9 785868 452437

Театральное наследие
исследования, театральная критика
драматургия

А. И. Пиотровский

том I

А. И. Пиотровский

Театральное наследие

исследования
театральная критика
драматургия

Издательская серия
Сотрудники Российского института истории искусств

том I

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

А. И. Пиотровский

Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия

В 2 томах

Издательская серия:
«*Сотрудники Российского института истории искусств*»

Санкт-Петербург
2019

ББК 792.07
УДК 85.33(2)

Издание осуществлено при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Составитель:
А. А. Теплов
Вступительная статья, приложения:
А. А. Теплов
Комментарии:
А. А. Теплов, А. Ю. Ряпосов
Научный редактор:
А. Ю. Ряпосов

П 328 Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. «Сотрудники Российского института истории искусств» / Рос. ин-т истории искусств; сост, вступ. ст., прилож., коммент. А. А. Теплов; науч ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. – НП «Балтийские сезоны», СПб., 2019.

Т. I: Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919–1937 гг. – 1104 с.: фронт. портр.

Без трудов незаслуженно забытого ученого, критика, литературоведа, драматурга и практика советского театра А. И. Пиотровского невозможно представить дальнейшее развитие отечественной театроведческой науки. В сборник, приуроченный к 120-летия со дня рождения ученого вошли его статьи, рецензии и драматические произведения 1918–1937 г., позволяющие живо представить себе своеобразие культурной жизни и важные события, связанные в именами ведущих деятелей театрального процесса 1920–1930-х гг.: Вс. Мейерхольда, Ю. М. Юрьева, А. Я. Таирова, чьим современником был А. И. Пиотровский. Публикуемые материалы сгруппированы в 2 тома: Том 1: Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919–1937 гг. и Том 2: Работы А. И. Пиотровского из научных сборников и отдельных изданий. Драматические произведения (1922–1935). Для театроведов, литературоведов, аспирантов и студентов профильных вузов, а также для всех, кто интересуется историей отечественного театра.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-243-7

© РИИИ, 2019
© А. И. Пиотровский, 2019
© А. А. Теплов, составление, 2019
© НП «Балтийские сезоны», макет, 2019

Том I:
Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919–1937 гг.

Адриан Пиотровский

Оглавление

Теплов А. А. А. И. Пиотровский — теоретик театра, театральный критик, переводчик, драматург 19

Статьи А. И. Пиотровского

1918

«Перифой», трагедия Еврипида 28

1919

Ю. М. Юрьев — Тит Флавий 49

«Свержение Самодержавия». (Представление на Дворцовой площади) 50

1920

Театр всего народа. Театральный кружок 53

Театр всего народа. Профессиональный театр 56

Театр Народной Комедии 58

Еще не отдых. М. А. Кузмину 62

Художник и заказчик 63

800 68

1921

Единый художественный кружок 69

Не к театру, а к празднеству 72

Владимир Николаевич Соловьев. (10-летие театральной деятельности) 74

Возобновленный «Сын мандарина». (Опера Кюи в Малом оперном театре) 76

Кальдерон в Театре Народной комедии 79

Народный спектакль 83

Академический театр интеллигенции (о Передвижном театре) 85

1922

Наши катакомбы 89

Она и мы 90

«Обрядовый театр» 92

Театр юных зрителей 94

«Соловей». (Театр юных зрителей) 96

Новый Передвижной («Любительница
голубой мечты задумчивости» Н. Энгельгардта,
постановка П.П. Гайдебурова) 98
Завтрашний репертуар 101
Театральное учение Радлова 103
Советский актер 107
Вся власть театру 109
Театр фабрики «Треугольник» 111
Индустриальная трагедия 112

