Пролеткульта. {234} Хотя, например, Богданов и считал, что агитационная направленность художника будто бы мешает творчеству. В статье Яковлева «О “пролетарской культуре” и Пролеткульте» убедительно доказывалось, что агитки не могли превратиться «в художественные произведения, кладущие камни в фундамент нового здания пролетарской культуры, сколько бы прекрасных слесарей или монтеров ни принимало участия в их постановке»[[498]](#footnote-499). Сыграв свою роль, агитационный театр должен был уступить место другим, более глубоким формам театрального искусства, передав им свои лучшие свойства, то ценное, что возникло в атмосфере революционного энтузиазма.

Естественно, что завершение первого большого этапа развития советского театра не могло, не должно было означать канонизации неких выстраданных принципов, практически доказавших свою жизнестойкость и право на будущее. Хотя впоследствии еще неоднократно предпринимались (и, вероятно, будут предприниматься) настойчивые попытки абсолютизировать то или иное художественное направление или доказывать возможность и необходимость безоговорочного объединения, слияния всего многообразия стилистических принципов и творческих исканий. Отстаивая плодотворность учения Станиславского о закономерностях сценического творчества для различных стилистических направлений театрального искусства, даже самые преданные, но достаточно объективные его сторонники понимают, что и это учение — не конечная остановка, а лишь трамплин для нового прыжка в неизведанное, что пути художественных исканий бесконечны[[499]](#footnote-500).

Сейчас было бы нелепо возрождать нигилистическое отношение к агитационному искусству или пренебрежительно отворачиваться от удачных попыток современных энтузиастов украсить, обогатить наши праздники массовыми театрализованными зрелищами. Но историкам театра, вероятно, еще придется возвращаться к массовым празднествам, чтобы понять и оценить его подлинные художественные результаты.

Путь агитационного театра не был прямым и безоговорочно поступательным движением к новой, еще более высокой {235} ступени социалистического искусства. Именно поэтому на шестом году революции Луначарский бросил полемический призыв «Назад к Островскому!». Полемичность была даже несколько чрезмерной, ее внешний максимализм таил в себе опасность оправдания иных крайностей в искусстве, и прежде всего опасность отказа от счастливых открытий метафорического театра, жесткого ограничения искусства рамками бытовой достоверности. Не случайно Луначарский вынужден был дополнительно объяснять, что он призывает к театру насквозь и целиком художественному, «действительно способному мощно двигать человеческие чувства и человеческую волю»[[500]](#footnote-501). Луначарский писал, что выдвинутый им лозунг «Назад к Островскому!» многие «безнадежно не поняли, думали, что я рекомендую писать “под Островского” — как делают мебель “под орех”. Я же имел в виду, что мы, современные драматурги, должны, подобно Островскому, чутко наблюдать окружающую нас жизнь и, соединяя в одно глубокую театральность, я бы даже сказал, максимальную эффективность, с точным, проникающим в суть вещей реализмом, дать конструирующее и разъясняющее зеркальное отражение наших дней»[[501]](#footnote-502). Речь шла о преображенном сценическом реализме, который должен был не административными велениями декретов и распоряжений, а по внутреннему праву занять господствующее положение. Такое положение мог обрести только реализм, возрожденный в принципиально ином качестве, оплодотворенный социалистической идеологией и вобравший в себя все достижения передовой художественной культуры, в том числе и действительные ценности агитационно-массового искусства.

Оценивая театральный сезон 1925/26 года, Луначарский приходил к выводам, позволяющим понять важнейшие закономерности процесса развития советского театра за восемь послеоктябрьских лет: «Потребность в театральном реализме — выявилась. Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства. Но правый не остался глух к некоторым, так сказать, плакатным достижениям левого театра. А так как наш реализм нисколько не чуждается гиперболы, карикатурного эффекта, то естественно, что так называемый правый {236} театр усвоил себе в должной мере некоторые достижения новейших театральных устремлений»[[502]](#footnote-503). Программа подлинно революционного театра должна была со временем непременно опереться на органическую правду человеческого образа, выражаемую разными художественными средствами, включая и приемы метафорического искусства.

Развитие раннего советского театра — сложный, болезненный процесс. Движение к сценическому реализму, располагающему многообразием стилей, форм, самобытных художественных индивидуальностей, было исторически неизбежным. Исход этого противоречивого движения предопределялся не субъективными факторами, не вкусовыми ощущениями какой-то группы художников или зрителей и не механическим перенесением в область художественного творчества тех перемен, которые произошли после окончания войны в агитационно-пропагандистской работе, а объективными обстоятельствами.

Ленин придавал исключительное значение созданию нового искусства. Он снова и снова доказывал, что формирование новой культуры, искусства может произойти только при условии глубокого освоения классического наследия и его естественного продолжения, развития. В речи на III съезде Коммунистического Союза молодежи Ленин говорил: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»[[503]](#footnote-504).

Создание пролетарской культуры во всем объеме, включая зрелое, сформировавшееся новое искусство, Ленин считал для первых послереволюционных лет задачей, как уже отмечалось, совершенно непосильной. В эту пору неизбежными были, — по замечанию Ленина, — «хаотическое брожение, лихорадочные {237} искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня “осанну” по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие “распни его”»[[504]](#footnote-505). Творчество тех, кто самоуверенно претендовал на создание нового, «чисто пролетарского» искусства, Ленину казалось чуждым и непонятным. В статье «Лучше меньше, да лучше» он писал: «[…] нам бы для начала обойтись без особенно махровых типов культур добуржуазного порядка, т. е. культур чиновничьей, или крепостнической и т. п. В вопросах культуры торопливость и размашистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенечко на ус»[[505]](#footnote-506).

Сейчас, искаженно толкуя идеи Ленина, некоторые зарубежные историки советской культуры пытаются вообще отрицать возможность существования социалистического искусства или утверждают, что Ленин относил рождение этого искусства в бесконечно далекое будущее. Какое-то время действительно требовалось, чтобы созрела художественная интеллигенция, чтобы деятели нового театра осознали роль классического наследия, чтобы определилась истинная ценность тех, кто выступал от имени революции. А до той поры, пока это время не пришло, необходимо было заботливо и осторожно относиться к тому, что заявляло о себе как о новом искусстве.

Непонимание сложности процессов развития культуры в новых условиях, упрощенные, вульгарные представления о влиянии социальных преобразований на пути и динамику формирования революционного искусства приводили некоторую часть художественной интеллигенции к пессимистическим выводам, к горьким разочарованиям по поводу того, что революционное искусство не родилось и не утвердилось сразу же вместе с революцией. «Странное дело! — писал Л. Н. Лунц. — Марксистская азбука требует, чтобы социальные и политические перевороты создавали бы новые формы искусства. Социальный переворот произошел, но мы видим как раз обратное явление: новый театр не только не родился, подобно Афине Палладе, из головы Зевса, но приток новых пьес после революции совершенно иссяк […] О каких-либо открытиях в области драматургической {238} формы не приходится и говорить»[[506]](#footnote-507). Однако примерно тогда же журнал «Вестник театра» выступил с редакционной статьей, в которой оптимистически утверждалось, что рождение нового, революционного искусства предопределено всем ходом истории, что хотя этого искусства еще нет, оно непременно будет, оно уже рождается, вбирая в себя огромное и новое содержание удивительной эпохи: «В восторгах Октября зачато новое искусство. И мы знаем, что в урочный час оно явится на свет — на наш, новый свет!»[[507]](#footnote-508).

Луначарский, еще до Октября размышляя о революционном театре и пытаясь определить характерные черты этого театра, говорил о его социальной, политической определенности, героическом пафосе, романтической приподнятости, обнаженной действенности. В статье «Социализм и искусство», опубликованной в 1908 году в известном сборнике «Театр», Луначарский писал: «Сильный, энергический, мужественный театр поколения, идущего под Красным знаменем, при свете утренней зари, под холодным и бодрым дуновением предрассветного ветра, будет театром быстрого действия, больших страстей, резких контрастов, цельных характеров, могучих страданий, высоких экстазов»[[508]](#footnote-509).

Грандиозные масштабы революционных преобразований вызывали естественную потребность в героической устремленности нового искусства. В значительной мере этим объяснялось такое широкое обращение раннего советского театра к классическому репертуару, и прежде всего к Шекспиру и Шиллеру. В резолюции Первого Всероссийского съезда по рабоче-крестьянскому театру утверждалось, что репертуар нового театра в «переходную к социалистическому строю эпоху можно определить по преимуществу как героический по духу, воплощающий борьбу массы, коллектива и личности как члена этого коллектива, борьбу за новые формы жизни, складывающиеся с развитием социальной революции […]»[[509]](#footnote-510)

{239} Организованный в Петрограде Большой драматический театр, как «театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии», по благородным замыслам его создателей должен был в классической драматургии отражать героику революционного времени. Известно, что некоторым из организаторов и руководителей БДТ, как и определенной части художественной интеллигенции, были свойственны отвлеченные, романтические представления о сущности происходящих событий, о роли театра в духовной жизни нового общества. И это также не могло не проявляться в репертуаре, его сценическом истолковании, в эстетических декларациях, статьях и театральных рецензиях.

О новом искусстве, которое соответствовало бы титаническому характеру свершающихся перемен, задумывались многие передовые деятели старого театра. Так, руководители МХТ, обнаружившие в новых условиях ограниченность своего искусства, напряженно искали пути к иной образности, к иному языку, что впоследствии вылилось в известную формулу «мужественного реализма». Вахтангов пришел к выводу, что театральные представления «должны быть непременно грандиозны, непременно с массовыми сценами, непременно героического репертуара»[[510]](#footnote-511).

Однако развивающаяся революционная действительность не могла ограничиться только героико-романтическим искусством, хотя всегда воздавала ему должное. Она испытывала жизненную потребность в многообразии художественных поисков и экспериментов, в более широкой эстетической программе. Именно в эту пору Станиславский начал осознавать, что одно, даже самое совершенное художественное направление не может охватить и выразить все многообразие жизни. В 1919 году в протоколе заседания «Шестого понедельника», очередного собрания труппы, записано: «Театр, имеющий свою определенную физиономию и придерживающийся одного направления, Константин Сергеевич считает узким, неспособным отражать все богатства русского искусства. Натурализм, романтизм, футуризм, импрессионизм — все эти “измы” могут каждый выявить лишь минимальную часть богатейшей жизни человеческого духа»[[511]](#footnote-512).

{240} В определении программы нового, социалистического искусства значительная роль принадлежит Луначарскому. Авторы ряда работ, в которых рассматриваются художественно-теоретические взгляды Луначарского, отмечают, что залогом успешного развития социалистического театра он считал единство идеологической ориентации, следование принципам народности, партийности и бесконечное многообразие художественных стилей, форм, направлений[[512]](#footnote-513).

Но Луначарский не сразу пришел к этому итогу. Поначалу он несколько сужал художественные границы искусства будущего. Хотя, всегда осознавая опасность жесткой регламентации в эстетической сфере, снова и снова возвращался к этой проблеме и раздвигал эти границы. Луначарский превосходно понимал, что революция должна рекрутировать в свою армию искусств все виды, все жанры, все художественные направления, способные служить революционному народу. Но когда он мечтал о театре будущего, этот театр на первых порах виделся ему не столь уж многообразным.

В 1922 году Луначарский утверждал, что «театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим — в бесшабашную буффонаду, являясь *единственно возможной плоскостью истинно народного театра, — есть вместе с тем и наивысшая форма театра, как такового*»[[513]](#footnote-514). Анализируя творчество МХТ в связи с его 25‑летием, высоко оценивая значение Художественного театра для мирового сценического искусства и выражая уверенность в том, что этот выдающийся творческий организм сможет перестроиться на новый лад, Луначарский писал: «Нынешний же театр имеет перед собою зрителя торопливого, жадного к впечатлениям, оглушенного громадными событиями, пропускающего мимо своего внимания все тихое и детальное, — и вольно или невольно должен стремиться {241} к монументальности и резко выраженному экспрессионизму.

Никаких подробностей бытового порядка, никаких знаменитых “сверчков”, никаких деталей или живописных украшений при фантастической постановке! Плакатность, несколько доминирующих штрихов, несколько основных красочных пятен, громадная выразительность жеста, глубокий рельеф слов! Все приподнято, все на котурнах, все в рупор. Таков грядущий театр, по крайней мере ближайшего времени»[[514]](#footnote-515). Луначарский считал, что революция «не переносит эстетического рукоделия, она брезгливо отворачивается от психологического копания в настроениях и настроеньицах»[[515]](#footnote-516). Здесь нельзя не вспомнить гневное и тоже максималистское осуждение Горьким консервативных форм реализма, отражавших омертвевшие сферы действительности. В самом начале нового века, в январе 1900 года, Горький писал Чехову: «Вы […] убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе… Да, так вот, — реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту!

Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее»[[516]](#footnote-517).

Конечно, на всех этих утверждениях лежит печать некоторого полемического преувеличения. Их максимализм и несоответствие ряду других эстетических положений и конкретных характеристик Луначарского той же поры вызывались обстоятельствами времени, условиями идеологической борьбы, накалом художественных споров. В выборе стилистических принципов, которым Луначарский в те годы зачастую отдавал предпочтение, сказывалось решительное неприятие им буржуазного ограниченного мещанского искусства, заслоняющегося житейским правдоподобием от высоких человеческих чувств, а главное — от острейших катаклизмов эпохи.

Сейчас было бы странным осуждать Луначарского. Некоторое сужение его эстетической программы в первые годы {242} революции было исторически неизбежным. Со временем Луначарский решительно преодолел ту относительно узкую художественную регламентацию, на которой он порой настаивал (и вынужден был настаивать) в начальный период формирования нового искусства. Речь может идти только о прояснении сложности и противоречивости процесса рождения и развития театральной программы Луначарского, явившегося одним из основоположников единого и многообразного социалистического искусства.

Судьба нового искусства в значительной мере зависела от взаимоотношений традиций и новаторства. Это — коренная проблема всякой развивающейся художественной культуры. Методологические принципы ее решения применительно к формированию социалистического искусства были определены Марксом и Энгельсом и развиты в новых условиях Лениным и марксистско-ленинской художественной критикой.

Советское театроведение всегда уделяло проблеме традиций и новаторства значительное внимание, хотя при этом в определенные периоды и обнаруживало некоторую односторонность. Появившаяся в 1963 году книга «Новаторство советского театра» свидетельствовала о качественно новом, подлинно историческом рассмотрении этой проблемы. Прослеживая путь многонационального советского театра, начиная с его самого раннего периода, определяя его основные принципы, место в поступательном движении мировой художественной культуры, авторы убедительно показали, что залогом его успешного развития является идейное единство и непрерывное обогащение все новыми и новыми выразительными средствами различных направлений сценического искусства. Но при этом, как пишет А. Н. Анастасьев, главной (добавим: следовательно, не единственной!) и очень плодотворной линией развития новаторской формы театра социалистического реализма является обогащение арсенала режиссуры и «всего театрального синтеза, поиск энергичных, активных средств выразительности на незыблемой основе органической природы творчества актера»[[517]](#footnote-518).

{243} Ленин считал, что при оценке тех явлений, которые родились под влиянием революции, не следует ограничиваться только политическими или только эстетическими критериями. Новые явления подстегивали, пришпоривали неизбежный, хотя и медленный процесс внутреннего преобразования старого искусства. Однако нельзя было допустить со стороны тех, кто претендовал на роль представителей нового искусства, фальсификации, политических претензий, не подкрепленных реальными художественными достижениями. Опираясь на указания Ленина, Луначарский стремился к тому, чтобы не предоставлять тем, кто заявлял о себе как о пролетарском художнике, «никаких особых преимуществ, которые бы могли показаться привлекательными и притягивающими чуждым революционному искусству людям»[[518]](#footnote-519).

Здесь следует вспомнить и один из выводов, выделенных в статье Яковлева «О “пролетарской культуре” и Пролеткульте» курсивом: «*Конечно, необходима, в меру реальных успехов того или иного рабочего-артиста, поддержка со стороны Советского государства, но именно в меру таланта и движения вперед, а не в силу того, что имярек Попов, пролетарий по происхождению, плохо играет в плохой буржуазной пьеске*»[[519]](#footnote-520).

Революции предстояло воспитать новую художественную интеллигенцию, которая бы понимала истинную ценность классического наследия, осознавала свои возможности и обязанности в настоящем и видела путь в будущее.

Но первостепенная важность подготовки кадров не означала, что до той поры, пока эти кадры не появятся, новое искусство создавать невозможно. Социалистическое искусство, как и любую другую сферу нового общества, как социалистическое общество в целом, необходимо было строить из того человеческого материала, который остался от старой социально-политической формации. «Старые социалисты-утописты воображали, — писал Ленин, — что социализм можно построить с другими людьми, что они сначала воспитают хорошеньких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут {244} строить из них социализм. […] Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены, если забавляться этой побасенкой»[[520]](#footnote-521). Выше уже говорилось о том, как широко привлекалась старая художественная интеллигенция к тому, чтобы сохранить и обратить на службу новому обществу все лучшее, все наиболее прогрессивное, что накопило сценическое искусство до Октября.

Новое общество, возникающее в результате революционных преобразований, всегда вынуждено обращаться к помощи интеллигенции, сформировавшейся в предреволюционный период. Известно, что буржуазная культура складывается и приобретает более или менее четкую эстетическую определенность до буржуазной революции.

Пролетарское искусство в России тоже начало зарождаться в недрах старого общества, но только в качестве элементов. Сразу после Октября пролетарское государство почти не располагало своей художественной интеллигенцией, и тем более в сфере театра, являвшейся до революции, пожалуй, наиболее консервативной сферой духовной жизни.

К созданию нового театра должна была приступить и приступила передовая часть старой интеллигенции, несмотря на то, что в ее идеологии, в ее эстетических принципах чувствовались отголоски, а нередко и прямое, открытое влияние старого общества, его философии, его искусства. Сложно, порою невозможно было отделить действительно новое, рожденное революцией от того, что ограничивалось только новым обличьем, формальным новаторством и не несло в себе никакого позитивного начала, выражая лишь бесперспективный протест.

Будущее пролетарского театра в значительной степени определялось эффективностью системы подготовки новых кадров. И потому сразу после революции такое большое внимание начинает уделяться театральному образованию. «Всеобщая театрализация» республики сказывалась не только в беспрецедентном, хотя поначалу стихийном распространении профессиональных и самодеятельных театров, но и в появлении {245} множества театральных школ, училищ, студий, в дискуссиях о системе, о путях подготовки кадров для пролетарского театра. При образовании Театрального совета Наркомпроса в нем создается педагогическая секция, впоследствии преобразованная в секцию театрального образования Театрального отдела НКП[[521]](#footnote-522). Специальным положением намечалась следующая программа деятельности секции: а) теоретическая разработка вопросов, связанных с преподаванием всех видов театрального искусства; б) подготовка мастеров и педагогов по всем отраслям театрального дела: в) общее руководство постановкой театрального образования в стране[[522]](#footnote-523).

Стремясь сохранить наиболее ценные старые театральные учебные заведения, приступая к их осторожной перестройке, Наркомпрос выдвигает задачу создания новой системы театрального образования. Эта задача была достаточно четко сформулирована еще в марте 1918 года на заседании педагогической секции. А в мае в Петрограде состоялась конференция преподавателей театральных школ, на которой обсуждались идейно-организационные основы театрального образования, обусловленные общими принципами формирующегося советского театра.

Богатейший опыт советской театральной школы, безоговорочно признанной ведущей в мире, пока еще не обобщен. Даже не зафиксирована, не систематизирована методика многих выдающихся педагогов, подготовивших несколько поколений актеров и режиссеров советского театра. До сих пор у нас нет хотя бы краткой истории театрального образования.

Можно предположить, что в будущей истории советской театральной школы 1920 – 1921 годы обозначат рубеж между первым и вторым периодами ее становления и развития. В самые ранние послеоктябрьские годы, в пору «бури и натиска», когда предпринимались попытки, отбросив все наследие прошлого, незамедлительно, сразу после победы революции создать пролетарский театр, лихорадочно разрабатывались новые декларации, проекты и программы кардинальной перестройки всей системы художественного образования. Уже тогда родилось {246} немало принципиально новых идей, содействовавших становлению театральной школы как составной части советского театрального искусства. Хотя некоторые из этих идей и проектов в пору своего возникновения оказывались нереальными.