1923

Мысли автора («Падение Елены Лэй»
в театре Новой Драмы) 115
Мимо академий 116
Еще раз об «Ужине Шуток» 117
К тактике совета фабричных театров I..... 119
К тактике совета фабричных театров II 120
В. Э. Мейерхольд (К 25-летию
художественной деятельности) 122
Об авторе 124
Спектакли Института Сценических Искусств 127
В студии Шимановского 128
«Внешторг на Эйфелевой башне» 129
Проваленный сезон 131
Театр комсомола 133
О Передвижном театре 135
По России. Назад (Театр в Северной области) 137
Путиловский театр. Бенефис режиссера К. Тверского
«Красные солдаты», драма Витфогеля 140
Пусть подумают профессионалисты 141
Глероновцы 143
«Федор Иоаннович» (Открытие Акдрамы) 143
«Настина обида». Труппа Дома
самодеятельного театра. (Студия Шимановского) ... 145
Театр Пролеткульта. «Ватага» 146
«Молодой театр» (Открытие сезона) 147
«Канцлер и слесарь»
(бывш. Александринский театр) 148

О заводском театре (Ответ Н. Гордону. — Петр. правда, 23 — X) 149
О детском театре. Театр Юных Зрителей: «Комик XVII века» 152
Жизнь и быт в гостеатрах. (Беседа с пом. Зав. Губполитпросветом по художественной части А. И. Пиотровским) 154
Государственный Экспериментальный театр. «Обряд русской народной свадьбы» 156

1924

Мелодрама или трагедия? 158
Гос. Экспериментальный театр 160
Довольно Передвижного! 162
У истоков трагедии. «Обряд русской свадьбы». Ч. 2-я.: Гос. Экспериментальный театр 165
Рабочие театры Ленинграда (Ленинградская справка) 166
«Кружковцу» 172
«Жакерия». (Народный Дом) 173
Молодая драматургия 174
Моисси — Гамлет 179
Александр Моисси 180
Отчетные спектакли ИСИ 182
Об инсценировке (К дискуссии, поднятой Н. Доном) . 183
«Девушка-Сыщик» (Музыкальная комедия) 185
О Камерном театре 185
«Великодушный рогоносец» 188
Чехов — Хлестаков 189
«Король Лир» 191
Народный артист Мейерхольд 192
Центральная агитстудия. Эрнст Толлер — «Человек-масса» 193
Праздник комсомольского театра. «Некрасовцы» и «Глероновцы» 194
«Д. Е.». Театр Мейерхольда 197
О театральном образовании. (К концу сезона) 199
Государственные театры Л. Т. У. в предстоящем сезоне. (Беседа с А. И. Пиотровским) 201

Открытие сезона «Молодого театра».
«Рыбаки из Киоджи» 205
Тянут назад! 206
«Красный вихрь» 208
Открытие Красного театра. «Джон Рид» 210
О легкой форме (В порядке дискуссии) 211
Натурализм любви (О «Джоне Риде») 213
«Святая Иоанна» 215
Моисси 216

1925

О новых драматургах 219
Городской театральный совет
(Беседа с зав. художественной частью
Губполитпросвета А. И. Пиотровским) 222
«Свои» и «попутчики» в революционном театре 223
«Заговор императрицы» 225
«Универсальные лучи».
Студия пролетарского актера 225
Большой драматический должен жить 226
Набросок к «Лесу» («Доходное место»
в Театре Революции) 228
Романтический Эдип (Акдрама) 230
Советский водевиль 232
«Гобсек». (Институт Сценических Искусств) 233
Каширка с Интернационалом
(К сведению молодежи) 234
«Дальний звон» — спектакль 235
Советская оперетта 238
Б. Драм. Театр в предстоящем сезоне 240
Нужная пьеса 242
Акмоссельпром, или Мандат на левизну 242
О новых драмах 244
Накануне «Ревизора». О «Мандате» 246
«Лизистрата» 247
«Дочь Анго» 249
Театр рабочей молодежи (ТРАМ) 251
«Карменсита и солдат» 252
Бубус 253