В России и за рубежом театральные школы, как правило, ограничивались подготовкой актеров. Неотвратимое движение сценического искусства к идейно-художественной целостности спектакля значительно усилилось после революции в связи с той ролью, которую призван был играть театр в новом обществе. Это резко ускорило развитие режиссуры, предопределив рождение известной формулы «режиссер — автор спектакля» и содействуя дальнейшему росту влияния театрального художника. Закономерно, что вскоре после Октября Мейерхольд выдвигает идею планомерной подготовки в театральных школах не только актеров, но и всех других специалистов, необходимых сценическому искусству. И весьма обоснованно предлагает готовить их в тесном общении друг с другом, в стенах одного учебного заведения. Идея совместной подготовки кадров по всем ведущим театральным специальностям открывала широкую возможность с самого начала, со студенческой аудитории воспитывать взаимопонимание и практически формировать представление о важности органического единства всех художественных и организационных компонентов спектакля как синтетического, но самостоятельного произведения сценического искусства. В середине 1920‑х годов, когда бурно обсуждались пути создания и развития высшей театральной школы, в театральных вузах предлагалось открыть организационно-экономические факультеты для подготовки административных руководящих кадров высокой квалификации.

Уже во время первых дискуссий о путях подготовки театральных кадров предпринимались попытки противопоставить автономным учебным заведениям студии при театрах. В определенной мере это объяснялось тем, что еще до революции наиболее значительные студии возникали с целью утвердить в сценическом искусстве новые тенденции, не находившие достаточной поддержки в консервативных казенных театрах и театральных учебных заведениях. Многим казалось, что студия всегда, в любых условиях является наиболее эффективной формой подготовки театральных кадров.

{247} Студии, театры-студии сыграли громадную роль в становлении нового искусства. Несравненно более мобильные и теснее связанные с практикой сценического искусства, чем театральные учебные заведения, они стали живыми центрами, которые притягивали тысячи молодых людей, влюбленных в театр, одержимых идеей создания социалистического искусства. Здесь воспитывалось новое поколение художников, велись практические поиски путей, выразительных средств, форм нового искусства. Студии брали на себя функции и театральных школ, и экспериментальных театров, и порою даже теоретических центров. И все это делалось чрезвычайно интенсивно, сразу же проверялось все новое в общении со зрителем. Достаточно вспомнить студии Московского Художественного театра и титаническую деятельность Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, которые в суровых условиях создали спектакли, занявшие почетное место в истории художественной культуры, воспитали удивительные актерские ансамбли и блестящую плеяду режиссеров, впоследствии возглавивших едва ли не все основные направления советского театрального искусства. Достаточно назвать вахтанговскую «Принцессу Турандот» — спектакль взрывчатой, революционной молодости, радости, оптимизма, спектакль, о котором Станиславский сказал Вахтангову: «За двадцать пять лет существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго и тщетно искали многие театры»[[523]](#footnote-524).

Однако при всем громадном значении студий в истории советского театра, при том, что они всегда будут оставаться одной из форм подготовки кадров и практической экспериментальной работы, театральное дело, существующее как национализированная отрасль, требовало государственной системы театрального образования, основными формами которой должны были стать самостоятельные высшие и средние театральные учебные заведения.

Студиям при театрах, как правило, присуще стремление К чрезмерно ускоренной профессионализации в ущерб общей и специальной теоретической подготовке, в ущерб глубокому {248} овладению основами сценического искусства и их неспешному, постепенному, но прочному закреплению.

Советский театр формировался и развивался, органически сочетая в своей деятельности художественные, просветительские и агитационно-пропагандистские, политические цели. Подлинно художественное прогрессивное искусство не отделяет эстетическое начало от нравственного и всегда является специфическим средством распространения знаний, культуры. Но просветительская деятельность раннего советского театра, и особенно театральных студий той поры, носила необычайно широкий характер. Студии не ограничивались сферой сценического искусства. Они организовывали лекции, диспуты, обсуждения, собеседования, издавали журналы, брошюры, книги. Театральная студия зачастую становилась культурно-просветительским центром, дополнительно выполняющим функции школы, клуба, лектория.

Такое интенсивное и последовательное расширение традиционных целей и границ деятельности театральных студий, как и многих театров, было особенно характерно для тех национальных окраин бывшей царской России, где до революции не было сложившегося профессионального искусства. Отмечая, что представление о театре как о художественно-просветительской организации с функциями, выходящими за пределы непосредственно сценического искусства, было характерно для периода первых лет революции, исследователь ранней истории театра народов СССР пишет: «Театры нередко активно влияли на развитие литературы и искусства, группировали вокруг себя художественные силы нации, содействовали развитию народного творчества»[[524]](#footnote-525).

Просветительские функции были особенно сильными в самодеятельных театральных студиях, кружках, клубах и в других любительских творческих объединениях, развитие которых приобретало после Октября поистине колоссальный размах.

Основная задача самодеятельного театрального искусства заключается, как известно, в том, чтобы удовлетворять эстетические потребности самих участников и содействовать их духовному развитию. Одновременно самодеятельное искусство {249} может помогать профессиональному театру в художественном обслуживании широкой публики. Но в период, когда советское профессиональное сценическое искусство только еще формировалось, когда шла сложная перестройка самосознания старых деятелей театра, когда профессиональное искусство оказалось не в состоянии удовлетворить разбуженную и разжигаемую жажду рабочих и крестьян к образованию и культуре[[525]](#footnote-526), в этот период самодеятельное искусство нередко вынуждено было подменять профессиональный театр. К тому же любительские коллективы зачастую и в своем репертуаре, и в многообразной просветительской деятельности проявляли большую политическую зрелость, хотя при этом обнаруживали стремление абсолютизировать агитационно-пропагандистское начало. Все это давало основание идеологам Пролеткульта и ряду видных театроведов и практиков чрезмерно преувеличивать возможности и значение самодеятельного искусства и противопоставлять его профессиональному театру.

После попытки в первые же послереволюционные годы штурмом преобразовать всю художественную культуру все более и более становилось очевидным, что формирование нового искусства — дело непростое, требующее длительной кропотливой работы. Многие начинали понимать, что предстоит преодолеть сложные препятствия и решать множество практических и теоретических проблем, среди которых значительная роль принадлежит проблемам художественного образования. В 1920 году был отменен прием в театральные школы и студии Москвы и Петрограда. Наркомпрос решил провести всеобщую перерегистрацию всех театральных учебных заведений, обсудить накопленный опыт, подвести итоги дискуссиям и спорам и наметить дальнейшие пути развития художественного образования. В декабре 1921 года состоялась Всероссийская конференция по художественному профессиональному образованию.

Органичная, нерасторжимая связь всех видов искусства (и особенно театра!) с системой подготовки кадров предопределила осуществление перестройки художественного образования именно тогда, когда с наступлением нового периода {250} в жизни страны началась реорганизация всей идеологической работы.

Правда, реформа театрального образования не смогла сразу преодолеть некоторые максималистские тенденции первых лет революции. Это сказывалось, например, в том, что многие продолжали отстаивать весьма перспективную, но преждевременную, не подкрепленную реальными возможностями идею театрального вуза.

Проекты организации высшей театральной школы начали обстоятельно обсуждать сразу после революции[[526]](#footnote-527). В начале 1919 года Мейерхольд обратился в Отдел высших учебных заведений Наркомпроса с предложением перевести возглавляемые им Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп), где совместно обучались будущие режиссеры и театральные художники, в разряд высшего театрального учебного заведения «типа высшего научно-технического института». Предложение Мейерхольда было одобрено, и скоро (даже слишком скоро!) курсы стали высшим учебным заведением. А в 1922 году в Петрограде на основе Курсов, Школы актерского мастерства и ряда других театральных учебных заведений был организован Институт сценических искусств. В это же время в Москве Государственный институт музыкальной драмы (бывшее Музыкально-драматическое училище при Филармонии) преобразуется в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС).

Однако при всей важности первых практических шагов по созданию высшего театрального учебного заведения реальные условия для этого еще не созрели. Невозможно было обеспечить все разделы вузовского учебного плана высококвалифицированными преподавателями, да собственно и плана, отвечающего {251} всем требованиям высшего учебного заведения, не существовало. Слишком многое еще не определилось в организации и методике работы высшей театральной школы, не было необходимых материальных условий. Театральные школы, которые назывались высшими учебными заведениями, практически ими не являлись[[527]](#footnote-528). И когда это стало очевидным, после длительных дискуссий было принято разумное решение временно отступить, преобразовать высшие театральные учебные заведения в техникумы.

Центральные театральные техникумы, организованные на основе вузов в Москве и Ленинграде, должны были фундаментально подготовиться к созданию в стране полноправных высших театральных учебных заведений, обеспеченных необходимыми кадрами и опирающихся на стройную, выверенную систему практической и теоретической подготовки, которая бы отвечала высоким требованиям художественного вуза. Для этого понадобились напряженные усилия. Они принесли ощутимые результаты только к началу 1930‑х годов, и тогда появилось постановление СНК РСФСР «О реорганизации системы художественного образования в РСФСР» (август 1931 г.), положившее начало новому этапу советского театрального образования.

В процессе реформы театрального образования 1920 – 1921 годов пересматривалась, совершенствовалась не только структура, организация системы подготовки кадров, но и вся методика, учебные планы, принципы профессионального обучения и гражданского воспитания деятелей искусства нового типа. Выступая на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств (декабрь 1920 г.), Луначарский заявил: «Нам нужно создать Академию, которая подготовляла бы людей, могущих быть носителями государственной политики в области искусства»[[528]](#footnote-529).

Программы и учебные планы первых советских театральных школ весьма отличались от предреволюционных. Их авторы {252} стремились к подготовке новых, советских актеров — высококвалифицированных, образованных людей. Они не отрицали необходимости и важности идеологического воспитания художественной молодежи, но поначалу не имели ясного представления о возможностях и обязанностях учебного заведения в этой сфере. Примером тому может служить программа Школы актерского мастерства, составленная Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом в ноябре 1918 года. Эта программа предусматривала довольно обширную научно-теоретическую подготовку по истории и теории искусства. Надо полагать, что весь цикл театроведческих дисциплин должен был способствовать и гражданскому воспитанию. Но ни одного социально-политического курса в программе не значилось, если не считать небольшого семестрового курса «Основные начала эстетики»[[529]](#footnote-530).

Отсутствие специальных социально-политических дисциплин в учебных планах художественных школ было общей бедой. Между тем общество нуждалось в художниках, которые бы сознательно, открыто отстаивали его социальные и политические идеалы. Идеологическое воспитание специалистов должно было стать важнейшей обязанностью учебных заведений искусства.

Особое значение формированию мировоззрения будущих деятелей искусства придавал Ленин. Он сам участвовал в разработке программных положений о высшем художественном образовании. Познакомившись в 1920 году с проектом постановления Совнаркома «О московских высших государственных художественно-технических мастерских» (Вхутемас), в котором указывалось, что на подготовительном курсе «обязательно преподавание политической грамоты и основ коммунистического мировоззрения», Ленин предложил сделать эти дисциплины обязательными для всех курсов[[530]](#footnote-531).

Создание и совершенствование системы театрального образования, включающей высшие учебные заведения, было бы невозможно без развития научно-методических основ театральной {253} педагогики, являющейся важным разделом науки о театре. Точно так же как театральное дело в целом, став государственной отраслью, получив новое предназначение в обществе, должно было опираться на научные рекомендации. Потребность в них особенно вызывалась условиями напряженной борьбы направлений в раннем советском театре, сопровождавшейся громадной разноголосицей и в теоретических суждениях.

Научные принципы были крайне необходимы для того, чтобы осуществлять руководство национализированным театральным делом. Впервые выдвигается требование создать научную основу для «построения театра на новых социально-экономических отношениях» и разработать принципы научной организации труда в театральном коллективе[[531]](#footnote-532).

В 1921 году создается Государственная Академия художественных наук (ГАХН) — научно-исследовательский центр, который имел в своем составе театральную секцию, организованную на базе Государственного института театроведения. Луначарский говорил, что строгая научность в деятельности Академии должна сделать ее авторитетным органом в сложнейших условиях развития теории и практики советского искусства[[532]](#footnote-533).

Революция обусловила рождение театроведения как науки[[533]](#footnote-534). Советское театроведение получило от прошлого небогатое наследство и с трудностями вырастало в самостоятельную область искусствоведения. В ожесточенных спорах намечались границы и пути науки о театре. Только преодолев влияние пролеткультовских идей и сильное воздействие вульгарного социологизма, театроведение прочно овладело марксистско-ленинской методологией[[534]](#footnote-535). Методологическая оснащенность, {254} масштабы научно-исследовательской работы, высокий профессионализм принесли со временем нашей науке о театре заслуженное мировое признание.

Ведущие направления и насущные проблемы, успехи и слабости театроведения в значительной степени определяются состоянием театрального искусства. Становление советского театроведения неразрывно связано с послеоктябрьским периодом истории театра, с возрастающей ролью театра в новом обществе, а его достижения обусловлены социальным содержанием, богатством форм и художественных открытий многонационального советского театрального искусства.

С самого начала советское театроведение формировалось как общественная наука, важнейшими задачами которой является изучение идеологической, эстетической, нравственной роли театра, его идейно-художественной ценности. Но кроме эстетического и социологического аспектов существуют и другие: исторический, психологический, экономический, которыми не могла пренебрегать молодая наука о театре.

В связи с тем, что после революции театр начал приобретать невиданное ранее влияние на широкие массы, впервые развернулось его интенсивное комплексное изучение. При этом особое внимание уделялось разработке научных методов и принципов социологических исследований театра и зрителя. Современные социологи, анализируя опыт конкретных социологических исследований раннего советского театра, отмечают закономерность обращения к научным методам познания процесса развития сценического искусства и его роли в обществе: «Новая культурная ситуация не могла быть освоена кустарными методами, механизм функционирования революционного искусства подлежал серьезному изучению, для этого создавалась соответствующая научная база, шел поиск техники и процедур конкретно-социологического исследования зрителя»[[535]](#footnote-536). После того как молодое советское театроведение накопило некоторый опыт, в 1924 году в Ленинграде в Государственном {255} институте истории искусств для решения важнейших проблем марксистского искусствоведения создается Комитет социологического изучения искусств. Правда, в методологию и методику искусствоведческих исследований той поры вмешалась вульгарная социология, но некоторые результаты небесполезно вспомнить и сегодня.

Программой принципиально нового подхода к задачам искусствоведения прозвучало заявление Луначарского: «Единственная правильная точка зрения на всякую теорию искусства состоит в том, что она должна заключать в себе: а) физическую сторону, рассматривающую элементы этого искусства всеми экспериментальными и математическими способами, какие нам дает физика, б) физиологическую сторону, включая сюда, конечно, прежде всего рефлексологию, но также, разумеется, и строение соответствующих органов, изучение соответствующих функций нервно-мозговой системы, и, наконец, в) социальную или социально-психологическую сторону, т. е. теорию данного искусства как социального явления или социального фактора»[[536]](#footnote-537).

Выступая против теоретиков переверзевской школы, Луначарский писал, что марксистско-ленинское искусствоведение не может опираться исключительно на социологию и скептически относиться к использованию биологических, психологических, лингвистических и других наук. При этом Луначарский ссылался на Ленина, который считал необходимым привлекать самые различные отрасли знания как источники теории и «истории познания вообще».

Луначарский имел в виду приведенный Лениным в «Философских тетрадях» перечень знаний, из которых «должна сложиться теория познания и диалектика»[[537]](#footnote-538). «Довольно резкие отзывы Ленина (вслед за Энгельсом и Марксом) о попытках прямого перенесения биологических законов в область исследования социальных отношений, — писал Луначарский, — нисколько не противоречат этому знаменательному перечню привходящих знаний. Марксистская социология “снимает” биологию, но горе тому, кто не поймет этого гегелевского {256} выражения, которое сам Ленин тщательно истолковал: “Снять — это значит кончить, но так, что конченное сохраняется в высшем синтезе”. Это значит, что биологические факторы больше не являются доминирующими в общественной жизни человека, но это не значит, что можно вовсе игнорировать строение и функции его организма, в том числе мозга, болезни и т. п. Все это приобретает новый характер, все это глубоко видоизменяется новыми социальными силами, но не исчезает»[[538]](#footnote-539).

Те, кто создавали советское театроведение, ясно понимали роль, значение социалистической революции в судьбе искусствоведения. «Мировое значение Октябрьской революции, — писал А. А. Гвоздев, — влечет за собой, как неизбежное следствие, расширение кругозора искусствоведения и выход его из национально ограниченных рамок. Отсюда вытекает требование: не замыкаться в историческом прошлом русского театра, а привлекать к критическому анализу настоящего весь опыт прошлого, накопленный развитием европейского театра»[[539]](#footnote-540). Говоря об определяющем влиянии революции на развитие искусствоведения, Гвоздев указывал на историческую неизбежность кардинальных изменений в театральной критике.

Вместе с рождением нового искусства, одновременно с формированием советского искусствоведения происходило становление новой художественной критики, которая начала свой путь на страницах дооктябрьской большевистской печати. Еще не написана история советской театральной критики, но очевидно, что в этой будущей истории почетное место займет первый послеоктябрьский период ее развития, когда революционные преобразования в духовной жизни страны открыли перед театральной критикой новые возможности воздействия на театр и общество, определили ее новые идеологические, гражданские, художественные обязанности и решительно раздвинули традиционные функции. Здесь важно отметить, что А. А. Гвоздев, А. К. Дживелегов, С. С. Мокульский, С. Н. Дурыгин, А. И. Пиотровский, К. Н. Державин, С. С. Данилов, И. И. Соллертинский и другие видные ученые, закладывавшие {257} основы советской исторической науки о театре, работавшие над теорией сценического искусства, были деятельными участниками бурной театральной жизни своего времени.

Не воздвигая препятствий на пути практического осуществления нередко противостоящих художественных идей и концепций, большевики отбрасывали издержки величайшей идейно-художественной борьбы, терпеливо поддерживали действительно ценное, нужное, главное для создания в будущем искусства социалистического реализма.

Сотнями, тысячами рождаются вскоре после Октября самодеятельные и профессиональные театры, кружки, студии, школы. Никогда Россия и никакая другая страна не знали такого влечения народных масс к театру. «Театр — народная радость и народное дело […], — писал “Временник ТЕО”. — Революция любит театр, и в революционные времена он оживляется и расцветает»[[540]](#footnote-541).

Театральное искусство выходит на улицы и площади. Спектакли играются на торопливо сколоченных эстрадах, на грузовиках и трамвайных платформах. Памятные даты революции отмечаются грандиозными массовыми празднествами. По грубому, но весьма выразительному замечанию Мейерхольда, едва ли не всю территорию Советской республики охватил «психоз театрализации».

Возникают новые театры разных художественных видов и жанров и различных предназначений. Впервые в истории сценического искусства рождается целая система специальных театров для детей, органично сочетающих художественные и педагогические цели и функции и призванных играть значительную роль в духовной жизни социалистического общества.

В докладе на Сессии ВЦИК в сентябре 1920 года Луначарский говорил, что во Франции работает 113 крестьянских театров, в одной Костромской губернии — 400, а всего же в России 3000 крестьянских театральных коллективов[[541]](#footnote-542). Только в театральных школах и студиях Москвы в это время занималось около 10 000 человек. К концу 1919 года на фронтах гражданской войны работало свыше 1200 красноармейских {258} театров и около 1000 кружков. Красноармейцы и матросы воевали и учились. Чуть ли не с одинаковой одержимостью ходили в конные атаки и штурмовали грамоту, вели изнурительные бои и жадно постигали политэкономию Маркса, статьи и речи Ленина, трагедии Шекспира и Шиллера, комедии Гоголя и Островского. Все сразу, одновременно. Так сама действительность вставала неопровержимым аргументом в борьбе Ленина против тех, кто обрекал революцию на поражение из-за низкого уровня культуры народных масс.