«Перикола» 255
«Гражданин Дарнэй» 256
«Яд» — спектакль 258
Театр Рабочей Молодежи 260
Не было ни гроша 262
«Бой-баба» 264
О малых театрах 265
Театр к восьмой годовщине Октября 267
«Общество почетных звонарей» 269
«Орлиный бунт» 270
«Хулиган» (Госагиттеатр) 272
Трагедия на сцене Большого драматического.
«Гибель пяти». Мысли автора 274
О новых пьесах 275
Смеющийся театр 277
Тимошкин рудник 279
О музыкальном театре 280
Рикетта 282
1905 год в советской драматургии 284
«Скипетр» 286
Желтая кофта 287

1926

1926 год — к большому спектаклю! 289
Сто представлений «Слуги двух господ» 290
«1905 год» в рабочих клубах 291
Кукольный «Дон Кихот» 293
Премьера в «Кукольном театре». («Дон Кихот») 294
Игра о 1905 г. (Театр Юн. Зрител.) 295
В кольце исканий 296
Мастер слова 296
«Фабзавшторм».
(Театр рабочей молодежи — ТРАМ) 299
Николай Федорович Монахов 300
Открытие театра Дома печати. «Фокстрот» 307
О клубном спектакле 308
«Ливень» (Академический театр драмы) 311
Гастроли Четвертой студии. «На земле» 312

«Пушкин и Дантес» 314
Одо Набунаго 316
«Тартюф» в Четвертой студии 317
Не было ни гроша (Гастроли Четвертой студии) 318
Гастроли «Четвертой Студии» («Чу Юн-вай») 319
«Дуня-тонкопряха».
К постановке в Ак-Малом оперном 321
«Шторм» (Гастроли Московского
драматического театра МГСПС) 321
«Саранча» (Гастроли Московского
драматического театра МГСПС) 323
«Виринея» (Гастроли Студии им. Вахтангова) 325
Снова «Турандот» 326
«Лев Гурыч Синичкин» 328
«Узелок» (Театр Дома печати) 329
«Будни» (Театр рабочей молодежи) 331
Комедии Мериме (Студия им. Вахтангова) 332
Актер — режиссер — драматург 333
Марион де Лорм (Студия им. Вахтангова) 335
Нужна ли квалификация? 337
Гастроли студии им. Вахтангова.
Чудо св. Антония 339
«Джон Рид» — опера (Театр Дома печати) 340
Большой Драматический 342
Орленев 342
На гастролях Орленева (Переделки Достоевского) .. 344
Молодой Художественный Театр 345
Еще раз «Виринея» (Премьера в Акдраме) 346
«Еремка-лодырь» (В театре «Юных зрителей») 348
«Вишневый сад» 349
Островский на пении 352
«Египетские ночи» (На вечере Закушняка) 353
«Мавра». (В Центральном
Доме работников искусств) 355
Чудеса в решете (В театре «Комедия») 356
«Конец Криворыльска» (Премьера в Ак.-драме) ... 358
«Дон Кихот» для детей 359
«Кинжал» 361

1927

«День и ночь» у Таирова 362
Три года петрушечьего театра 363
Чехов — Хлестаков 365
Портной Виббель (Премьера в театре «Комедия») .. 366
«Волки и овцы» 368
Портной Виббель Премьера в театре «Комедия» 370
«Хитрая вдовушка» (Театр «Комедия») 371
«Свои люди, сочтемся» в ТЮЗе 373
«Ремесло господина кюре» 374
«Бетховен» (Премьера в Передвижном) 376
«Шекспир здорово потревожен…»
(Н. Никитин и А. Пиотровский
о «Джоне Фальстафе») 378
«Ревизор» в театре «Дома печати» 379
Камерный театр в Ленинграде
(«Любовь под вязами») 381
«День и ночь» (Гастроли Камерного театра) 383
«Розита» (Гастроли Камерного театра) 384
«Дядя Ваня» (Гастроли
Московского Художественного театра) 386
«Николай I и декабристы» (Гастроли
Художественного театра) 388
«Горячее сердце» (Гастроли
Московского Художественного театра) 390
Система Мейерхольда 391
«Хижина дяди Тома» 394
«Антигона» в Камерном театре
(Московские впечатления) 395
«Норд-Ост» 396
«Бронепоезд 14.69» 398
«Штурм Перекопа» (Акад. театр оперы и балета) .. 400
Кинофикация театра (Несколько обобщений) 403
О трамизме. (В порядке постановки вопроса) 407