Именно в эти годы начинается новая жизнь театрального искусства бывших национальных окраин Российской империи. При Театральном отделе Наркомпроса образуется Театральная коллегия национальных меньшинств. В основных положениях о целях и функциях этой коллегии говорилось, что ТЕО Наркомпроса, «признавая искусство театра по самому существу его наиболее революционным и актуальным, ставит в ряду прямых своих задач на почетное место — создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии и среди тех национальностей России, которые до сих пор находились либо в угнетенном положении, либо вовсе театра еще не имели»[[542]](#footnote-543). Те же слова были включены и в обращение Театрального отдела «Ко всем национальностям России».

В этих двух документах определялась программа формирования и развития театральных культур всех народов России. Театральной коллегии поручалось пропагандировать и осуществлять «среди отдельных национальностей идею создания нового театра», привлекать к работе все научные и творческие силы, готовить новые кадры.

Начинается работа по созданию репертуара для новых национальных театров. Для этого Театральная коллегия приступила к организации перевода «образцовых вещей русских авторов на соответствующие национальные языки» и к отбору «образцовых или характерно ярких произведений» для перевода на русский язык. При содействии Наркомпроса переводятся и ставятся на русской сцене произведения других народов.

{259} Интенсивно развивается процесс взаимообогащения театральных культур, в котором значительную роль играет щедрая благородная помощь более зрелых театральных культур и прежде всего русского театра только еще зарождающемуся сценическому искусству народов, которые до революции своего национального театра не имели либо располагали только отдельными его элементами. Национальные театры и студии создаются не только на местах, но и в Москве, в Петрограде, в других крупнейших культурных центрах. Взаимная помощь, революционный энтузиазм, величие целей культурной революции содействовали зарождению и утверждению идейного единства многонационального искусства[[543]](#footnote-544). В первые послереволюционные годы закладывались условия для расцвета социалистических национальных культур всех народов.

Революция смогла объединить усилия старой и новой художественной интеллигенции «на идейно-политической платформе советской власти»[[544]](#footnote-545). В старейших коллективах и в новых театрах, в школах и студиях, в газетах и журналах, в издательствах и научных центрах свершалась громадная работа. Выпускались спектакли, утверждавшие различные художественные принципы, осуществлялись самые смелые эксперименты, открывались ранее неизвестные пути взаимодействия сцены и зрителя, формировалось и намечало далекие перспективы марксистское искусствознание. В разоренной, но охваченной революционным энтузиазмом стране происходило стремительное накопление и непрестанное обновление гражданской и творческой энергии, сил, принципиально новых художественных методов, выразительных средств, которые через несколько лет, к середине 1920‑х годов, дали результаты, потрясшие художественный мир и сделавшие Советскую страну бесспорным центром театрального искусства.

## \* \* \*

Октябрьская социалистическая революция прямо или косвенно воздействовала и продолжает воздействовать на все {260} сферы жизни. Она, по признанию И. Бехера, — «была не просто одной из революций: с нее начинается новый период в истории всего человечества, новое летосчисление в морали и культуре»[[545]](#footnote-546). Социалистическая революция создала социальные, нравственные, экономические условия для свободного творчества художников, связавших свое искусство с интересами трудящихся, открыла широчайшие возможности для развития искусства, о котором мечтал Ленин в ноябрьские дни 1905 года.

В процессе культурной революции на основе марксистско-ленинских эстетических принципов сформировалась новая концепция театрального искусства: его место в обществе, его идеологические и художественные функции, его роль в борьбе за социальную справедливость и духовное развитие человеческой личности. В этой концепции органично сочетались и взаимно обогащались социальные идеалы и эстетические принципы, а художественные устремления деятелей сцены вливались в общую программу театрального строительства.

Современный мексиканский искусствовед М. Мичель говорит, что «с победой Октябрьской революции в России начала свою деятельность гигантская лаборатория, в которой испытывались новые формы жизни во всех аспектах»[[546]](#footnote-547). Следует добавить, что в этой лаборатории испытывались и новые формы искусства, которые распространялись по всему миру.

Первые зарубежные публикации о театре Советской России появились вскоре после революции. Так, посетившие Россию в 1920 году видные деятели чехословацкой культуры Б. Шмерал и И. Ольбрахт с восхищением рассказали в своих статьях и книгах о полнокровной духовной жизни Советской республики, о рождении нового искусства. В том же 1920 году с революционной страной познакомился Г. Уэллс. «Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр, — рассказывал он в нашумевшей книге “Россия во мгле”. — Здания театров оставались на своем месте, и никто не грабил и не разрушал их. Артисты привыкли собираться там и работать, и они продолжали это делать; традиции государственных {261} субсидий оставались в сило. Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невредимым сквозь все бури и потрясения и живо и по сей день. Оказалось, что в Петрограде каждый день дается свыше сорока представлений, примерно то же самое мы нашли в Москве»[[547]](#footnote-548).

Много писала о советском театре зарубежная рабочая печать. В 1925 году в Германии был выпущен номер журнала «Новая Россия», целиком посвященный советскому сценическому искусству. Он положил начало бурным дискуссиям о процессах, происходивших в советском театре[[548]](#footnote-549).

Победа пролетарской революции и стремительное развитие социалистического искусства оказывали громадное и многообразное влияние на всю мировую театральную культуру и прежде всего на становление мирового пролетарского театрального движения. В ряде стран создаются союзы рабочих театров, а затем — Международное рабочее театральное объединение (МРТО), которое заявило, что будет всемерно содействовать повышению роли пролетарского сценического искусства в политической и идеологической борьбе трудящихся и пропагандировать успехи социалистического строительства в СССР. В 1933 году в Москве с большим успехом проходила Международная рабочая театральная олимпиада. В ней принимали участие рабочие театры из Франции, Бельгии, Германии, Японии, Чехословакии и других стран.

Театральное искусство страны Советов, по общему признанию, становится лидером мировой театральной культуры. «Русское театральное искусство завоевало себе всемирную известность и признание и в Европе и по ту сторону океана, — писал К. С. Станиславский в 1935 году в статье “Октябрь и театр”. — Европа и Америка признают нас, смотрят и учатся. У нас в стране двери всех театров открыты народу. Все делается для того, чтобы народ получил максимальный доступ к искусству и сам в полной мере раскрыл себя как его творец. Тысячи клубов, самодеятельных кружков, трамов, национальные театры, театры для юношества и детей, новые {262} студии, возникающие по инициативе отдельных художников, театры для армии, театры для колхозов — все это пользуется огромной поддержкой правительства. Проводятся артистические соревнования и олимпиады, строятся новые здания для театров, открываются театральные школы и вузы, печатается большое количество изданий, относящихся к театральному искусству. Строятся дома отдыха, лечебницы, санатории для актеров. Открываются дома ветеранов сцены. Всего, что делается для театров и сценических деятелей, невозможно перечислить. Ни в одной стране, ни в одну эпоху не создавалось подобных условий для театра»[[549]](#footnote-550).

В середине 30‑х годов, когда во Франции в период Народного фронта началось движение за демократизацию театрального искусства, в Советский Союз был командирован представитель французского правительства П. Гзелль, чтобы познакомиться с состоянием советского театра, его местом и ролью в социалистическом обществе. В 1937 году в Париже вышла книга «Советский театр», являющаяся отчетом об этой поездке[[550]](#footnote-551). Высоко оценивая театральную политику Советского государства и подробно характеризуя ее реальные результаты, Гзелль утверждал, что пример Советского Союза может оказать большую помощь в создании народного театра во Франции.

Особенно усилилось внимание зарубежных исследователей и практиков театра к советскому сценическому искусству, к роли и влиянию социалистической революции на развитие мировой театральной культуры в последнее десятилетие в связи с 50‑летием и 60‑летием Великого Октября — двумя важнейшими вехами в жизни советского народа и мирового освободительного движения.

Решая свои задачи, обогащая отечественную культуру, советский многонациональный театр мощно содействует развитию мирового сценического искусства и всей художественной культуры. Октябрьская революция определила новую точку отсчета, установила тесно связанные, нерасторжимые социально-политические, эстетические и этические критерии оценки конкретных явлений сценического искусства, художественных {263} направлений и театра в целом как важной и влиятельной сферы художественной жизни общества.

Одновременно с тем, как в нашей стране формировалась новая историческая общность людей — советский народ, развивались и сближались культуры народов СССР. В последний период усилился процесс взаимообогащения и сближения национальных культур социалистических стран. Укрепляется интернациональная основа социалистических братских культур, определяются пути для создания будущей общечеловеческой культуры коммунистического общества.

# **{****264}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аванесов В. А. [137](#_page137)

Агамирзян Г. И. [251](#_page251)

Адлерберг В. Ф. [184](#_page184)

Айхенвальд Ю. И. [79](#_page079)

Аксарин А. Р. [31](#_page031)

Аксельрод А. [179](#_page179)

Аксенов В. С. [225](#_page225)

Алексеев М. П. [150](#_page150)

Альтман Н. И. [83](#_page083)

Альтшуллер А. Я. [92](#_page092), [253](#_page253)

Анастасьев А. Н. [242](#_page242)

Андреев Л. Н. [56](#_page056), [60](#_page060)

Андреев-Бурлак В. Н. [65](#_page065)

Андреев П. З. [94](#_page094)

Андреева М. Ф. [27](#_page027), [156](#_page156), [181](#_page181)

Аникст А. М. [103](#_page103)

Асафьев Б. В. [156](#_page156)

Асеева Г. Б. [78](#_page078)

Бабушкин И. В. [36](#_page036)

Балтрушайтис Ю. К. [116](#_page116)

Бардовский А. А. [18](#_page018)

Барсова В. В. [66](#_page066)

Бартель [209](#_page209)

Барятинский В. В. [51](#_page051), [54](#_page054)

Бассалыго Д. Н. [116](#_page116)

Батюшков Ф. Д. [21](#_page021), [89](#_page089), [91](#_page091) – [93](#_page093)

Баумоль В. [191](#_page191), [192](#_page192)

Бедный Демьян [41](#_page041), [156](#_page156)

Безгин И. Д. [166](#_page166)

Безпалов В. Ф. [30](#_page030), [94](#_page094)

Белинский В. Г. [37](#_page037)

Беляев А. И. [210](#_page210)

Бенуа А. Н. [27](#_page027)

Бернар С. [65](#_page065)

Бертенсон С. Л. [92](#_page092)

Бетховен Л. [65](#_page065)

Бехер И. [260](#_page260)

Бизе Ж. [65](#_page065)

Билль-Белоцерковский В. Н. [146](#_page146)

Блок А. А. [83](#_page083), [88](#_page088), [148](#_page148) – [150](#_page150), [153](#_page153), [156](#_page156), [219](#_page219)

Блюменталь-Тамарина М. М. [66](#_page066)

Болеславский А. О. [225](#_page225), [229](#_page229), [230](#_page230)

Бодров М. И. [36](#_page036)

Бомарше П.‑О. [60](#_page060)

Бомбаччи [209](#_page209)

Бонч-Бруевич В. Д. [141](#_page141)

Бородин А. П. [65](#_page065)

Боуэн В. [191](#_page191), [192](#_page192)

Бояджиев Г. Н. [242](#_page242)

Брайант Л. [141](#_page141), [142](#_page142)

Брежнев Л. И. [76](#_page076), [113](#_page113), [155](#_page155)

Брингольф [209](#_page209)

Брюсов В. Я. [156](#_page156), [222](#_page222)

Брюсова Н. Я. [116](#_page116)

Бюхнер Г. [109](#_page109)

Вагнер Р. [65](#_page065), [160](#_page160)

Ванеева Е. [114](#_page114)

Вандервельде Э. [45](#_page045)

Вахтангов Е. Б. [120](#_page120), [156](#_page156), [239](#_page239), [247](#_page247)

Верди Д. [31](#_page031)

Вермишев А. А. [103](#_page103), [104](#_page104)

{265} Верстрастен В. [209](#_page209)

Верхарн Э. [101](#_page101), [151](#_page151)

Вивьен Л. С. [252](#_page252)

Вильямс А.‑Р. [166](#_page166)

Виноградов П. Г. [51](#_page051)

Виноградская И. Н. [142](#_page142)

Владимиров В. К. [185](#_page185), [186](#_page186)

Владимиров С. В. [221](#_page221)

Волгин Ф. [211](#_page211), [212](#_page212)

Волков А. [140](#_page140)

Волькенштейн В. М. [116](#_page116)

Воровский В. В. (Орловский П.) [24](#_page024), [35](#_page035), [56](#_page056)

Всеволожский И. А. [145](#_page145)

Гайдебуров П. П. [17](#_page017), [27](#_page027), [60](#_page060), [61](#_page061)

Гак А. М. [114](#_page114)

Галеви Ж. [65](#_page065)

Галкин А. В. [102](#_page102), [103](#_page103), [106](#_page106), [126](#_page126), [127](#_page127), [175](#_page175), [179](#_page179)

Гауптман Г. [25](#_page025), [65](#_page065), [151](#_page151), [152](#_page152)

Гвоздев А. А. [9](#_page009), [227](#_page227), [253](#_page253), [256](#_page256)

Гейерманс Г. [26](#_page026), [151](#_page151)

Гельцер Е. В. [66](#_page066), [125](#_page125), [141](#_page141)

Герасимов Ю. К. [149](#_page149)

Герман М. [6](#_page006)

Герцог [209](#_page209)

Гзелль П. [262](#_page262)

Гимпельсон Е. Г. [223](#_page223)

Гиппиус В. В. [149](#_page149)

Гнедич П. П. [149](#_page149)

Гоголь Н. В. [18](#_page018), [37](#_page037), [60](#_page060), [151](#_page151), [258](#_page258)

Гозенпуд А. А. [162](#_page162)

Головин Ф. А. [24](#_page024), [94](#_page094)

Горбунов Н. П. [114](#_page114), [135](#_page135)

Горин-Горяинов Б. А. [30](#_page030)

Горчаков Н. М. [247](#_page247)

Горький М. [25](#_page025), [27](#_page027), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [45](#_page045) – [47](#_page047), [49](#_page049), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [57](#_page057), [58](#_page058), [60](#_page060), [62](#_page062), [66](#_page066), [81](#_page081), [103](#_page103), [154](#_page154) – [156](#_page156), [191](#_page191), [229](#_page229), [241](#_page241)

Гоян Г. И. [253](#_page253)

Грингмут В. А. [49](#_page049), [50](#_page050)

Грушин Б. А. [188](#_page188)

Грэнен [66](#_page066)

Гугушвили Э. Н. [28](#_page028), [29](#_page029)

Гюго В. [118](#_page118)

Давыдов В. Н. [94](#_page094)

Данилин Ю. И. [78](#_page078)

Данилов С. С. [253](#_page253), [256](#_page256)

Дейч А. И. [150](#_page150)

Державин К. Н. [77](#_page077), [78](#_page078), [106](#_page106), [256](#_page256)

Десницкий В. А. [191](#_page191)

Дестре Ж. [44](#_page044)

Джаксон Х. [66](#_page066)

Джанелидзе Д. С. [155](#_page155)

Дживелегов А. К. [256](#_page256)

Дзержинский Ф. Э. [132](#_page132), [141](#_page141)

Диев В. А. [225](#_page225), [229](#_page229)

Дмитриев Ю. А. [253](#_page253)

Достоевский Ф. М. [30](#_page030), [60](#_page060)

Дрейден С. Д. [65](#_page065), [134](#_page134), [182](#_page182)

Дункан А. [67](#_page067)

Дурылин С. Н. [146](#_page146), [256](#_page256)

Дьердь Э. [163](#_page163)

Дюма А. [65](#_page065)

Евелинова Б. Е. [110](#_page110)

Ермолова М. Н. [56](#_page056), [67](#_page067), [125](#_page125), [156](#_page156)

Захава Б. Е. [156](#_page156)

Зелинский Ф. Ф. [149](#_page149)

Зилоти А. И. [92](#_page092), [107](#_page107)

Зимин С. И. [184](#_page184)

Золотницкий Д. И. [147](#_page147), [210](#_page210), [223](#_page223), [224](#_page224)

Золя. [152](#_page152)

{266} Ибсен Г. [56](#_page056), [57](#_page057), [60](#_page060)

Иванов В. И. [116](#_page116)

Иванов-Разумник Р. В. [149](#_page149)

Ивнев Р. (Ковалев М. А.) [83](#_page083)

Игнатова В. В. [167](#_page167)

Исаев Л. Л. [144](#_page144)

Кабанов П. И. [85](#_page085)

Казанцева С. [85](#_page085)

Кайдалова О. Н. [259](#_page259)

Калинин М. И. [82](#_page082), [140](#_page140), [141](#_page141)

Каменева О. Д. [116](#_page116), [163](#_page163), [171](#_page171), [175](#_page175), [177](#_page177)

Каменский А. П. [108](#_page108)

Канатчиков С. И. [102](#_page102), [103](#_page103), [106](#_page106)

Карпов Е. П. [27](#_page027), [92](#_page092), [116](#_page116), [169](#_page169), [178](#_page178)

Каутский К. [76](#_page076)

Качалов В. И. [66](#_page066), [121](#_page121), [156](#_page156), [197](#_page197)

Квелч [209](#_page209)

Керженцев В. (Керженцев П. М., Лебедев П. М.) [167](#_page167), [168](#_page168), [209](#_page209)

Ким П. М. [165](#_page165)

Киров С. М. [35](#_page035)

Клад ель Л. [215](#_page215)

Коган П. С. [163](#_page163), [253](#_page253)

Козлова О. В. [166](#_page166)

Козловский М. И. [103](#_page103), [179](#_page179)

Колегаев А. Л. [137](#_page137) – [140](#_page140)

Коллонтай А. М. [194](#_page194)

Комиссаржевская В. Ф. [57](#_page057), [125](#_page125), [126](#_page126)

Комиссаржевский Ф. Ф. [116](#_page116), [120](#_page120)

Коонен А. Г. [156](#_page156)

Корш Ф. А. [66](#_page066), [109](#_page109)

Косоротов А. И. [48](#_page048), [51](#_page051)

Котляревский Н. А. [149](#_page149)

Коцын Б. И. [72](#_page072)

Кривошеева А. И. [47](#_page047)

Крупская Н. К. [12](#_page012), [64](#_page064), [65](#_page065), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [87](#_page087), [101](#_page101), [138](#_page138), [202](#_page202), [214](#_page214)

Кубацкий В. Л. [144](#_page144)

Кугель А. Р. [17](#_page017), [24](#_page024), [29](#_page029), [157](#_page157)

Кузнецов Е. М. [31](#_page031), [143](#_page143), [144](#_page144)

Кузнецов И. Н. [166](#_page166)

Купер Э. А. [144](#_page144), [178](#_page178)

Курочкин В. С. [24](#_page024)

Лангсет [209](#_page209)

Ланина Т. В. [204](#_page204)

Лебедев-Полянский П. И. (Полянский В.) [209](#_page209), [224](#_page224)

Левбарг Л. А. [78](#_page078)

Ленин В. И. [11](#_page011) – [14](#_page014), [16](#_page016), [20](#_page020), [21](#_page021), [30](#_page030) – [33](#_page033), [35](#_page035) – [37](#_page037), [39](#_page039) – [48](#_page048), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [62](#_page062), [64](#_page064), [65](#_page065) – [76](#_page076), [81](#_page081) – [87](#_page087), [92](#_page092), [96](#_page096), [97](#_page097), [99](#_page099) – [106](#_page106), [108](#_page108), [110](#_page110) – [115](#_page115), [119](#_page119), [120](#_page120), [123](#_page123) – [128](#_page128), [130](#_page130) – [138](#_page138), [140](#_page140) – [144](#_page144), [153](#_page153) – [155](#_page155), [159](#_page159), [163](#_page163), [164](#_page164), [166](#_page166), [170](#_page170), [174](#_page174) – [176](#_page176), [178](#_page178) – [182](#_page182), [191](#_page191), [194](#_page194), [200](#_page200) – [204](#_page204), [206](#_page206), [208](#_page208), [210](#_page210) – [217](#_page217), [220](#_page220), [221](#_page221), [226](#_page226), [228](#_page228) – [230](#_page230), [236](#_page236), [237](#_page237), [243](#_page243), [244](#_page244), [249](#_page249), [252](#_page252), [255](#_page255), [256](#_page256), [258](#_page258), [260](#_page260)

Леонидов Л. М. [156](#_page156)

Лепешинский П. Н. [127](#_page127)

Лефевр [209](#_page209)