1928

«Скандальный мертвец» (В театре «Комедия») 411
«Джиоконда» (В Передвижном театре) 412
«Доходное место» 414

Е. П. Корчагина-Александровская 415
«Константин Терехин»
(Московский театр МГСПС в Домах культуры) 417
«Наталья Тарпова» (Открытие спектаклей
Театра Дома печати) 419
Кино и театр 420
На кладбище оперетки 422
А. Я. Таиров 426
«Фабрика молодости» (В театре «Комедия») 429
«Принц и Нищий» 431
В Пролеткульте («Турецкая трубка») 432
«Павел I». Ленингр. Акад. Театр Драмы 434
Генрик Ибсен 437
«Рельсы гудят» (В Академической драме) 439
Куклы 441
«Господа Головлевы» 443
Театр большой драмы (К гастролям
Ленинградского Большого Драм. театра в Москве) .. 445
«Смерть Иоанна Грозного» (Гастроли МХАТа 2) 447
«Расточитель» (Гастроли 2-го МХАТа) 449
За молодой режиссерский театр 450
«Закат» (Гастроли второго МХАТа) 453
«Дети Индии» (В Театре Юных Зрителей) 454
«Горе от ума» (В театре акдрамы) 456
«Вишневый сад» (Открытие спектаклей
Московского Художественного театра) 458
«Унтиловск» (Гастроли
Московского Художественного театра) 461
Пути Ленинградского ТРАМа 463
Второй МХАТ в Ленинграде 464
«Сестры Жерар» (Гастроли
Московского Художественного театра) 467
Новые постановки. «Миллион наличными»
Ю. Потехина в театре «Комедия» 469
«Человек с портфелем»
(Открытие Домов культуры) 470
«Плоды просвещения»
(В Театре юных зрителей) 472
Театр рабочей молодежи в новом сезоне 473

«Малиновое варенье» (Ленинградский театр Пролеткульта) 475
«Соломенная шляпка» (Премьера студии Госдрамы) 477
Театр Петрушки («Волк и семеро козлят» и «Новые приключения Петрушки») 478
За массовый индустриальный театр 479
«Браки заключаются в небесах» (Премьера в театре «Комедия») 481
«Кавалер роз» (В театре оперы и балета) 483
А. А. Брянцев 485
«Шахтер» (Премьера в Госдраме) 488
ТРАМ и проблемы реконструкции театра. (В порядке дискуссии) 490
«Кви-про-кво» (Премьера в театре «Комедия») 494
«Делец» 496

1929

Ваграм Папазян — «Отелло» 498
Советская драматургия 1928 года 499
«Так было» 503
Георгий Якулов — художник театра 505
«Зыбь» 508
Формы современного театра 509
Реконструкция драмы 511
«Высоты» (Премьера в Госдраме) 515
«Вольпоне» 517
«Колумб» 519
Последние московские премьеры 520
«Высоты» — спектакль 522
ТРАМ (Страница театральной современности) 524
Новый «Онегин» (Госопера) 547
«На перевальной тропе» (Театр юных зрителей) 549
«Клеш задумчивый» и проблемы комсомольского театра (В дискуссионном порядке) 551
Трамы второго призыва 557
Самодеятельный театр народов СССР 562
К новой советской драматургии 567

Чехов и театральная современность
(К 25-летию со дня смерти А. П. Чехова) 569
Театральная культура Закавказья 574
Мобилизация драматургии 580
Письмо в редакцию 585
«Ундервуд» (На открытии Театра юных зрителей) .. 585
Мы это пересмотрим 587
«Заговор чувств» 592
«Даешь» в Колпинском ТРАМ-ядре 594
Универтеатр 595
Театральная молодежь на штурм консерватизма! ... 600
Куда идет ТИМ? (По поводу спектакля
«Командарм 2» в театре Мейерхольда) 605
«Тыл» 610
Профтеатры в прожекторе Октября 611
Фронт самодеятельного театра 617
Индустриальные празднества
и задачи театральной реконструкции 622
Театральное лицо РАППа 627
За осуществление революционного договора 634
Художественная система рабочей молодежи
(в дискуссионном порядке) 638
«Тартюф» и проблемы сезона 642