Лопе де Вега [156](#_page156)

Литкенс Е. А. [114](#_page114)

Лужский В. В. [182](#_page182)

Лукин Ю. А. [69](#_page069)

Луначарский А. В. [11](#_page011) – [13](#_page013), [15](#_page015), [21](#_page021), [22](#_page022), [26](#_page026), [27](#_page027), [28](#_page028), [32](#_page032) – [34](#_page034), [38](#_page038), [43](#_page043), [46](#_page046) – [48](#_page048), [56](#_page056), [57](#_page057), [64](#_page064), [70](#_page070), [75](#_page075) – [77](#_page077), [79](#_page079) – [82](#_page082), [86](#_page086) – [93](#_page093), [96](#_page096) – [98](#_page098), [100](#_page100) – [107](#_page107), [111](#_page111), [115](#_page115), [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [127](#_page127) – [141](#_page141), [144](#_page144), [146](#_page146), [153](#_page153), [154](#_page154), [160](#_page160), [161](#_page161), [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [176](#_page176), [182](#_page182), [186](#_page186), [195](#_page195), [197](#_page197), [198](#_page198), [201](#_page201), [204](#_page204), [205](#_page205), [209](#_page209), [215](#_page215), [216](#_page216), [220](#_page220), [221](#_page221), [229](#_page229), [231](#_page231), {267} [235](#_page235), [236](#_page236), [238](#_page238), [240](#_page240) – [243](#_page243), [251](#_page251), [255](#_page255) – [257](#_page257)

Лунц Л. Н. [237](#_page237), [238](#_page238)

Львов Н. И. [94](#_page094)

Майская Т. А. [49](#_page049)

Мак-Лейн [209](#_page209)

Маклорен П. [66](#_page066)

Малиновская Е. К. [116](#_page116), [130](#_page130), [131](#_page131), [137](#_page137), [139](#_page139), [140](#_page140), [177](#_page177), [195](#_page195)

Малкин Б. Ф. [154](#_page154), [155](#_page155)

Малютин Я. О. [19](#_page019), [95](#_page095)

Манфред А. З. [99](#_page099)

Марджанишвили (Марджанов) К. А. [28](#_page028), [29](#_page029), [84](#_page084), [156](#_page156)

Марков П. А. [117](#_page117), [146](#_page146), [207](#_page207), [208](#_page208)

Маркс К. [34](#_page034), [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040), [73](#_page073), [78](#_page078), [101](#_page101), [105](#_page105), [128](#_page128), [159](#_page159), [161](#_page161), [189](#_page189), [193](#_page193), [225](#_page225), [242](#_page242), [255](#_page255), [258](#_page258)

Маркузе Г. [79](#_page079)

Маяковский В. В. [83](#_page083), [84](#_page084), [103](#_page103), [156](#_page156), [233](#_page233)

Мгебров А. А. [28](#_page028)

Мейерхольд В. Э. [19](#_page019), [22](#_page022), [29](#_page029), [57](#_page057), [83](#_page083), [84](#_page084), [94](#_page094), [116](#_page116), [120](#_page120), [122](#_page122), [152](#_page152), [185](#_page185), [201](#_page201), [216](#_page216), [219](#_page219), [220](#_page220), [233](#_page233), [246](#_page246), [250](#_page250), [252](#_page252), [257](#_page257)

М. З. (Загорский М. Б.) [232](#_page232)

Меридл [66](#_page066)

Минский Н. М. [43](#_page043)

Мирбо О. [152](#_page152)

Михайлова Р. Ф. [184](#_page184)

Михайловский В. [126](#_page126)

Мичель М. [260](#_page260)

Мокульский С. С. [7](#_page007), [9](#_page009), [19](#_page019), [24](#_page024), [29](#_page029), [95](#_page095), [150](#_page150), [254](#_page254), [256](#_page256)

Моль А. [80](#_page080), [158](#_page158), [159](#_page159)

Мольер Ж.‑Б. [60](#_page060)

Монахов Н. Ф. [156](#_page156)

Монтегюс Г. [65](#_page065), [101](#_page101)

Моракс Р. [18](#_page018)

Москвин И. М. [30](#_page030), [66](#_page066), [156](#_page156)

Мочалов П. С. [126](#_page126)

Муравьев М. П. [32](#_page032)

Мусоргский М. П. [127](#_page127)

Набоков В. Д. [21](#_page021)

Назаров Г. П. [28](#_page028)

Найденов С. А. [65](#_page065)

Нарышкин А. А. [72](#_page072)

Невежин П. М. [153](#_page153)

Нежданова А. В. [66](#_page066), [156](#_page156)

Незлобии К. Н. [184](#_page184)

Немирович-Данченко Вл. И. [56](#_page056), [84](#_page084), [94](#_page094), [111](#_page111), [116](#_page116), [121](#_page121), [122](#_page122), [132](#_page132), [139](#_page139), [144](#_page144), [173](#_page173), [182](#_page182), [197](#_page197), [247](#_page247)

Никонов Б. [25](#_page025), [108](#_page108)

Никулина Н. А. [142](#_page142)

Новиков В. В. [214](#_page214)

Новожилова Л. И. [254](#_page254)

Новомирский Я. И. [173](#_page173) – [175](#_page175)

Носова И. Л. [254](#_page254)

Образцова А. Г. [242](#_page242)

Озаровский Ю. Э. [250](#_page250)

Озимин В. Д. [28](#_page028)

Окороков А. З. [20](#_page020)

Ольбрахт И. [260](#_page260)

Ольминский М. С. [35](#_page035), [56](#_page056)

О’Нил Ю. [221](#_page221)

Островский А. Н. [18](#_page018), [25](#_page025), [60](#_page060), [118](#_page118), [151](#_page151), [235](#_page235), [258](#_page258)

Остужев А. А. [144](#_page144)

Павлов Н. М. [72](#_page072)

Паков Х. [67](#_page067)

Пашковский Д. Х. [116](#_page116), [144](#_page144)

Пельше Р. А. [102](#_page102)

Пиотровский А. И. [9](#_page009), [232](#_page232), [233](#_page233), [256](#_page256)

{268} Писемский А. Ф. [50](#_page050), [51](#_page051)

Плетнев В. Ф. [102](#_page102), [159](#_page159), [209](#_page209), [214](#_page214), [215](#_page215) – [217](#_page217), [220](#_page220), [221](#_page221)

Плеханов Г. В. [56](#_page056), [57](#_page057), [100](#_page100)

Погожев В. П. [145](#_page145)

Покровский М. Н. [126](#_page126), [133](#_page133), [213](#_page213)

Полощук Ю. [178](#_page178)

Попов К. А. [216](#_page216)

Потопчина Е. В. [110](#_page110), [111](#_page111)

Потресов А. Н. [44](#_page044), [45](#_page045)

Прокофьев В. Н. [234](#_page234)

Пушкин А. С. [51](#_page051), [60](#_page060), [151](#_page151), [207](#_page207), [233](#_page233)

Радлов С. Э. [149](#_page149)

Ратнер Я. В. [23](#_page023)

Рейнхардт М. [65](#_page065)

Рейснер Л. М. [27](#_page027)

Ремизов А. М. [149](#_page149)

Рид Д. [18](#_page018), [87](#_page087), [141](#_page141), [209](#_page209)

Римский-Корсаков Н. А. [65](#_page065)

Ростоцкий Б. И. [15](#_page015)

Рубинштейн А. Я. [188](#_page188)

Рубинштейн Б. Я. [188](#_page188)

Рудаш Л. [163](#_page163)

Рудницкий К. Л. [29](#_page029), [242](#_page242)

Руссо Ж.‑Ж. [227](#_page227)

Рюдман Н. Э. [89](#_page089)

Садовский П. М. [144](#_page144)

Садуль Ж. [155](#_page155)

Самарин-Волжский А. М. [169](#_page169)

Сапунов К. Н. [57](#_page057)

Сахновский В. Г. [116](#_page116)

Сахновский-Панкеев В. А. [248](#_page248), [259](#_page259)

Свердлов Я. М. [109](#_page109)

Семашко Н. А. [165](#_page165)

Сен-Санс К. [65](#_page065)

Серафимович (Попов) А. С. [156](#_page156)

Серебряков Л. П. [175](#_page175)

Серебрякова Г. И. [127](#_page127)

Сикейрос Д. [78](#_page078), [79](#_page079)

Синельников Н. Н. [184](#_page184)

Скворцов-Степанов И. И. [215](#_page215)

Скиталец (Петров С. Г.) [25](#_page025)

Скрыпник М. Н. [12](#_page012)

Славинский Ю. М. [169](#_page169)

Смирнов И. С. [70](#_page070), [111](#_page111), [114](#_page114), [132](#_page132), [139](#_page139)

Собинов Л. В. [23](#_page023), [66](#_page066), [84](#_page084), [89](#_page089), [94](#_page094), [156](#_page156)

Собольщиков-Самарин Н. И. [184](#_page184)

Соллертинский И. И. [9](#_page009), [256](#_page256)

Соловей Д. М. [178](#_page178)

Соловцов Н. Н. [184](#_page184)

Сольский Л. [65](#_page065)

Спандарян С. С. [35](#_page035), [56](#_page056)

Спиди [66](#_page066)

Станиславский К. С. [56](#_page056), [84](#_page084), [105](#_page105), [116](#_page116), [122](#_page122), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144), [156](#_page156), [173](#_page173), [175](#_page175), [217](#_page217), [218](#_page218), [234](#_page234), [239](#_page239), [247](#_page247), [261](#_page261), [262](#_page262)

Старк Э. А. [185](#_page185)

Стасова Е. Д. [64](#_page064)

Стеклов Ю. М. [109](#_page109)

Строева М. П. [173](#_page173), [218](#_page218)

Струве П. Б. [42](#_page042), [43](#_page043)

Струмилин С. Г. [166](#_page166)

Суворин А. С. [39](#_page039)

Суворина А. А. [21](#_page021)

Сук В. И. [125](#_page125)

Сумбатов-Южин А. И. [48](#_page048) – [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054)

Суханов Н. (Гиммер Н. Н.) [73](#_page073)

Сухово-Кобылин А. В. [30](#_page030), [50](#_page050), [60](#_page060), [118](#_page118)

Сучков Б. Л. [101](#_page101)

Таиров А. Я. [17](#_page017), [19](#_page019), [22](#_page022), [27](#_page027), [116](#_page116), [120](#_page120), [122](#_page122), [156](#_page156), [173](#_page173), [184](#_page184), [185](#_page185), [218](#_page218), [232](#_page232)

{269} Тамашин Л. Г. [225](#_page225), [230](#_page230)

Теляковский В. А. [50](#_page050), [94](#_page094), [95](#_page095)

Тимофеев Л. И. [228](#_page228)

Титова Г. В. [240](#_page240)

Толлер Э. [221](#_page221)

Толстой А. К. [231](#_page231)

Толстой А. Н. [109](#_page109)

Толстой Л. Н. [37](#_page037), [59](#_page059), [60](#_page060), [65](#_page065)

Томани [209](#_page209)

Трабский А. Я. [98](#_page098), [158](#_page158), [185](#_page185)

Трухачева З. С. [176](#_page176), [200](#_page200)

Туманов И. М. [226](#_page226)

Туношенский В. В. [51](#_page051) – [54](#_page054)

Тургенев И. С. [60](#_page060)

Тьерсо Ж. [224](#_page224)

Уайльд О. [28](#_page028)

Ульянова М. И. [12](#_page012), [20](#_page020), [65](#_page065)

Упит А. [25](#_page025)

Уриэль (Литовский О. С.) [67](#_page067)

Уэллс Г. [155](#_page155), [260](#_page260), [261](#_page261)

Фабр Э. [26](#_page026)

Фибах И. [261](#_page261)

Финкельштейн Е. Л. [78](#_page078)

Флер П. [110](#_page110)

Фотиева Л. А. [138](#_page138)

Фриче В. М. [44](#_page044)

Фурманов Д. А. [150](#_page150), [151](#_page151)

Фуше Ж. [99](#_page099)

Хайченко Г. А. [63](#_page063)

Хмельницкая М. Ю. [240](#_page240)

Цеткин К. [12](#_page012), [76](#_page076), [112](#_page112), [113](#_page113), [208](#_page208), [228](#_page228), [229](#_page229), [237](#_page237), [249](#_page249)

Чайковский П. И. [65](#_page065), [67](#_page067)

Чекан В. В. [28](#_page028)

Чернышевский Н. Г. [51](#_page051)

Чехов А. П. [25](#_page025), [49](#_page049), [56](#_page056), [60](#_page060), [241](#_page241)

Чириков Е. Н. [56](#_page056)

Чуковский К. И. [43](#_page043)

Шабанов В. [84](#_page084)

Шаляпин Ф. И. [31](#_page031), [41](#_page041), [49](#_page049), [66](#_page066), [144](#_page144), [178](#_page178)

Шаумян С. Г. [35](#_page035), [62](#_page062)

Шевердин [103](#_page103), [179](#_page179)

Шевченко Т. Г. [51](#_page051)

Шекспир У. [60](#_page060), [118](#_page118), [128](#_page128), [151](#_page151), [238](#_page238), [258](#_page258)

Шиллер Ф. [118](#_page118), [151](#_page151), [156](#_page156), [238](#_page238), [258](#_page258)

Шишкин М. Д. [116](#_page116)

Шмерал Б. [260](#_page260)

Шнейдерман И. И. [201](#_page201), [220](#_page220)

Шульгин В. Н. [33](#_page033)

Шулятиков В. М. [210](#_page210)

Щепкин М. С. [126](#_page126)

Щербина В. Р. [101](#_page101)

Щуко В. А. [156](#_page156)

Эгоуст А. [66](#_page066)

Экскузович И. В. [116](#_page116), [127](#_page127), [140](#_page140), [144](#_page144), [178](#_page178)

Эмбер-Дроз [209](#_page209)

Энгель Г. [26](#_page026)

Энгельс Ф. [34](#_page034), [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040), [78](#_page078), [101](#_page101), [159](#_page159), [161](#_page161), [189](#_page189), [193](#_page193), [225](#_page225), [242](#_page242), [255](#_page255)

Юрьев Ю. М. [92](#_page092), [156](#_page156)

Яблочкина А. А. [168](#_page168)

Яворская Л. Б. [50](#_page050)

Яковлев Б. В. [36](#_page036), [120](#_page120)

Яковлев Я. А. [159](#_page159), [215](#_page215) – [217](#_page217), [221](#_page221), [234](#_page234), [243](#_page243)

Янковский М. О. [183](#_page183)

1. См.: Герман М. О задачах театроведческого института (стенограмма доклада, прочитанного 27 июня 1920 г. в зале заседаний музея Лессинга в Берлине по приглашению Общества друзей и покровителей театроведческого института при Берлинском университете). — В кн.: «Наука о театре». Л., 1975. [↑](#footnote-ref-2)
2. Мокульский С. С. Перспективы театроведческой работы ЛОГАИСа. — «Рабочий и театр», 1931, № 27, с. 10. [↑](#footnote-ref-3)
3. История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917 – 1921. Л., 1933. [↑](#footnote-ref-4)
4. История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917 – 1921, с. IX. [↑](#footnote-ref-5)
5. Советский театр. К тридцатилетию Советского государства. М., 1947, с. 5. [↑](#footnote-ref-6)
6. Очерки истории русского советского драматического театра в 3‑х т. М., 1954 – 1961. [↑](#footnote-ref-7)
7. Очерки истории русского советского драматического театра в 3‑х т., т. 1, с. 5. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Коммунист», 1972, № 2, с. 14. [↑](#footnote-ref-9)
9. История советского драматического театра в 6‑ти т. М., 1966 – 1971. [↑](#footnote-ref-10)
10. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 351. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1967. Русский советский театр. 1917 – 1921. Л., 1968; Театр народов СССР. 1917 – 1921. Л., 1972; Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975. [↑](#footnote-ref-12)
12. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 83. [↑](#footnote-ref-13)
13. «Пролетарская революция», 1921, № 1, с. 8. [↑](#footnote-ref-14)
14. Ульянова М. И. Предисловие. — В кн.: Скрыпник М. Воспоминания об Ильиче (1917 – 1918 гг.). М., 1927, с. 5. [↑](#footnote-ref-15)
15. Луначарский А. В. Рассказы о Ленине. М., 1971, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-16)
16. Луначарский А. В. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 8. М., 1967, с. 60. [↑](#footnote-ref-17)
17. См.: Ростоцкий Б. И. О международном значении советской театральной культуры. — В кн.: Наука о театре. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 34, с. 198. [↑](#footnote-ref-19)
19. Там же, т. 31, с. 114. [↑](#footnote-ref-20)
20. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки. — «Театр и искусство», 1917, № 25, с. 436. [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: Таиров А. Прокламации художника. М., 1917, с. 17. [↑](#footnote-ref-22)
22. Бардовский А. А. Театральный зритель на фронте в канун Октября. Л., 1928, с. 61. [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же, с. 83. [↑](#footnote-ref-24)
24. См.: Рид Джон. 10 дней, которые потрясли мир. М., 1959, с. 34. [↑](#footnote-ref-25)
25. Таиров А. Прокламации художника, с. 22. [↑](#footnote-ref-26)
26. См.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2‑х ч. Ч. 1. 1891 – 1917. М., 1968, с. 318. [↑](#footnote-ref-27)
27. См.: Мокульский С. Петроградские театры от Февраля к Октябрю. — В кн.: История советского театра, т. 1, с. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-28)
28. Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Л.‑М., 1959, с. 330 – 331. [↑](#footnote-ref-29)
29. См.: Как играется и поется и танцуется при новом режиме. (Актеры и актрисы о современном зрителе). — «Бинокль», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-30)
30. См.: Окороков А. З. Октябрь и крах русской буржуазной прессы. М., 1970. [↑](#footnote-ref-31)
31. Хроника. — «Театральная газета», 1917, 10 мая. [↑](#footnote-ref-32)
32. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 156. [↑](#footnote-ref-33)
33. Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления. М., 1968, с. 163 – 164. [↑](#footnote-ref-34)
34. Спектакль-митинг (Речь Л. В. Собинова). — «Раннее утро», 1917, 30 апреля. См.: Ратнер Я. В. Из истории советского театра (1917 – 1919). — «История СССР», 1962, № 6, с. 116. [↑](#footnote-ref-35)
35. Мокульский С. Петроградские театры от Февраля к Октябрю. — В кн.: История советского театра, т. 1, с. 19. [↑](#footnote-ref-36)
36. См.: Орловский П. [В. В. Боровский]. Несколько слов о «Кривом зеркале». — «Одесское обозрение», 1909, 7 июня. [↑](#footnote-ref-37)
37. Б. Н. [Никонов]. «Вольница» в Крестовском театре. — «Обозрение театров», 1917, 6 – 7 августа, с. 9. [↑](#footnote-ref-38)
38. Цит. по кн.: Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1967. Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 79. Далее: Театр народов СССР. 1917 – 1921. [↑](#footnote-ref-39)
39. Цит. по кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 166. [↑](#footnote-ref-40)
40. Памяти А. В. Луначарского (Выступление А. Я. Таирова). — «Вестник Коммунистической академии», 1935, № 3, с. 33. [↑](#footnote-ref-41)
41. См.: Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили и грузинский театр. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1971. [↑](#footnote-ref-42)
42. О том, что спектакль Мейерхольда «Маскарад» был пронизан предчувствием социальной катастрофы, писал С. С. Мокульский в работе «Петроградские театры от Февраля к Октябрю» (см.: История советского театра, т. 1, с. 5 – 6). Но это справедливое замечание, к сожалению, сопровождалось вульгарно-социологическими комментариями, характерными для театроведения той поры. Современный исследователь творчества Мейерхольда К. Л. Рудницкий пишет: «Спектакль Мейерхольда прозвучал как мрачный реквием империи, как торжественная и грозная, трагическая и фатальная панихида миру, погибавшему в эти дни» (Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 203). [↑](#footnote-ref-43)
43. Homo novus. [Кугель А. Р.]. Заметки. — «Театр и искусство», 1917, № 10 – 11, с. 192, 194. [↑](#footnote-ref-44)
44. Горин-Горяинов Б. А. Актеры. Л.‑М., 1947, с. 138. [↑](#footnote-ref-45)
45. Безпалов В. Ф. Театры в дни революции 1917 года. Л., 1927. [↑](#footnote-ref-46)
46. Кузнецов Е. Последний послужной список Ф. И. Шаляпина (1917 – 1922). — В кн.: Федор Иванович Шаляпин. В 2‑х т. Т. 2. М., 1960, с. 306 – 307. [↑](#footnote-ref-47)
47. См.: Распоряжение Петроградского Военно-революционного комитета полковому комитету гвардии Гренадерского резервного полка о выделении караула для охраны театров. 26 октября 1917 г. — В кн.: Октябрьское вооруженное восстание в Петрограде. М., 1957. [↑](#footnote-ref-48)
48. В. Н. Шульгин, проработавший с Луначарским в Наркомпросе около десяти лет, рассказывая об отношении Ленина к Луначарскому: «В острейший момент борьбы с пролеткультовцами, когда Луначарский не осуществил директиву Ленина, я сказал Владимиру Ильичу в виде упрека:

— А вы его еще любите. — И Ленин тотчас откликнулся, и отклик был такой неожиданный, что я тогда же записал его:

— И вам советую любить его. Он весь тянется к будущему. Поэтому так много в нем радости и смеха. И их он готов дарить всем» (Шульгин В. Памятные встречи. М., 1958, с. 77). [↑](#footnote-ref-49)
49. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3. с. 275. [↑](#footnote-ref-50)
50. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2‑х т. Т. 1. М., 1976, с. VIII – IX. [↑](#footnote-ref-51)
51. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 97. См. также т. 5, с. 150 – 151. Участник рабочего подпольного кружка, которым руководил В. И. Ленин в 1890‑х гг. в Петербурге, М. И. Бодров вспоминал, как на одном из занятий Ленин говорил: «При полном социализме […] рабочий будет работать не больше пяти-шести часов в сутки. А потом, после работы, будет развлекаться, отдыхать, в театры ходить, учиться, читать лучшие книжки, которые написали самые великие люди, на скрипке играть, стихи даже писать будет […]» (цит. по ст.: Яковлев Б. Ленин и советский театр. — «Театр», 1960, № 4, с. 8). [↑](#footnote-ref-52)
52. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 718. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19. [↑](#footnote-ref-54)
54. Луначарский А. Социализм и искусство. — В кн.: Луначарский А. Театр и революция. М., 1924, с. 212. [↑](#footnote-ref-55)
55. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 33, с. 147. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Искра», 1901, № 2, февраль. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Искра», 1902, № 20, май. [↑](#footnote-ref-58)
58. «В источнике, по-видимому, опечатка; по смыслу следовало бы “в романах”. *Ред*.» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 103). [↑](#footnote-ref-59)
59. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 103 – 104. [↑](#footnote-ref-60)
60. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100 – 101. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же, т. 48, с. 182. [↑](#footnote-ref-62)
62. Ф. И. Шаляпин утверждал впоследствии, что к монархической демонстрации хора Мариинского театра во время спектакля «Борис Годунов» он непричастен и что, не думая о политических последствиях, вынужден был опуститься на колено, чтобы не стоять впереди коленопреклоненного хора (см.: Шаляпин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин. В 3‑х т. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976, с. 295 – 296). [↑](#footnote-ref-63)
63. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 96. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же, с. 97. [↑](#footnote-ref-65)
65. Создавая свою первую легальную партийную газету «Новая жизнь», большевики вынуждены были воспользоваться разрешением на издание газеты, имевшимся у Н. М. Минского. Минский дал документальное обязательство способствовать ведению газеты в духе марксизма. Тем не менее он и его группа пытались оказывать на редакцию свое влияние. [↑](#footnote-ref-66)
66. См.: Струве Петр. Наше «бездарное» время. — «Полярная звезда», 1906, № 14. [↑](#footnote-ref-67)
67. См.: Луначарский А. В. Искусство и революция (письмо в редакцию); Он же. Еще об искусстве и революции. — Собр. соч., т. 7, с. 136. [↑](#footnote-ref-68)
68. Дестре Ж. Искусство и социализм. — В кн.: Искусство в буржуазном обществе. Пер. с нем. Под ред. В. Фриче. СПб., 1906, с. 78. [↑](#footnote-ref-69)
69. См.: Потресов А. (Старовер). Свободное слово. — «Начало», 1905, 13 ноября. [↑](#footnote-ref-70)
70. Ленин В. И. Полы. собр. соч., т. 12, с. 105. [↑](#footnote-ref-71)
71. Потресов А. Критические наброски. О литературе без жизни и о жизни без литературы (Трагедия пролетарской культуры). — «Наша заря», 1913, № 6, с. 74, 75. [↑](#footnote-ref-72)
72. В статье «Социализм и искусство», опубликованной в сборнике «Искусство в буржуазном обществе», Вандервельде писал: «Новое искусство, искусство великое и могучее, как само человечество, может процветать только тогда, когда человечество узнает мир после борьбы, отдых после неустанного труда, тихое единение душ и сердец после дикой борьбы интересов и ссор из-за добычи, когда оно научится любить их. Эпохи переходные, эпохи критические и революционные, подобно нашей, могут создавать только вымученные и несовершенные творения» (Искусство в буржуазном обществе. СПб., 1906, с. 68). [↑](#footnote-ref-73)
73. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 227. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Борьба», 1905, 6 декабря. [↑](#footnote-ref-75)
75. См.: Кривошеева А. Эстетические взгляды А. В. Луначарского. М.‑Л., 1939. [↑](#footnote-ref-76)
76. После поражения первой русской революции, когда Луначарский особенно сблизился с махистской группой Богданова, он высказал иное отношение к пьесе М. Горького «Враги». В статье «Социализм и искусство», опубликованной в известном сборнике «Театр. Книга о новом театре», Луначарский назвал эту пьесу Горького лишь приступом к настоящей пролетарской реалистической драме (см.: Луначарский А. Социализм и искусство. — В кн.: Луначарский А. Театр и революция, с. 209). Идеалистический характер ряда эстетических положений, содержащихся в этой статье Луначарского и в некоторых других его работах, подверг резкой критике Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм». Несмотря на философские шатания Луначарского, Ленин был убежден, что он сможет преодолеть кризис и вернуться к последовательному марксизму. «Хорошо, что после […] блуждания по левым ошибкам, — вспоминал впоследствии Луначарский, — подход новой грандиозной революционной волны бросил меня опять на правильные пути, на которых я нашел приветливый прием со стороны Ленина» (Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления, с. 117). [↑](#footnote-ref-77)
77. «Московские ведомости», 1906, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-78)
78. Архив В. А. Теляковского. Фонды Центрального государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина. «Дневники». Тетрадь 20‑я, с. 6542 – 6543. [↑](#footnote-ref-79)
79. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 225. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Новая жизнь», 1905, 10 ноября. [↑](#footnote-ref-81)
81. См. цензурованный экземпляр пьесы В. Туношенского «Черноморская Цирцея», хранящийся в фондах Ленинградской театральной библиотеки имени А. В. Луначарского. [↑](#footnote-ref-82)
82. Горький М. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 23. М., 1953, с. 352. [↑](#footnote-ref-83)
83. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 47, с. 134. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Вестник жизни», 1906, № 4, с. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-85)
85. Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 815. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Новая жизнь», 1905, 23 ноября. [↑](#footnote-ref-87)
87. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 144 – 145. [↑](#footnote-ref-88)
88. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 168. [↑](#footnote-ref-89)
89. «За правду» («Правда»), 1913, 17 ноября. [↑](#footnote-ref-90)
90. «Правда», 1912, 6 мая. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Звезда», 1912, 3 апреля. [↑](#footnote-ref-92)
92. В 1910 г. МХТ поставил инсценировку романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», в 1913 г. — инсценировку романа «Бесы» — «Николай Ставрогин». [↑](#footnote-ref-93)
93. «За правду» («Правда»), 1913, 27 ноября. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Путь правды» («Правда»), 1914, 20 апреля. [↑](#footnote-ref-95)
95. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-96)
96. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 291. Вскоре после письма Шаумяну Ленин сам подготовил проект закона о равноправии наций и о защите прав национальных меньшинств. Пункт 11‑й этого проекта гласил: «Пропорциональная доля сумм, расходуемых на культурно-просветительные нужды инонациональных меньшинств данной местности, не может быть меньше, чем пропорциональная доля инонациональных меньшинств во всем населении данной местности» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 137). [↑](#footnote-ref-97)
97. «За правду» («Правда»), 1913, 3 ноября. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Рабочий» («Правда»), 1914, 23 июня. [↑](#footnote-ref-99)
99. См.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М., 1975, с. 209. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Рабочий» («Правда»), 1914, 23 июня. [↑](#footnote-ref-101)
101. Стасова Е. Большевики и культура. — «Советская культура», 1962, 7 ноября. [↑](#footnote-ref-102)
102. Крупская Н. К. Из ответов на анкету Института мозга в 1935 году. — В кн.: Ленин. Революция. Театр. Документы и воспоминания. Л., 1970, с. 107. Далее: Ленин. Революция. Театр. [↑](#footnote-ref-103)
103. См.: Хроника посещений В. И. Лениным спектаклей и концертов. — В кн.: Ленин. Революция. Театр; Дрейден С. В зрительном зале — Владимир Ильич. М., 1967; Дрейден С. В зрительном зале — Владимир Ильич. Новые страницы. М., 1970. [↑](#footnote-ref-104)
104. Ульянова М. Ленин в письмах к родным. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 116. [↑](#footnote-ref-105)
105. Горький М. В. И. Ленин. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 129. [↑](#footnote-ref-106)
106. Американская танцовщица А. Дункан в 1921 – 1924 гг. жила в СССР, организовала в Москве школу-студию, поставила цикл революционных танцев-песен, танцевала в концертах. [↑](#footnote-ref-107)
107. Паков Хр. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 295. Рецензент «Известий» писал о концерте Дункан: «Давно уже подмостки Академического Большого театра не видели такого доподлинного праздника искусства. Это был гармонический праздник освобожденного человеческого тела. Айседора Дункан — танцовщица, но здесь не было танца в его обычном техническом смысле. Это было полное красоты пластическое и мимическое толкование музыкальных шедевров, притом толкование революционное» (Уриэль. Айседора Дункан. Первое выступление 7 ноября. — «Известия ВЦИК», 1921, 9 ноября). [↑](#footnote-ref-108)
108. Крупская Н. К. Что нравилось Ильичу из художественной литературы. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 87. [↑](#footnote-ref-109)
109. См.: Лукин Ю. А. Ленин и теория социалистического искусства. М., 1973. [↑](#footnote-ref-110)
110. См.: Смирнов Я. С. Ленин и советская культура. Государственная деятельность В. И. Ленина в области культурного строительства. М., 1960. [↑](#footnote-ref-111)
111. Крупская Н. Первые месяцы после Октября. — В кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В 3‑х ч. Ч. 3. М., 1960, с. 159. [↑](#footnote-ref-112)
112. См.: К 100‑летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Тезисы Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза. — В кн.: К 100‑летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Сб. документов и материалов. М., 1970, с. 31 – 87. [↑](#footnote-ref-113)
113. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 127. [↑](#footnote-ref-114)
114. Секретные протоколы Петергофского совещания в июле 1905 года. — «Голос минувшего», 1917, № 4, с. 246 – 247. [↑](#footnote-ref-115)
115. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 383. [↑](#footnote-ref-116)
116. Коцын Б. Несколько строк о нем. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 205. [↑](#footnote-ref-117)
117. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 381. [↑](#footnote-ref-118)
118. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898 – 1970). Изд. 8‑е, доп. и испр., т. 2. М., 1970, с. 49. [↑](#footnote-ref-119)
119. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 192. [↑](#footnote-ref-120)
120. Луначарский А. В. О задачах государственных театров (от народного комиссара по просвещению). — «Известия», 1917, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-121)
121. Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, с. 89. [↑](#footnote-ref-122)
122. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 170. [↑](#footnote-ref-123)
123. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 154. [↑](#footnote-ref-124)
124. Державин К. Театр Французской революции. Л.‑М., 1937, с. 17. [↑](#footnote-ref-125)
125. См.: Луначарский А. В. Литература и революция. — «Художественное слово», 1920, кн. 1. [↑](#footnote-ref-126)
126. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 230. [↑](#footnote-ref-127)
127. Державин К. Театр Французской революции, с. 92. [↑](#footnote-ref-128)
128. Асеева Г. В., Левбарг Л. А., Финкельштейн Е. Л. Французский театр. — В кн.: История западноевропейского театра, т. 3, с. 44. [↑](#footnote-ref-129)
129. См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 120. [↑](#footnote-ref-130)
130. См.: Данилин Ю. Театральная жизнь в эпоху Парижской коммуны. М., 1936. [↑](#footnote-ref-131)
131. Сикейрос Д. Художник и революция (Лекция, прочитанная 9 января 1960 г. в университете в Каракасе (Венесуэла)). — «Вопросы литературы», 1964, № 4, с. 142. [↑](#footnote-ref-132)
132. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 482. [↑](#footnote-ref-133)
133. Айхенвальд Ю. Отрицание театра. — В кн.: В спорах о театре. М., 1914, с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-134)
134. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-135)
135. Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973, с. 250. [↑](#footnote-ref-136)
136. Цит. по кн.: Очерки истории советского кино. В 3‑х т. Т. 1. М., 1956, с. 21. [↑](#footnote-ref-137)
137. См.: «Правда», 1917, 30 марта. [↑](#footnote-ref-138)
138. Луначарский А. В. Беседа с В. И. Лениным о кино. — В кн.: Самое важное из всех искусств. М., 1963, с. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-139)
139. «За правду» («Правда»), 1913, 3 ноября. [↑](#footnote-ref-140)
140. См.: Луначарский А. К вопросу о театральной политике. — «Вестник театра», 1920, № 74. [↑](#footnote-ref-141)
141. Калинин М. И. [Театр и религия]. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 159. [↑](#footnote-ref-142)
142. В «Правде» (1917, 7 ноября) было опубликовано сообщение о том, что Театральная комиссия ЦИК проводит в Актовом зале Смольного совещание, на которое приглашаются «артисты, художники-социалисты, интересующиеся судьбами государственных театров». [↑](#footnote-ref-143)
143. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 223. [↑](#footnote-ref-144)
144. Блок А. А. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6. М.‑Л., 1962, с. 20. [↑](#footnote-ref-145)
145. В начале 1921 г. Л. В. Собинова вызвали в Москву. Председатель Севастопольского ревкома обратился по телеграфу в Крымский ревком с просьбой не отпускать Собинова в центр. «Собинов, — указывалось в телеграмме, — состоит заведующим подотделом искусств и несет ответственную работу по организации рабочего театра, выступает в рабочих клубах и на самих предприятиях, например портовом заводе, а поэтому ревком, находя, что севастопольский пролетариат достоин Собинова, просит оставить Собинова в Севастополе» (цит. по ст.: Шабанов Вл. Член ревкома — Л. В. Собинов. — «Крымская правда», 1965, 4 августа). [↑](#footnote-ref-146)
146. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1. М., 1954, с. 371. [↑](#footnote-ref-147)
147. См.: Немирович-Данченко В. И. Театр мужественной простоты (1938 г.). — В кн.: В. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Кн. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, с. 147. [↑](#footnote-ref-148)
148. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 382. [↑](#footnote-ref-149)
149. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 382. [↑](#footnote-ref-150)
150. См.: Казанцева С. Творческий путь театра. — В кн.: Государственный ордена Ленина Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л., 1957, с. 22; Кабанов П. И. История культурной революции в СССР. М., 1971, с. 136 – 139 и др. [↑](#footnote-ref-151)
151. Постановление «Об организации отдела искусства при Государственной комиссии по просвещению» Наркомпрос принял 29 января (11 февраля) 1918 г. [↑](#footnote-ref-152)
152. Декрет Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров об учреждении Государственной комиссии по просвещению 9 (22) ноября 1917 года. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 48. [↑](#footnote-ref-153)
153. От народного комиссара по просвещению. — «Правда», 1917, 31 октября. [↑](#footnote-ref-154)
154. Крупская Н. К. От Октябрьской революции до Брестского мира. — В кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В 5‑ти т. Т. 1. М., 1969, с. 483 – 484. См. также: Луначарский А. В. Как мы заняли Наркомпрос. — «Красная панорама», 1927, № 45. [↑](#footnote-ref-155)
155. Рид Джон. 10 дней, которые потрясли мир, с. 203. [↑](#footnote-ref-156)
156. Луначарский А. В. Заявление в Совет Народных Комиссаров. 2 ноября 1917 г. — «Новая жизнь», 1917, 3 ноября. [↑](#footnote-ref-157)
157. Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 15. [↑](#footnote-ref-158)
158. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 420. [↑](#footnote-ref-159)
159. Контора государственных (б. императорских) театров в апреле 1917 г. была реорганизована в канцелярию при управляющем государственными театрами, некоторое время спустя — в Канцелярию главноуполномоченного по государственным театрам. Однако и Канцелярию зачастую продолжали называть Конторой (см.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 75). [↑](#footnote-ref-160)
160. Эта декларация — большая статья А. В. Луначарского «О задачах государственных театров (От народного комиссара по просвещению)» была опубликована в трех номерах газеты «Известия» — 13, 15 и 17 декабря 1917 г. [↑](#footnote-ref-161)
161. См.: Обращение народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского к художественно-репертуарным комитетам петроградских государственных театров об урегулировании взаимоотношений этих театров с Наркомпросом. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 36 – 37. [↑](#footnote-ref-162)
162. См.: Заявление рабочих гос. театров народному комиссару по просвещению А. В. Луначарскому. — «Известия», 1917, 12 декабря. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: Театр и музыка. — «Наш век», 1917, 9 декабря; Конфликт между Луначарским и государственными театрами. — «Наш век», 1917, 12 и 13 декабря. [↑](#footnote-ref-164)
164. Обращение народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского к артистам и работникам государственных театров Петрограда о необходимости установления контакта работников государственных театров с новой властью. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 37. [↑](#footnote-ref-165)
165. Обращение народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского к артистам и работникам государственных театров Петрограда о необходимости установления контакта работников государственных театров с новой властью. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 37. [↑](#footnote-ref-166)
166. См.: Альтшуллер А. Я. К истории Академического театра драмы имени А. С. Пушкина в первые годы Советской власти. — В кн.: «Учен. зап. Гос. НИИ театра и музыки», т. 1. Л., 1958, с. 33. [↑](#footnote-ref-167)
167. Луначарский А. В. Письмо к Батюшкову, бывшему уполномоченному по делам государственных театров. — «Известия», 1918, 4 января. [↑](#footnote-ref-168)
168. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.‑М., 1965, с. 297. [↑](#footnote-ref-169)
169. Императорские театры были переименованы в государственные в начале марта 1917 г. (см.: Безпалов В. Ф. Театры в дни революции 1917 года, с. 28). 5 марта 1917 г. на общем собрании Мариинского театра, где присутствовал комиссар бывших императорских театров «октябрист» Н. И. Львов, выступил П. З. Андреев и заявил, что «артисты ждут от Временного правительства самой широкой автономии в театральном деле» (там же, с. 29). [↑](#footnote-ref-170)
170. См.: «Рампа и жизнь», 1917, № 22. [↑](#footnote-ref-171)
171. Малютин Я. О. Актеры моего поколения, с. 343. [↑](#footnote-ref-172)
172. Мокульский С. Петроградские театры от Февраля к Октябрю. — В кн.: История советского театра, т. 1, с. 38. [↑](#footnote-ref-173)
173. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 147. [↑](#footnote-ref-174)
174. Извещение народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского было опубликовано в «Известиях» 6 января 1918 г. [↑](#footnote-ref-175)
175. «Устав автономных государственных театров» был принят на четвертом заседании совещания делегатов петроградских государственных театров и представителей правительства 11 марта 1918 г. [↑](#footnote-ref-176)
176. См.: Луначарский А. В. Три встречи. — «Огонек», 1927, № 40. [↑](#footnote-ref-177)
177. См.: Постановление Наркомпроса о реорганизации управления государственными театрами и учреждении в театрах директории. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 58. [↑](#footnote-ref-178)
178. Луначарский А. В. К вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 18, с. 3. [↑](#footnote-ref-179)
179. Луначарский А. В. Три встречи. — «Огонек», 1927, № 40. [↑](#footnote-ref-180)
180. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 228. [↑](#footnote-ref-181)
181. О структуре и функциях ТЕО Наркомпроса см.: Деятельность Наркомпроса в области театрального искусства. Введение, составление и примечания А. Я. Трабского. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921. [↑](#footnote-ref-182)
182. Положение о ТЕО Наркомпроса. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 41. [↑](#footnote-ref-183)
183. Знаменательно, что Наполеон передал театры Франции под контроль министра полиции Фуше и через него стремился направлять французское сценическое искусство (см.: Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М., 1973, с. 584). [↑](#footnote-ref-184)
184. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 405. [↑](#footnote-ref-185)
185. См.: Там же, с. 401 – 402. [↑](#footnote-ref-186)
186. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 407. [↑](#footnote-ref-187)
187. Подробнее об этом см.: Щербина В. Р. Ленин и вопросы литературы. Изд. 2‑е. М., 1967, с. 515. [↑](#footnote-ref-188)
188. См.: Сучков Б. Ленинизм и современный литературный процесс — «Коммунист», 1969, № 10. [↑](#footnote-ref-189)
189. Крупская Н. К. Что нравилось Ильичу из художественной литературы. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 87. [↑](#footnote-ref-190)
190. Луначарский А. В., Пельше Р. А., Плетнев В. Ф. Пути современного театра. М.‑Л., 1926, с. 41. [↑](#footnote-ref-191)
191. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 102. [↑](#footnote-ref-192)
192. Там же, т. 45, с. 389. [↑](#footnote-ref-193)
193. См.: Там же, т. 44, с. 173. [↑](#footnote-ref-194)
194. Малым Совнаркомом называлась особая комиссия, учрежденная в 1918 г. при Совете Народных Комиссаров для решения дел, не вызывающих необходимости в обсуждении на заседаниях Большого Совнаркома. В состав комиссии назначались народные комиссары и их помощники. Согласно положению, Малый Совнарком заседал не менее трех раз в неделю и его решения подлежали утверждению Большим Совнаркомом. По требованию одного из членов Малого Совнаркома его решение могло быть перенесено на рассмотрение Большого СНК (см.: О создании Малого Совнаркома. — Ленинский сборник, XXXV, с. 18). [↑](#footnote-ref-195)
195. См.: Из протокола № 363 заседания Малого Совнаркома. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 28. [↑](#footnote-ref-196)
196. В голосовании участвовало пять человек. Против предложения А. В. Галкина и С. И. Канатчикова проголосовали А. М. Аникст, М. И. Козловский, Шевердин (см.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 28). [↑](#footnote-ref-197)
197. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 103. [↑](#footnote-ref-198)
198. Ленинский сборник, XXXV, с. 62. [↑](#footnote-ref-199)
199. Там же. На документе имеется следующая пометка В. И. Ленина: «в архив *для справок*». [↑](#footnote-ref-200)
200. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 103. [↑](#footnote-ref-201)
201. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, с. 284 – 285. [↑](#footnote-ref-202)
202. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 499 – 500. [↑](#footnote-ref-203)
203. Державин К. Театр Французской революции, с. 106. [↑](#footnote-ref-204)
204. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 52, с. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-205)
205. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 229. [↑](#footnote-ref-206)
206. Извещение Театрального совета при Наркомпросе о начале деятельности Совета, о стоящих перед ним задачах. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 41. [↑](#footnote-ref-207)
207. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104. [↑](#footnote-ref-208)
208. Никонов Б. «Благодать». — «Обозрение театров», 1917, 4 мая. [↑](#footnote-ref-209)
209. К запрещению «Леды». — «Театр», 1918, № 2115, с. 6. [↑](#footnote-ref-210)
210. Театр и музыка. — «Наш век», 1918, 3 января. [↑](#footnote-ref-211)
211. Возобновление «Смерти Дантона». — «Известия», 1918, 27 декабря. [↑](#footnote-ref-212)
212. Никитским театром называли театр, находившийся на Б. Никитской улице (ныне улица Герцена). Сейчас в этом здании — Московский академический театр драмы им. В. В. Маяковского. В 1913 – 1920 гг. в Никитском театре работала оперетта Е. В. Потопчиной (под управлением Б. Е. Евелинова). В это время Никитский театр иногда называли театром Потопчиной. [↑](#footnote-ref-213)
213. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 122. [↑](#footnote-ref-214)
214. Цит. по кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 15. [↑](#footnote-ref-215)
215. Письма А. В. Луначарского. Публикация и примечания И. Смирнова. — «Новый мир», 1965, № 4, с. 243. [↑](#footnote-ref-216)
216. Извещение Театрального совета при Наркомпросе о начале деятельности совета, о стоящих перед ним задачах. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 41. [↑](#footnote-ref-217)
217. Приказ № 34 Одесского губнаробраза об ответственности администрации театров за нарушение правил репертуарного надзора. — В кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 155. [↑](#footnote-ref-218)
218. Приказ Одесского губнаробраза о запрещении постановки фарсов и контроле за репертуаром. — Там же. [↑](#footnote-ref-219)
219. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 152 – 153. [↑](#footnote-ref-220)
220. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Доклад Генерального секретаря ЦК товарища Л. И. Брежнева XXV съезду Коммунистической партии Советского Союза. 24 февраля 1976 года. — В кн.: Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 80. [↑](#footnote-ref-221)
221. Ванеева Е. Художественная работа в условиях нэпа. — «Искусство и сцена» (Нижний Новгород), 1923, № 2, с. 4. [↑](#footnote-ref-222)
222. В сопроводительном письме Н. П. Горбунов писал: «Сообщаю вам для руководства директиву Владимира Ильича по киноделу» (цит. по кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 5‑е. М., 1976, с. 782). [↑](#footnote-ref-223)
223. См.: Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. Сост. А. М. Гак. Под общей ред. И. С. Смирнова. М., 1963, с. 171. [↑](#footnote-ref-224)
224. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 300. [↑](#footnote-ref-225)
225. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 167. [↑](#footnote-ref-226)
226. Особое совещание по театральным вопросам состоялось 10 и 12 декабря 1918 г. Некоторые материалы из протоколов совещания опубликованы в кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 48 – 57. В фондах ЦГАОР хранится неопубликованная стенограмма заседания (ЦГАОР, ф. 2306, оп. 24, д. 33, л. 1 – 69), текст которой существенно дополняет и уточняет текст протокола. [↑](#footnote-ref-227)
227. А. И. Южин был председателем совета Малого театра. [↑](#footnote-ref-228)
228. В. Э. Мейерхольд в 1918 – 1919 гг. исполнял обязанности заместителя заведующего Петроградским отделением ТЕО. [↑](#footnote-ref-229)
229. Ф. Ф. Комиссаржевский возглавлял созданный им в 1918 г. Новый театр (театр-студию ХПСРО). [↑](#footnote-ref-230)
230. Д. Х. Пашковский был председателем Временного комитета Александринского театра. [↑](#footnote-ref-231)
231. Поэт и филолог В. И. Иванов в 1918 г. руководил: Московской историко-театральной секцией ТЕО и был, по характеристике П. А. Маркова, «первоначальным идеологом ТЕО». [↑](#footnote-ref-232)
232. Поэт Ю. К. Балтрушайтис был председателем Всероссийского союза писателей и руководителем репертуарной секции ТЕО. [↑](#footnote-ref-233)
233. Н. Я. Брюсова была сотрудником Музыкального отделения Наркомпроса. [↑](#footnote-ref-234)
234. Стенограмма особого совещания по театральным вопросам (ЦГАОР, ф. 2306, оп. 24, д. 33, л. 1 – 69). [↑](#footnote-ref-235)
235. Марков П. А. О театре. В 4‑х т. Т. 3. Дневник театрального критика. М., 1976, с. 247. Статья «К вопросу о Главискусстве» впервые была опубликована в журнале «Печать и революция», 1925, № 2. [↑](#footnote-ref-236)
236. См.: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 168. [↑](#footnote-ref-237)
237. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 58. [↑](#footnote-ref-238)
238. Там же, т. 41, с. 102. [↑](#footnote-ref-239)
239. См.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 167. [↑](#footnote-ref-240)
240. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 23. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 325. [↑](#footnote-ref-242)
242. См.: Яковлев Б. «В особую папку…» — «Советская культура», 1962, 28 апреля. [↑](#footnote-ref-243)
243. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1936, с. 286. [↑](#footnote-ref-244)
244. Группа актеров МХТ, возглавляемая В. И. Качаловым, выехала летом 1919 г. на гастроли в Харьков, а затем — за границу. Возвращение в Москву состоялось весной 1922 г. [↑](#footnote-ref-245)
245. Из письма В. И. Немировича-Данченко В. И. Качалову (17 июля 1921 г. Москва). — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 132. [↑](#footnote-ref-246)
246. В протоколе собрания отмечалось: «Никаких резолюций собрание всех не выносило, да и не стремилось к ним. Но в общем настроении наметились два главных течения: одно в сторону решительной необходимости какого-нибудь протеста, другое — в сторону полнейшего отмежевания всех деятелей искусства от всякого вмешательства в политику. […] В конце концов собрание остановилось на такой формуле: единственная платформа, приемлемая и объединяющая всех деятелей искусства, — платформа эстетическая» (Из протокола общего собрания товарищества МХТ по вопросу о возможности дальнейшей деятельности театра. 7 ноября 1917 г. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 119). [↑](#footnote-ref-247)
247. Из выступления Немировича-Данченко 25 ноября 1922 г. на первом собрании Комической оперы. — Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 146. [↑](#footnote-ref-248)
248. Таиров А. Я. По-новому о новом. — В кн.: Советский театр и современность. М., 1947, с. 155. [↑](#footnote-ref-249)
249. Из протокола заседаний особого совещания по театральному вопросу. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 57. [↑](#footnote-ref-250)
250. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 389. [↑](#footnote-ref-251)
251. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462. [↑](#footnote-ref-252)
252. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 404 – 405. [↑](#footnote-ref-253)
253. Там же, т. 3, с. 117. [↑](#footnote-ref-254)
254. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 53. [↑](#footnote-ref-255)
255. См.: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 50. [↑](#footnote-ref-256)
256. Из протокола № 622 заседания Малого Совета Народных Комиссаров по вопросу о награждении денежной премией В. И. Сука и Е. В. Гельцер и об установлении специального оклада М. Н. Ермоловой. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 30. [↑](#footnote-ref-257)
257. До принятия 30 июля 1918 г. окончательного текста постановления о проекте списка памятников великим деятелям революционного движения, философии, науки, литературы и искусства Совнарком неоднократно занимался вопросом о памятниках. 12 апреля 1918 г. Ленин подписал декрет СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции» (см.: Из истории строительства советской культуры. Москва, 1917 – 1918. М., 1964, с. 25 – 26). 8 июля Совнарком обсуждал вопрос о причинах невыполнения этого декрета Наркомпросом и Наркоматом имуществ Республики и принял постановление, в котором, в частности, предписывалось назначить «одно ответственное лицо для энергичного надзора за выполнением декрета и проведения его в жизнь немедленно, с обязательством два раза в неделю делать доклад об этом Председателю СНК» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 401). 17 июля 1918 г., после обсуждения доклада заместителя наркома просвещения М. Н. Покровского, Совнарком принял первоначальную редакцию решения о постановке в Москве пятидесяти памятников великим людям в области революционной и общественной деятельности. [↑](#footnote-ref-258)
258. См.: Михайловский Вл. К предстоящей постановке памятников М. С. Щепкину, П. С. Мочалову и В. Ф. Комиссаржевской. — «Вестник театра», 1919, № 4, с. 7. Сведений о результатах работы над памятниками Комиссаржевской, Мочалову и Щепкину обнаружить не удалось. [↑](#footnote-ref-259)
259. См.: Из протокола № 363 заседания Малого Совета Народных Комиссаров о сокращении театров в г. Москве в связи с топливным кризисом. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-260)
260. См.: Лепешинский П. Н. На повороте. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 202. [↑](#footnote-ref-261)
261. См.: Серебрякова Г. Странствования по минувшим годам. М., 1965, с. 78. [↑](#footnote-ref-262)
262. Лепешинский П. Н. На повороте. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 202. [↑](#footnote-ref-263)
263. В это же время по указанию председателя Исполкома Петроградского Совета Зиновьева из-за топливного кризиса был закрыт государственный Михайловский театр. Это решение опротестовала труппа театра, поддержанная Луначарским, Южиным, Экскузовичем (см.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 216). [↑](#footnote-ref-264)
264. Раскрывая несостоятельность нигилистического отрицания Бухариным роли классического наследия в духовной жизни пролетариата, Луначарский ссылался на изменившийся репертуар московских театров, где в некоторые дни одновременно шло шесть шекспировских спектаклей. «Впрочем, ведь это, — писал Луначарский, — самое неубедительное для тов. Бухарина. Все это: “Парос, Лесбос и Пропилеи”. Правда, Карл Маркс знал Шекспира почти наизусть, но ведь то — Карл Маркс. Пролетарию подражать Карлу Марксу не годится. Всыпать пролетарию quantum satis агитации, и пусть будет доволен» (Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 101). [↑](#footnote-ref-265)
265. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 374 – 375. [↑](#footnote-ref-266)
266. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 2. М., 1970, с. 81. [↑](#footnote-ref-267)
267. СУР (Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства), 1921, № 44, с. 288. [↑](#footnote-ref-268)
268. Луначарский А. О задачах государственных театров (от народного комиссара по просвещению). — «Известия», 1917, 13 декабря. [↑](#footnote-ref-269)
269. Центротеатр, 22‑е заседание. Облегчение продовольственных нужд работников театра. — «Вестник театра», 1919, № 47, с. 10. [↑](#footnote-ref-270)
270. Назначенная в 1918 г. руководителем московских государственных театров, Е. К. Малиновская одновременно возглавляла художественно-просветительный отдел Моссовета. В 1919 – 1920 гг. она входила в состав дирекции Большого театра, в 1920 – 1924, 1930 – 1935 гг. была директором этого театра. [↑](#footnote-ref-271)
271. Центротеатр. 28‑е заседание. Об улучшении положения деятелей Р[абоче]-К[рестьянского] театра. — «Вестник театра», 1920, № 52, с. 13. [↑](#footnote-ref-272)
272. Цит. по кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 217. [↑](#footnote-ref-273)
273. Протокол № 450 Малого Совнаркома. — Цит. по кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921. с. 14. [↑](#footnote-ref-274)
274. См.: Центротеатр. 36‑е заседание. — «Вестник театра», 1920, № 64, с. 15. [↑](#footnote-ref-275)
275. Письмо А. В. Луначарского Ф. Э. Дзержинскому. 4 июня 1921 года. Письма А. В. Луначарского. Публикация И. Смирнова. — «Новый мир», 1965, № 4, с. 250. В это время Дзержинский был наркомом путей сообщения. [↑](#footnote-ref-276)
276. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 43, с. 68. [↑](#footnote-ref-277)
277. Луначарский А. В. Ленин и народное образование. М., 1960, с. 99 – 100. [↑](#footnote-ref-278)
278. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 92. [↑](#footnote-ref-279)
279. См.: Дрейден С. В зрительном зале — Владимир Ильич, с. 338. [↑](#footnote-ref-280)
280. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 142. [↑](#footnote-ref-281)
281. Там же, т. 44, с. 103. [↑](#footnote-ref-282)
282. Там же. т. 53, с. 157 – 158. [↑](#footnote-ref-283)
283. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 158. [↑](#footnote-ref-284)
284. См.: Там же, с. 170. [↑](#footnote-ref-285)
285. По своим организационно финансовым принципам Московский Художественный театр продолжал оставаться некоторое время и после Октябрьской революции товариществом, членами которого являлись основатели театра, ряд его ведущих актеров и лица, поддерживающие театр материально. В 1919 г. лица, не принимавшие участия в деле личным трудом, из товарищества были выведены (Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 135). В докладной записке об улучшении положения московских театров, которую А. В. Луначарский в середине февраля 1920 г. направил в Малый Совнарком, указывалось, что Художественный театр «ныне» подал «заявление о желании своем сделаться полностью государственным» (там же, с. 65). Материальную поддержку от Наркомпроса МХТ получал еще до того, как стал государственным театром. [↑](#footnote-ref-286)
286. Луначарский А. В. Ленин и Московский Художественный театр. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 177. [↑](#footnote-ref-287)
287. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 399. [↑](#footnote-ref-288)
288. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 404. [↑](#footnote-ref-289)
289. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 110. [↑](#footnote-ref-290)
290. Там же, с. 594. [↑](#footnote-ref-291)
291. Ленин В. И. Полн. собр. соч., 1. 54, с. 594. [↑](#footnote-ref-292)
292. Цит. по статье: Фотиева Л. Вечно живой и близкий. — «Агитатор», 1963, № 5, с. 6. [↑](#footnote-ref-293)
293. Цит. по публикации: Смирнов И. Письма Луначарского. — «Новый мир», 1965, № 4, с. 253 – 254. [↑](#footnote-ref-294)
294. См.: Русский советский театр. Документы и материалы. 1921 – 1926, с. 24. Далее: Русский советский театр. 1921 – 1926. [↑](#footnote-ref-295)
295. Цит. по кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 24. [↑](#footnote-ref-296)
296. Там же, с. 84. [↑](#footnote-ref-297)
297. См.: Волков А. Кризис академических театров. — «Известия», 1922, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-298)
298. См.: Письмо уполномоченного ВЦИК А. Л. Копегаева управляющему государственными академическими театрами Петрограда И. В. Экскузовичу о ликвидации угрозы закрытия б. Мариинского театра. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 32. [↑](#footnote-ref-299)
299. Там же, с. 115. [↑](#footnote-ref-300)
300. Брайант Л. Зеркала Москвы (В первые годы). — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 218. Американская писательница Л. Брайант в 1917 г. вместе с мужем, Д. Ридом, была в России. В 1919 г. она опубликовала книгу «Шесть Красных месяцев в России», в которой рассказала о событиях Октябрьской революции. О втором посещении нашей страны, состоявшемся в 1920 – 1921 гг., Брайант написала книгу «Зеркала Москвы» (1923). В книге рассказывается о встречах с В. И. Лениным, М. И. Калининым, Ф. Э. Дзержинским и другими. [↑](#footnote-ref-301)