1930

«Палачи Рима». Псков — Боровичи — Череповец ... 646
«Черевички» (Премьера в Театре оперы и балета) .. 648
«Чапаев» (Гастроли
Московского театра им. МОСПС) 649
На спектаклях тюркского театра 651
Берлинский театр молодых актеров.
(Итоги гастролей) 652
Фронт молодых ТРАМов 654
В борьбе за художественный метод 656
Пути и перепутья самодеятельного театра 663
На спектаклях Узбекского театра 667
Узбекская драма 669
Актеры в ТРАМе 673

1931

«Робеспьер» в Государственном театре драмы 680
Введение от автора 684

1932

Максим Горький в драматургии 695
Разбег откуда и куда 704
Театры, которых уже нет... Листки воспоминаний .. 711
Завоевание танца. Героика якобинского Парижа на советской балетной сцене 719
«Молодой пласт» (В Театре юных зрителей) 723
«Земля и небо». В Красном театре Госнардома 726
Драматургия Октября 731
Октябрьские премьеры в ленинградских театрах .. 734
Театры Тифлиса 739
Двадцать два года спустя. «Дон Жуан» в Госдраме .. 741

1933

Возобновленный «Дон Жуан» 745
Гольдони в «Сатире» 751
Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем 753
Обновленные «Корневильские». В Музыкальном театре им. Немировича-Данченко .. 759
Театральное дело Вагнера 761
Большие герои 766
«Золото Рейна» 767
Первые годы Большого Драматического театра 772
Молодые наследники вековой культуры. Премьера «У Парижской заставы» в ГАТОБе 783
Спектакль о революционном Западе. «Суд» в Госдраме 785
Трагикомедия о деньгах. «Свадьба Кречинского» в Театре им. В. Э. Мейерхольда 788
Музейный спектакль? «Служанка-госпожа» в Эрмитажном театре 792
Философская комедия «Свадьба Кречинского». В Театре им. Мейерхольда 795
Классики на ленинградской сцене 800

Театральная «гапоновщина» 807
Право на песню. «Беглец» в Театре оперы и балета .. 824
«Гамлет» без философии 828
На путях героической драмы.
«4 дня» в Московском Госете 831
Условность и правдоподобие.
«Девушки нашей страны» в Ленгосдраме 835
Бой за классику 838
Малый оперный театр сегодня и завтра 842
Музыкальный театр 852
«Анзор» — «Тетнульд» 856
Наша молодость. Пять театральных коллективов .. 859
Что мы будем делать в 1933–34 гг.
(Творческие заявки критики) 865
«Враги». Вчера на премьере в Госдраме 867
Юные разведчики. «Клад» в ТЮЗе 871
Драматургия побед и рекордов 874
Театр не открылся... На премьере «Дон Кихота» 880
Театр героической памяти 883
«Поднятая целина» (В Первом театре ЛОСПС) 886
«Достигаев и другие».
Ленинградский ГБДТ им. Горького 891
«Укрощение мистера Робинзона» в Большом
драматическом театре 897

1934

О ленинском стиле в театральной работе 901
Театральное время, вперед! 903
«Западня». На премьере Малой сцены Госдрамы 907
«Бунтари» 910
О театральном Золя. Первые спектакли Малой сцены
Ленинградской Госдрамы 914
Оптимистическая комедия 918
«Характерная старуха» 925
К большому шекспировскому спетаклю 928
«Характерная старуха» 932
«Женитьба». Гоголевский спектакль в Госдраме ... 935
«Ромео и Джульетта» в Театре-студии
п/р С. Э. Радлова 937