301. В летописи жизни и творчества К. С. Станиславского опубликован этот ответ В. Д. Бонч-Бруевича. «Относясь не только с самым глубоким уважением, но и с неизменным почтением таланта, гордости и славы Русской сцены, великому артисту Станиславскому, — писал управделами Совнаркома, — я должен сказать, что все те реформы в отношении помещении в домах, занимаемых автобазой СНК, которые предпринимаются, производятся по самым категорическим требованиям Пожарной инспекции и Военно-рабочей инспекции. Это дело рассматривалось в Мал. Совете Нар. Ком. и утверждено СНК. […] Со своей стороны, я приму все меры, чтобы как-нибудь обеспечить его [К. С.] квартирой на будущее время и не подвергать выселению этой весной из его дома, но речь о выселении из этих домов может наступить не раньше мая или июня мес., а до тех пор все пока останется по-старому, только к нему придется или уже пришлось вселить жильцов, занимавших помещение внизу под ним» (Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4‑х т. 1863 – 1938. Т. 3. 1916 – 1926. М., 1973, с. 209). [↑](#footnote-ref-302)
302. Там же. [↑](#footnote-ref-303)
303. Л. Брайант, находившаяся в это время в Москве, писала, что Ленин проявлял заботу и внимание к Станиславскому, интересовался условиями его жизни и работы (см. там же). [↑](#footnote-ref-304)
304. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 274. [↑](#footnote-ref-305)
305. Постановление Совета рабоче-крестьянской обороны об учете сценических и театральных работников. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 63. [↑](#footnote-ref-306)
306. См.: Кузнецов Евг. Последний послужной список Ф. И. Шаляпина (1917 – 1922). — В кн.: Федор Иванович Шаляпин, т. 2, с. 321. [↑](#footnote-ref-307)
307. См.: [Экскузович И. В.] Страничка из истории борьбы Академических театров за свое существование (в период 1917 – 1922 год). — «Еженедельник Петроградских государственных академических театров», 1922, № 8, с. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-308)
308. См.: Выписка из отношения народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского к заведующему государственными театрами И. В. Экскузовичу. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 65. [↑](#footnote-ref-309)
309. В докладной записке министру двора в 1882 г. И. А. Всеволожский писал, что императорский театр должен быть «образцовым правительственным учреждением в ряду всех русских театральных предприятий», «учреждением блестящим, соответствующим достоинству российского императорского двора», «учреждением хозяйственным, в котором расходование экономично, а щедрость производительна» (цит. по кн.: Погожев В. Проект законоположений об императорских театрах. В 3‑х т. Т. 1. СПб., 1900, с. 17). [↑](#footnote-ref-310)
310. Погожев В. Проект законоположений об императорских театрах, т. 1, с. 95. [↑](#footnote-ref-311)
311. Марков П. А. О театре, т. 3, с. 240. [↑](#footnote-ref-312)
312. См.: Луначарский А. В. По поводу постановки пьесы В. Н. Билль-Белоцерковского «Лево руля». — В кн.: Литературное наследство. Т. 82. Луначарский А. В. Неизданные материалы. М., 1970, с. 413. [↑](#footnote-ref-313)
313. См. напр.: Дурылин С. Н. Малый театр. — В кн.: Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1. [↑](#footnote-ref-314)
314. Золотницкий Д. Малый театр и революция. — «Театр», 1974, № 10, с. 21. [↑](#footnote-ref-315)
315. Положение о репертуарной секции. 10 июня 1918 г. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 43. [↑](#footnote-ref-316)
316. См.: Из воззвания репертуарной секции ко всем культурно-просветительным организациям, писателям, художникам, работникам театра с просьбой принять участие в работе по созданию нового репертуара. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 44. [↑](#footnote-ref-317)
317. См.: Герасимов Ю. К. Александр Блок и советский театр первых лет революции (Блок в репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса). — В кн.: Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. Тарту, 1964. [↑](#footnote-ref-318)
318. Блок А. Воззвание репертуарной секции. — «Временник ТЕО Наркомпроса», 1919, вып. II, с. 4. [↑](#footnote-ref-319)
319. Из письма военно-политического комиссара 25‑й стрелковой дивизии Д. А. Фурманова в ЦК РКП (б) о репертуаре фронтовых театров. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 315. [↑](#footnote-ref-320)
320. См.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 78. [↑](#footnote-ref-321)
321. Летом 1905 г. ЦК РСДРП организовал по указанию III съезда партии группу литераторов-пропагандистов и созвал совещание этой группы. В программе пропагандистских занятий с рабочими, принятой совещанием, предлагалось использовать специально подобранные художественные произведения, в частности, рекомендовалось привлечь роман Э. Золя «Жерминаль» и две пьесы — «Ткачи» Г. Гауптмана и «Дурные пастыри» О. Мирбо. [↑](#footnote-ref-322)
322. Международный Совет музеев (при участии ЮНЕСКО) провел в Канаде опрос общественного мнения относительно современного искусства. «Опрос показал, — сообщает журнал “Курьер ЮНЕСКО”, — что, когда речь идет об оценке произведений современного искусства, люди не всегда могут определить, что им нравится, зато они хорошо знают, что им не нравится. Как правило, они отдают предпочтение знакомым жанрам и видам искусства и восстают против эксцентрических стилей и всяких новшеств» (Общественное мнение и современное искусство. — «Курьер ЮНЕСКО», 1971, март, с. 4). [↑](#footnote-ref-323)
323. Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 279 – 280. [↑](#footnote-ref-324)
324. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 466. [↑](#footnote-ref-325)
325. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 34, с. 104. [↑](#footnote-ref-326)
326. Малкин Б. В. И. Ленин и М. Горький (из воспоминаний.) — В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 691. [↑](#footnote-ref-327)
327. Цит. по: Джанелидзе Д. Грузинский театр. — В кн.: История советского драматического театра в 6‑ти т. Т. 1. 1917 – 1920. М., 1966, с. 263. [↑](#footnote-ref-328)
328. См.: Sadoul J. Notes sur la Révolution Bolchévique. Paris, 1971. Книга Ж. Садуля была в 1971 г. переиздана в связи с визитом во Францию Л. И. Брежнева. [↑](#footnote-ref-329)
329. Цит. по кн.: Захава Б. Вахтангов и его студия. М., 1930, с. 77. [↑](#footnote-ref-330)
330. См.: Петроград, 17 декабря 1917 г. — «Театр и искусство», 1917, № 51. [↑](#footnote-ref-331)
331. Homo novus [Кугель А. Р.] Заметки. — «Театр и искусство», 1917, № 52, с. 867. [↑](#footnote-ref-332)
332. Ценной работой, в которой обстоятельно рассматриваются исторические условия, процесс подготовки ленинского декрета «Об объединении театрального дела», явилась большая статья А. Я. Трабского. Автор ввел в театроведение новые материалы архивов и периодики, обогащающие наши представления о раннем советском театре, существенно уточнил некоторые положения и характеристики (см.: Трабский А. Я. Ленинский декрет (К истории разработки «Декрета об объединении театрального дела»). — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1967). Материалы по истории подготовки декрета были также опубликованы в книге «Русский советский театр. 1917 – 1921». [↑](#footnote-ref-333)
333. Рассматривая роль, место театра в социокультурной структуре общества, А. Моль пишет: «Во всех современных языках слово “театр” двузначно и означает как здание в городе, так и действие, которое там представляют. Это одновременно и зрелище, и место, где данное зрелище происходит. Пожалуй, эта двузначность — фактически, а не только словесно — является выражением основного структурного фактора, неразрывно связывающего искусство с материальными условиями его осуществления: здесь мы снова обнаруживаем функциональный аспект» (Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973, с. 251). [↑](#footnote-ref-334)
334. Яковлев Я. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 311. [↑](#footnote-ref-335)
335. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 250 – 251. [↑](#footnote-ref-336)
336. См.: Вагнер Р. Избранные труды. М., 1935, с. 76. [↑](#footnote-ref-337)
337. См., напр.: Луначарский А. К вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 18. [↑](#footnote-ref-338)
338. См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 446. [↑](#footnote-ref-339)
339. Луначарский А. В. К вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 18, с. 4. [↑](#footnote-ref-340)
340. См.: Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917 – 1941). Очерк истории. Л., 1963, с. 17. [↑](#footnote-ref-341)
341. См.: Дьердь Э. Театральная жизнь в Венгрии в период 1917 – 1921 годов. — В кн.: Записки о театре. Л., 1968. [↑](#footnote-ref-342)
342. Коган П. Праздник революции — праздник театра. — «Вестник театра», 1919, № 16, с. 2. См. также: Каменева О. Д. Ошибка, непонимание или поступки, вынужденные обстоятельствами. — «Вестник театра», 1919, № 17. Профессор П. С. Коган — видный театровед и литературовед, работал в Театральном отделе Наркомпроса, в 1921 г. стал президентом Государственной Академии художественных наук (ГАХН). [↑](#footnote-ref-343)
343. Л. Рудаш — экономист и философ, один из основателей Коммунистической партии Венгрии, участник революции 1919 г., был редактором центрального органа венгерской Компартии газеты «Вёрёш уйшаг», входил в состав венгерской делегации на 1‑м конгрессе III Интернационала (2 – 6 марта 1919 г.). [↑](#footnote-ref-344)
344. Рудаш Ласло. Встреча с Лениным. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 199. [↑](#footnote-ref-345)
345. Луначарский А. В. О театральной политике. — «Жизнь искусства», 1927, № 19, с. 2. [↑](#footnote-ref-346)
346. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 294. [↑](#footnote-ref-347)
347. См.: Ким П. М. 40 лет советской культуры. М., 1957, с. 185 – 186. [↑](#footnote-ref-348)
348. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 215. [↑](#footnote-ref-349)
349. См.: Семашко Н. А. Ильич ведет заседание. — В кн.: Ленинские страницы. Документы. Воспоминания. Очерки. М., 1960. [↑](#footnote-ref-350)
350. Вильямс А.‑Р. Ленин-человек и его дело. — В кн.: О Ленине. Воспоминания зарубежных современников. М., 1966, с. 198. [↑](#footnote-ref-351)
351. См.: Козлова О. В., Кузнецов И. Н. Научные основы управления производством. М., 1970. [↑](#footnote-ref-352)
352. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 192 – 193. [↑](#footnote-ref-353)
353. См.: Безгин И. Д. Объект управления — театр. Киев, 1976. [↑](#footnote-ref-354)
354. Эта резолюция конференции была принята по докладу В. В. Игнатова «О пролетарском театре». См.: Из материалов Первой московской общегородской конференции Пролеткульта. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 330 – 331. [↑](#footnote-ref-355)
355. Декретом Петроградского Совета «Об объединении театрального дела и постановке зрелищ в пределах Северной области и передаче в ведение Комиссариата по народному просвещению Союза коммун Северной области РСФСР» все театры (кроме государственных) передавались в подчинение Отдела театров и зрелищ Комиссариата по народному просвещению Союза коммун Северной области. [↑](#footnote-ref-356)
356. См.: Керженцев В. Очередь за Москвой (О национализации театров). — «Известия», 1918, 27 октября. [↑](#footnote-ref-357)
357. Там же. [↑](#footnote-ref-358)
358. Резолюция Первой Всероссийской конференции Пролеткульта по докладу В. Керженцева о пролетарском театре. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 331. [↑](#footnote-ref-359)
359. Совещание о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 2, с. 7. [↑](#footnote-ref-360)
360. Луначарский А. В. К вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 18, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-361)
361. См.: Литературное наследство. Т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. М., 1971, с. 124. [↑](#footnote-ref-362)
362. Луначарский А. В. К вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 18, с. 3. [↑](#footnote-ref-363)
363. См.: Декрет Петроградского Совета «Об объединении театрального дела и постановке зрелищ в пределах Северной области и передаче в ведение Комиссариата по народному просвещению Союза коммун Северной области РСФСР». — «Северная Коммуна», 1918, 11 октября. [↑](#footnote-ref-364)
364. Каменева О. Д. Открытое письмо тт. работникам в театре. — «Вестник театра», 1919, № 1, с. 6. [↑](#footnote-ref-365)
365. Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 168. [↑](#footnote-ref-366)
366. Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 91. [↑](#footnote-ref-367)
367. См.: Борьба трудящихся Молдавии против интервентов и внутренней контрреволюции в 1917 – 1920 гг. Сборник документов и материалов. Кишинев, 1967, с. 360 – 361. [↑](#footnote-ref-368)
368. Цит. по кн.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938. М., 1977, с. 27. [↑](#footnote-ref-369)
369. Литературное наследство. Т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы, с. 124. [↑](#footnote-ref-370)
370. Я. И. Новомирский, вероятно, имел в виду прежде всего О. Д. Каменеву, которая была заведующей ТЕО по июль 1919 г., в июле — ноябре ТЕО возглавлял А. В. Луначарский. [↑](#footnote-ref-371)
371. Ленинский сборник, XXIV, с. 162. [↑](#footnote-ref-372)
372. См.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 32. [↑](#footnote-ref-373)
373. В решении этого заседания Малого Совнаркома говорилось: «Поручить Нар. ком. фин. и Нар. ком. гос. контр, представить заключения по вопросу о национализации театрального и циркового искусства в пределах задач, поставленных СНК в постановлении 17/VI‑19. Вопрос поставить на повестку 9/VII‑19 года, вызвав ТЕО, Наркомпросвещения тов. Луначарского, представителя Всероссийского профессионального союза» (Литературное наследство. Т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы, с. 124). [↑](#footnote-ref-374)
374. См.: Трухачева З. С. Из истории ленинского декрета «Об объединении театрального дела». — В кн.: Из истории Красноярской партийной организации, вып. 6. Красноярск, 1974. [↑](#footnote-ref-375)
375. Организационное бюро впервые было создано в 1919 г. в качестве исполнительного органа ЦК партии для общего руководства организационной работой партии. [↑](#footnote-ref-376)
376. В июле 1919 г. Каменева была назначена заведующей художественно-просветительным подотделом Московского отдела народного образования. [↑](#footnote-ref-377)
377. См.: Реконструкция управления театрами. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, 11 июля. [↑](#footnote-ref-378)
378. См.: Опровержение от Московского отдела РОСТА. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, 12 июля. [↑](#footnote-ref-379)
379. См.: [Национализация]. Опровержение. От ЦК РКП. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, 15 июля. [↑](#footnote-ref-380)
380. В Институте марксизма-ленинизма хранится запись беседы с членом Петроградского Совета Д. М. Соловьем. В этой беседе Соловей приводит рассказ Шаляпина о встрече группы театральных деятелей с Лениным, будто бы состоявшейся в 1918 г. Согласно этому рассказу Шаляпина, в состав делегации, кроме него, входили Е. П. Карпов, Э. А. Купер, И. В. Экскузович (см.: Полощук Ю. Забота Ленина о музыкальном искусстве. — «Советская музыка», 1957, № 8). Так как сведения об этой встрече не совпадают с тем, что известно о посещении Ленина Луначарским, Шаляпиным, Экскузовичем в июле 1919 г., можно предполагать, что Соловей или Шаляпин ошиблись в дате и в составе участников беседы. [↑](#footnote-ref-381)
381. См.: Проект тов. Луначарского. — «Известия», 1919, 3 августа. [↑](#footnote-ref-382)
382. К проекту тов. Луначарского. — «Известия», 1919, 5 августа. [↑](#footnote-ref-383)
383. Сохранился проект декрета «О концентрации театрального дела» с замечаниями члена комиссии А. И. Южина (ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 99, лл. 21 – 26). [↑](#footnote-ref-384)
384. Луначарский А. Задачи Государственного кино-дела в РСФСР. — В кн.: Кинематограф. Сборник статей. М., 1919, с. 4. [↑](#footnote-ref-385)
385. На проекте постановления Совнаркома о петроградских театрах, написанном М. Ф. Андреевой, Ленин сделал следующие пометки: «Поговорить с Луначарским (для Малого Совета)», «Анатолий Васильевич, Ваше мнение? Ленин», «Напомнить мне, когда придет М. Ф. Андреева» (Ленинский сборник, XXXV. М., 1945, с. 91). [↑](#footnote-ref-386)
386. В. И. Немирович-Данченко в письме к В. В. Лужскому (конец июля 1919 г.), сообщая о предстоящей реформе и положительно оценивая проект декрета, писал, что автономных театров «будет только шесть: пять государственных и Художественный. Причем государственные просто получают на расход, а кассу отдают, а Художественный будет получать субсидию, которая должна гарантировать бюджет, а если переберет в приходе, то пусть делит там у себя между пайщиками, как знает […]» (цит. по кн.: Дрейден Сим. В зрительном зале — Владимир Ильич, с. 310). [↑](#footnote-ref-387)
387. Протокол заседания Центротеатра. — «Вестник театра», 1919, № 43, с. 9. [↑](#footnote-ref-388)
388. Луначарский А. В. Реформа в области театра. — «Вестник театра», 1919, № 34, с. 3. [↑](#footnote-ref-389)
389. Даже такой авторитетный историк советского театра, как М. О. Янковский, писал в фундаментальной работе по истории советской оперетты, что частные театры оставались после декрета «в том же положении, в каком находились до 26 августа 1919 г., с тем, однако, что деятельность их отныне стала подвергаться постоянному административному и художественному контролю…» (Янковский М. Советский театр оперетты. Очерк истории. Л.‑М., 1962, с. 42). [↑](#footnote-ref-390)
390. См.: Михайлова Р. Ф. Вопрос о театральной монополии в 1856 – 1858 гг. — «Научные доклады высшей школы. Исторические науки». 1960, № 3. [↑](#footnote-ref-391)
391. Там же. [↑](#footnote-ref-392)
392. Петроград, 14 мая 1917 года. — «Театр и искусство», 1917, № 20, с. 331. [↑](#footnote-ref-393)
393. См.: Старк Э. Театральный большевизм. — «Обозрение театров», 1917, 26 августа. [↑](#footnote-ref-394)
394. См.: Трабский А. Я. Новые документы о советском театре. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 17. [↑](#footnote-ref-395)
395. См.: Из циркуляра Главполитпросвета губернским и областным политпросветам «О контроле над частными художественными предприятиями». — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 58. [↑](#footnote-ref-396)
396. Владимиров В. Седьмой Октябрь [1924]. Цит. по кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 19. [↑](#footnote-ref-397)
397. В марте 1919 г. были утверждены «Правила финансирования местных учреждений по театральному делу». Они носили временный характер и вводились «до осуществления национализации театров, связанной с отнесением всех расходов по ним на средства государственного Казначейства и со сдачей в последнее получаемых ими доходов» («Правила финансирования местных учреждений по театральному делу». — «Вестник театра», 1919, № 20, с. 3). [↑](#footnote-ref-398)
398. Луначарский А. В. О задачах государственных театров (От народного комиссара по просвещению). — «Известия», 1917, 13 декабря. [↑](#footnote-ref-399)
399. Из Устава автономных государственных театров. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 39. [↑](#footnote-ref-400)
400. См.: Рубинштейн А., Рубинштейн Б. Зрительский спрос, предложение и политика цен в театральной отрасли. — В кн.: Экономика и организация театра, вып. 4. Л., 1976, с. 96. [↑](#footnote-ref-401)
401. Грушин Б. Свободное время. М., 1967, с. 144. [↑](#footnote-ref-402)
402. Программа Коммунистической партии Советского Союза. Принята XXII съездом КПСС. М., 1961, с. 64. [↑](#footnote-ref-403)
403. См.: Декрет Совнаркома «О сети государственных театров, цирков, театральных студий и школ». — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 34. [↑](#footnote-ref-404)
404. Дифференциальная земельная рента первого рода возникает, как известно, вследствие различия в плодородии земель и в местоположении возделываемых участков при равновеликих затратах капитала и труда. Дифференциальная рента второго рода возникает в результате интенсификации сельского хозяйства (см.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 25, ч. 2, с. 200, 226 – 229). [↑](#footnote-ref-405)
405. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 30, с. 220. [↑](#footnote-ref-406)
406. На рубеже XIX – XX веков более 50 % текущих расходов императорских театров покрывалось за счет казны. Дополнительные ассигнования выделялись на капитальный ремонт и оборудование.

Побывав в 1907 году вместе с М. Горьким в одном из второразрядных берлинских театров, Ленин заметил: «[…] русские цари это дело куда лучше понимают, да и денег мужицких не жалеют… Дворянская монархия щедрее на искусство, чем буржуазная…» (Десницкий В. В. И. Ленин и М. Горький. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 127). [↑](#footnote-ref-407)
407. См.: Baumol W. J. and Bowen W. G. Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance. N. Y., 1966. [↑](#footnote-ref-408)
408. См.: Проблемы теории и практики экономики культуры (Материалы Международной встречи экспертов на тему «Экономические аспекты развития культуры». Братислава, 9 – 11 декабря 1969 г.). Изд. НИИ культуры и общественного мнения в Братиславе, 1970. (На рус. яз.) [↑](#footnote-ref-409)
409. Baumol W. J. and Bowen W. G. Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems common the Theater, Opera, Music and Dance, p. 97. [↑](#footnote-ref-410)
410. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 17. [↑](#footnote-ref-411)
411. Постановление Наркомпроса об учете театров и других зрелищных предприятий было опубликовано в «Известиях» 27 июня 1919 года. [↑](#footnote-ref-412)
412. Постановление Совнаркома об отмене государственного сбора с публичных зрелищ и увеселений было опубликовано в «Известиях» 23 августа 1919 года. В марте 1919 года появились «Правила финансирования местных учреждений по театральному делу» («Вестник театра», 1919, № 20). [↑](#footnote-ref-413)
413. Докладная записка Всеукраинского театрального комитета об отмене театрального налога. — В кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 139. [↑](#footnote-ref-414)
414. См.: Письмо управляющей московскими государственными академическими театрами Е. К. Малиновской наркому по просвещению А. В. Луначарскому о финансовом положении театров. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 67 – 68. [↑](#footnote-ref-415)
415. См.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 31 – 32. [↑](#footnote-ref-416)
416. См.: Декрет Совнаркома «Об освобождении от налогов и сборов некоторых зрелищных предприятий, находящихся в ведении Управления государственными академическими театрами». 5 декабря 1924 г. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 32 – 33. Этот декрет был принят в развитие соответствующего постановления ВЦИК от 17 ноября 1924 г. Продолжением упорядочения системы налогов в театральном деле явился декрет ВЦИК «Об устранении обложения зрелищ и зрелищных предприятий не предусмотренными законом местными налогами и сборами», принятый 6 июля 1925 г. [↑](#footnote-ref-417)
417. См.: Театры бесплатны. — «Красная газета», 1921, 1 февраля. [↑](#footnote-ref-418)
418. Из письма В. И. Немировича-Данченко В. И. Качалову. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 130. [↑](#footnote-ref-419)
419. Письмо наркома по просвещению А. В. Луначарского участникам совещания руководителей московских государственных академических театров о порядке финансирования государственных театров. 5 августа 1921 г. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 45. [↑](#footnote-ref-420)
420. Цит. по кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 97. [↑](#footnote-ref-421)
421. Постановление Совнаркома о распределении мест в государственных академических театрах среди рабочих. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 31. [↑](#footnote-ref-422)
422. Цит. по кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 35. [↑](#footnote-ref-423)
423. Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 33 – 34. [↑](#footnote-ref-424)
424. Центротеатр фактически был создан и приступил к работе до декрета «Об объединении театрального дела». Убедительно предположение З. С. Трухачевой о том, что Центротеатр был образован согласно Постановлению Оргбюро и Политбюро ЦК, то есть сразу после 10 июля 1919 г. (см.: Трухачева З. С. Из истории ленинского декрета «Об объединении театрального дела». — Из истории Красноярской партийной организации, вып. 6, с. 126 – 127). [↑](#footnote-ref-425)
425. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 203. [↑](#footnote-ref-426)
426. Декрет Совета Народных Комиссаров «Об объединении театрального дела». — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 67. [↑](#footnote-ref-427)
427. Административная деятельность В. Э. Мейерхольда оказалась, как впоследствии писал Луначарский, «довольно неудачной. Его окружили частью горлопаны, частью люди, страдавшие в то время корью левизны до умопомрачения, в результате чего пришлось этот немножко карикатурный “Октябрь” пресечь как можно скорее» (Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 123). С февраля 1921 г. Мейерхольд перестал работать в Театральном отделе, хотя какое-то время формально еще считался заместителем заведующего. О работе Мейерхольда в ТЕО Наркомпроса см.: Театр РСФСР 1. Введение, составление и примечания И. И. Шнейдермана. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921. [↑](#footnote-ref-428)
428. См.: Декрет Совета Народных Комиссаров об учреждении при Народном комиссариате по просвещению Главного политико-просветительного комитета Республики (Главполитпросвета). — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 76 – 78. Главполитпросвет был создан в связи с постановлением Политбюро ЦК РКП (б) от 28 октября 1920 г. о Главполитпросвете, в которое вошел проект, написанный В. И. Лениным (см.: Проект постановления Политбюро ЦК РКП (б) о Главполитпросвете. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 397). [↑](#footnote-ref-429)
429. Крупская Н. К. Соч. в 10‑ти т., т. 7. М., 1959, с. 85. [↑](#footnote-ref-430)
430. Из циркуляра Главполитпросвета губернским и областным политпросветам «О контроле над частными художественными предприятиями», 11 июля 1923 г. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-431)
431. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 319. [↑](#footnote-ref-432)
432. 5 февраля 1921 г. по решению Политбюро в «Правде» публикуются «Директивы ЦК РКП коммунистам — работникам Наркомпроса (в связи с реорганизацией комиссариата)». 9 февраля — статья Ленина «О работе Наркомпроса» (см.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42). [↑](#footnote-ref-433)
433. Ленинский сборник, XXXV, с. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-434)
434. О реорганизации Наркомпроса в 1921 г. см.: Деятельность Наркомпроса в области театрального искусства. Введение, составление и примечания Т. В. Ланиной. — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926. [↑](#footnote-ref-435)
435. См.: Луначарский А. В. Реформа в области театра. — «Вестник театра», 1919, № 34, с. 2. [↑](#footnote-ref-436)
436. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6‑ти т., т. 5. М., 1950, с. 122. [↑](#footnote-ref-437)
437. Марков П. А. О театре. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М., 1974, с. 295 – 296. [↑](#footnote-ref-438)
438. См.: Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 154. [↑](#footnote-ref-439)
439. По сообщению пролеткультовского журнала «Грядущее» (1920, № 9 – 10), в состав Международного временного бюро Пролеткульта вошли: Мак-Лейн, Квелч (Англия), Лефевр (Франция), Герцог, Бартель (Германия), Томани (Австрия), Бомбаччи (Италия), Вар Ван Верстрастен (Бельгия), Эмбер-Дроз, Брингольф (Швейцария), Джон Рид (США), А. Луначарский, В. Полянский (РСФСР), Лангсет (Норвегия). [↑](#footnote-ref-440)
440. Из материалов Первой московской общегородской конференции Пролеткульта. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 330. [↑](#footnote-ref-441)
441. См.: Керженцев П. М. Творческий театр. Пути социалистического театра. Пг., 1918. [↑](#footnote-ref-442)
442. См. Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976, с. 289 – 290. [↑](#footnote-ref-443)
443. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 251. [↑](#footnote-ref-444)
444. Из доклада заведующего подотделом Театр и искусство при Мозырском отделе народного образования А. И. Беляева в Наркомпрос БССР о деятельности подотдела. — В кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 48. [↑](#footnote-ref-445)
445. Цит. по кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 62. [↑](#footnote-ref-446)
446. Волгин Ф. У Ильича. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 280 – 281. [↑](#footnote-ref-447)
447. Выписка из протокола № 79 заседания Политбюро ЦК РКП от 24 ноября 1921 г. — Цит. по кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 588 – 589. [↑](#footnote-ref-448)
448. Второй Всероссийский съезд Пролеткульта. — «Правда», 1921, 22 ноября. [↑](#footnote-ref-449)
449. Постановление Политбюро ЦК РКП (б) «О пролеткультах». — В кн.: Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 25. [↑](#footnote-ref-450)
450. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 266. [↑](#footnote-ref-451)
451. См.: Новиков В. К истории борьбы за социалистическую культуру (В. И. Ленин и дискуссия о «пролетарской культуре» и Пролеткульте 1922 года). — «Вопросы литературы», 1967, № 3. [↑](#footnote-ref-452)
452. См.: Крупская Н. К. Пролетарская идеология и Пролеткульт. — «Правда», 1922, 8 октября. [↑](#footnote-ref-453)
453. См.: Плетнев В. О деснице и шуйце Пролеткульта. Ответ тов. Н. К. Крупской. — «Правда», 1922, 17 октября; В Пролеткульте. — «Правда», 1922, 20 октября. [↑](#footnote-ref-454)
454. См.: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 102. Рассказ Л. Кладеля «Мститель», посвященный событиям Парижской коммуны, был инсценирован В. Ф. Плетневым. [↑](#footnote-ref-455)
455. См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 310. [↑](#footnote-ref-456)
456. См.: Там же, с. 291. [↑](#footnote-ref-457)
457. В мае 1924 г., выступая на совещании в ЦК, Я. А. Яковлев сказал: «Перед тем, как мы будем принимать решения, мне бы хотелось сформулировать коротко то, как т. Ленин относился к вопросам о пролетарской культуре. Мне пришлось года полтора назад раз пять с ним говорить по этому вопросу» (Яковлев Я. Заключительное слово на совещании 9 мая 1924 г. при отделе печати ЦК РКП по вопросу о политике партии в художественной литературе. — В кн.: К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе. М., 1924, с. 104). [↑](#footnote-ref-458)
458. «Статья о Пролеткульте и вся критика Пролеткульта, сделанная товарищем Яковлевым, была сделана не без моей помощи, — говорил Мейерхольд в 1930 г. — Товарищ Яковлев, прежде чем написать эту статью, имел со мной длинное совещание. Кстати сказать, он был направлен ко мне Владимиром Ильичей Лениным, чтобы проинтервьюировать меня на этот счет» (Из выступления на дискуссии «Творческая методология Театра имени Мейерхольда» 25 декабря 1930 г. — Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2, 1917 – 1939. М., 1968, с. 238 – 239). [↑](#footnote-ref-459)
459. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 421. [↑](#footnote-ref-460)
460. Заметки В. И. Ленина на статье В. Ф. Плетнева. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 304. Слова «только» и «его» подчеркнуты Лениным. [↑](#footnote-ref-461)
461. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 91. [↑](#footnote-ref-462)
462. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 278. [↑](#footnote-ref-463)
463. Там же, с. 284. [↑](#footnote-ref-464)
464. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938, с. 7. [↑](#footnote-ref-465)
465. См.: Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма, с. 79. [↑](#footnote-ref-466)
466. «Реализм, — писал Таиров позднее, уже в советское время, — есть понятие не сценическое, а идейное, содержание и внешнее выражение (стиль) которого видоизменяется в зависимости от идей, выражающих ту или иную эпоху. Социалистический реализм питается определяющей его идеей. С этой точки зрения социалистический реализм — это реализм воинствующий, стремящийся не только объяснить мир, но и изменить его (марксистская формула)» (Из черновой тетради А. Я. Таирова. — «Театр», 1964, № 10, с. 79). [↑](#footnote-ref-467)
467. Южин-Сумбатов А. И. Записи. Статьи. Письма, с. 353. [↑](#footnote-ref-468)
468. Блок А. А. Собр. соч., т. 5, с. 274. [↑](#footnote-ref-469)
469. Театр РСФСР 1 (Введение, составление и примечания И. И. Шнейдермана). — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 140. [↑](#footnote-ref-470)
470. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 234. [↑](#footnote-ref-471)
471. О’Нил Ю. Театр и его средства. — В кн.: Писатели США о литературе. Сборник статей. М., 1974, с. 214. [↑](#footnote-ref-472)
472. См.: Владимиров С. В. Драматургия 1921 – 1925 годов. — В кн.: Очерки истории русской советской драматургии. Т. I. 1917 – 1934. Л.‑М., 1963, с. 52 – 53. [↑](#footnote-ref-473)
473. Брюсов В. Реализм и условность на сцене. — В кн.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 253. [↑](#footnote-ref-474)
474. Постановление управления петроградского Большого оперного театра об организации работы и репертуаре театра на сезон 1920/21 г. Цит. по кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 17. [↑](#footnote-ref-475)
475. См.: Гимпельсон Е. Г. «Военный коммунизм»: политика, практика, идеология. М., 1973, с. 207. [↑](#footnote-ref-476)
476. Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября, с. 152 – 153. [↑](#footnote-ref-477)
477. Полянский В. Кто же является пролетарским писателем? — «Красная новь», 1929, № 3, с. 202 – 203. [↑](#footnote-ref-478)
478. См.: Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции М., 1933. [↑](#footnote-ref-479)
479. Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917 – 1935. М., 1963, с. 66; см. также: Тамашин Л. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961, с. 35. [↑](#footnote-ref-480)
480. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 589. [↑](#footnote-ref-481)
481. См.: Аксенов В. С. Место пролетарских массовых праздников в идейно-политическом воспитании трудящихся (1918 – 1920). Автореферат на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Л., 1975, с. 16. [↑](#footnote-ref-482)
482. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 203. [↑](#footnote-ref-483)
483. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Л., 1976, с. 8. [↑](#footnote-ref-484)
484. Руссо Ж.‑Ж. Избр. соч. в 3‑х т., т. 1. М., 1961, с. 167 – 168. [↑](#footnote-ref-485)
485. Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе. — В кн.: Массовые празднества. Л., 1926, с. 7. [↑](#footnote-ref-486)
486. См.: Тимофеев Л. Советская литература. М., 1964, с. 115 – 116. [↑](#footnote-ref-487)
487. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 156. [↑](#footnote-ref-488)
488. Луначарский А. В. Реформа в области театра. — «Вестник театра», 1919, № 34, с. 2. [↑](#footnote-ref-489)
489. Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917 – 1935, с. 112. [↑](#footnote-ref-490)
490. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 7, с. 222. [↑](#footnote-ref-491)
491. Там же, т. 3, с. 133. [↑](#footnote-ref-492)
492. Там же, с. 83. [↑](#footnote-ref-493)
493. Из резолюции по принципиальным вопросам рабоче-крестьянского театра. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 62. [↑](#footnote-ref-494)
494. М. З. [Загорский М. В.] В спорах о современном и грядущем театре (На митинге искусств в цирке). — «Вестник театра», 1920, № 48, с. 9. [↑](#footnote-ref-495)
495. См.: Диспут о «массовом действе». — «Вестник театра», 1920, № 49, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-496)
496. Пиотровский А. Петербургские празднества. — В кн.: «Зеленая птичка». Сб. № 1. Пг., 1922, с. 151. [↑](#footnote-ref-497)
497. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6‑ти т., т. 5. М., 1950, с. 608. [↑](#footnote-ref-498)
498. Яковлев Я. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 322. [↑](#footnote-ref-499)
499. См.: Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском. М., 1962. [↑](#footnote-ref-500)
500. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, с. 210. [↑](#footnote-ref-501)
501. Луначарский А. О театре. Л., 1926, с. 5. [↑](#footnote-ref-502)
502. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 311. [↑](#footnote-ref-503)
503. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304 – 305. [↑](#footnote-ref-504)
504. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 152. [↑](#footnote-ref-505)
505. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 389. [↑](#footnote-ref-506)
506. Лунц Л. Театр Ремизова. — «Жизнь искусства», 1920, № 343, 15 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-507)
507. Октябрь 1917 – 20, 25/X (7/XI). — «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, с. 1. [↑](#footnote-ref-508)
508. Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избранные статьи в 2‑х т., т. 1. М., 1958, с. 103. [↑](#footnote-ref-509)
509. Революция о репертуаре рабоче-крестьянского театра. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 63. [↑](#footnote-ref-510)
510. Вахтангов Евг. Записки. Письма. Статьи. М.‑Л., 1939, с. 197. [↑](#footnote-ref-511)
511. Из протокола заседания «Шестого понедельника». — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 124. [↑](#footnote-ref-512)
512. См.: Титова Г. В. А. В. Луначарский о революционно-романтическом театре. — В кн.: Театр и драматургия. «Труды ЛГИТМиК», вып. 2. Л., 1967; А. В. Луначарский о путях становления советского театра. — В кн.: Записки о театре. Л., 1974; Хмельницкая М. Ю. К вопросу о театрально-эстетическом идеале А. В. Луначарского. (А. В. Луначарский и московские Малый и Камерный театры. 1917 – 1927 гг.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1974. [↑](#footnote-ref-513)
513. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 114 (подчеркнуто мною. — *А. Ю*.). [↑](#footnote-ref-514)
514. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 154. [↑](#footnote-ref-515)
515. Там же, с. 300. [↑](#footnote-ref-516)
516. Горький М. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 28. М., 1954, с. 113. [↑](#footnote-ref-517)
517. Анастасьев А. Театр и время. — В кн.: Анастасьев А., Бояджиев Г., Образцова А., Рудницкий К. Новаторство советского театра. М., 1963, с. 59. [↑](#footnote-ref-518)
518. Луначарский А. В. Задачи государства в области искусства. — «Театральный бюллетень», 1922, № 13, с. 3. [↑](#footnote-ref-519)
519. Яковлев Я. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — В кн.: Ленин. Революция, Театр, с. 323. [↑](#footnote-ref-520)
520. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 53 – 54. [↑](#footnote-ref-521)
521. В 1920 г. секция была преобразована в подотдел театрального образования. [↑](#footnote-ref-522)
522. См.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 343. [↑](#footnote-ref-523)
523. Цит. по кн.: Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957, с. 184. [↑](#footnote-ref-524)
524. Сахновский-Панкеев В. А. У истоков советского многонационального театра. — В кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 9. [↑](#footnote-ref-525)
525. См.: Цеткин К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Ленин. Революция. Театр, с. 154. [↑](#footnote-ref-526)
526. Следует вспомнить, что еще задолго до революции передовые деятели русского театра, мечтая о подъеме сценического искусства и горько осознавая несбыточность своих надежд, тем не менее предпринимали попытки разработать проект создания высшей театральной школы, в программу которой предлагали включить ряд принципиально новых дисциплин, и среди них «Театральную организацию». Этот курс должен был знакомить учащихся с основными формами театрального управления, с принципами организации внутритеатральной жизни, с некоторыми сведениями по теории права, театральному законодательству и даже излагать основы социологии и политической экономии (см.: Озаровский Ю. Наше драматическое образование. СПб., 1900). [↑](#footnote-ref-527)
527. См.: Агамирзян Г. Страницы истории. — В кн.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971, с. 22. [↑](#footnote-ref-528)
528. Луначарский А. В. Выступление на Первой Всероссийской конференции заведующих отделами искусств (19 – 25 декабря 1920 г.) — «Вестник работников искусств», 1921, № 4 – 6, с. 63. [↑](#footnote-ref-529)
529. См.: Из проекта положения о Шкоде актерского мастерства, составленного Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом. — В кн.: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 347 – 349. Этот проект был утвержден Театральным отделом Наркомпроса. [↑](#footnote-ref-530)
530. См.: Ленинский сборник, XXXV, с. 174. [↑](#footnote-ref-531)
531. См.: Гвоздев А. НОТ в театре. — «Жизнь искусства», 1924, № 31. [↑](#footnote-ref-532)
532. См.: Коган П. С. О задачах Академии и ее журнала. — «Искусство», 1923, № 1. [↑](#footnote-ref-533)
533. См.: Альтшуллер А. Становление науки о театре. — В кн.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971. [↑](#footnote-ref-534)
534. См.: Тезисы докладов, прочитанных на научной сессии по вопросам театроведения в Москве 21 – 25 апреля 1958 г.: Ю. А. Дмитриев «Состояние изучения истории русского советского театра»; Г. И. Гоян «Итоги и перспективы изучения истории театра народов СССР»; С. С. Данилов «Итоги и задачи изучения русского дореволюционного театра»; С. С. Мокульский «Итоги и задачи изучения истории западноевропейского театра» (М., Институт истории искусств Министерства культуры СССР, 1958). [↑](#footnote-ref-535)
535. Новожилова Л. И. и Носова И. Л. Театр и зритель (Конкретно-социологические исследования 20‑х годов). — В кн.: Наука о театре, с. 419. [↑](#footnote-ref-536)
536. Луначарский А. В. Новая книга о музыке. — В кн.: В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2‑е, доп. М., 1971, с. 147 – 148. [↑](#footnote-ref-537)
537. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 314. [↑](#footnote-ref-538)
538. Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 459 – 460. [↑](#footnote-ref-539)
539. Гвоздев А. Вместо предисловия. — В кн.: Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.‑М., 1926, с. 3. [↑](#footnote-ref-540)
540. «Временник ТЕО Наркомпроса», 1919, вып. II, с. 1. [↑](#footnote-ref-541)
541. См.: «Известия ВЦИК», 1920, 5 октября. [↑](#footnote-ref-542)
542. Основные положения о Театральной коллегии национальных меньшинств при Театральном отделе Народного комиссариата по просвещению. — В кн.: Театр народов СССР. 1917 – 1921, с. 17. [↑](#footnote-ref-543)
543. См.: Сахновский-Панкеев В. Единство. — «Театр», 1972, № 12; Кайдалова О. Н. Советский многонациональный театр. М., 1961. [↑](#footnote-ref-544)
544. К 100‑летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Тезисы ЦК КПСС — «Правда», 1969, 23 декабря. [↑](#footnote-ref-545)
545. Becher J. Von der Große unserer Literatur. Ansprache sum IV. Deutsche Sriftstelierkongreß. Berlin, 1956, S. 6. [↑](#footnote-ref-546)
546. Мичель М. Кино и революция. — В кн.: Октябрь и мировое кино. М., 1969, с. 196. [↑](#footnote-ref-547)
547. Уэллс Герберт. Россия во мгле. М., 1958, с. 23. [↑](#footnote-ref-548)
548. См.: Фибах И. Советское искусство и пролетарско-революционный театр Веймарской республики. — В кн.: Записки о театре. Л., 1968. [↑](#footnote-ref-549)
549. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, с. 337. [↑](#footnote-ref-550)
550. См.: Gsell P. Le Théâtre Sovietique. Paris, 1937. [↑](#footnote-ref-551)