Сказка в опере. «Садко» в Театре оперы и балета 941
Оптимистический Шекспир. «Ромео и Джульетта»
в Театре-студии п/р С.Э. Радлова 944
Заметки о Госдраме 949
Младшее поколение театров 953
Подлинный и искаженный Чехов.
Писатель и современная литература 958
«Святыня брака» в Ленинградском Мюзик-холле .. 962
На вершинах русской драматургии 966

1935

Шекспир в «Комедии» 972
«Пиковая дама».
Ленинградский Малый оперный театр 975
Трагедия о короле Ричарде. Спектакль
в Ленинградском Большом драматическом театре .. 983
Мастер оперной режиссуры 989
«Грушевая ветвь в цвету».
На спектакле Мэй Лань-фана 991
Настоящий Шекспир 994
Театр революции 997
«Король Лир» в Гос. еврейском театре 999
«Петр Первый» и проблемы
исторического спектакля 1003
«Платон Кречет» 1008
Песнь комсомольского мужества 1011
«Музыкантская команда» 1013
Н. Ф. Монахов. 40 лет работы в театре 1016

1936

Лаборатория советской оперы. К гастролям
Ленинградского Малого оперного театра 1018
Пушкинский спектакль
в Большом драматическом театре 1019
Водевиль вместо трагедии. Неудачный спектакль
Большого драматического театра 1021
«Кукольный дом» на Малой сцене Госдрамы 1025
Посредственное искусство.
На премьерах Ленинградской Госдрамы 1027
«Брат и сестра» 1031

«Египетские ночи». На гастролях
Московского Камерного театра 1033
Нелепый спектакль.
«Отелло» в постановке Н. Охлопкова 1035
«Собака на сене». Премьера в театре «Комедия» ... 1037
«Ревизор» в Театре драмы 1039
Еще один неудачный спектакль.
«Ревизор» в Госдраме 1041
Детский театр в Ленинграде 1044
Спектакль без мысли.
«Ревизор» в ленинградской Госдраме 1052
Крупнейший мастер советского театра 1054
Николай Федорович Монахов 1056
Драматургию античности на советскую сцену 1058
Украинский «Платон Кречет» 1063

1937

«Маленькие трагедии» Пушкина 1065
Пушкин и античность 1074
Спектакль о грядущих боях 1078
Пушкинский спектакль в Ленинграде 1083
Театр цветущего Казахстана.
«Кыз-Жибек» в Казахском оперном театре 1089
«Ер-Таргын». Постановка
Казахского оперного театра 1092
«Партизанские дни». Премьера
в Театре оперы и балета им. Кирова 1094
«Броненосец Потемкин». Премьера
в Театре оперы и балета им. Кирова 1097
Фальшивый замысел 1100

А. И. Пиотровский — теоретик театра, театральный критик, переводчик, драматург

Среди незаслуженно забытых имен отечественной культуры 1920–1930-х годов имя Адриана Ивановича Пиотровского[1] стоит особняком. Адриан родился в городе Вильно (Вильнюс) у Веры Викторовны Петуховой. Родным отцом его был известный знаток античной культуры Фаддей Францевич Зелинский. Усыновили ребенка сестра его матери — Евгения Викторовна и ее муж Иван Осипович Пиотровский, от которого он получил фамилию и отчество. В 1916 году Адриан окончил Петришуле[2] и поступил на отделение классической филологии факультета Петроградского университета, который окончил в 1923 году. В начале 1920-х годов Пиотровский вместе с Зелинским преподавали в Институте истории искусств. Их личные дела были изъяты из архива Института в годы репрессий, поэтому точные даты установить не удалось. Получив классическое филологическое образование, Пиотровский в течение всей своей творческой деятельности обращался к опыту древнегреческих и древнеримских авторов. Возможно, в этом проявилось влияние его родного отца. Драматические произведения античных классиков в переводе Пиотровского издаются и в наше время. Но для личности такого масштаба невозможно было оставаться в рамках одной области гуманитарного знания. Процессы бурной культурной жизни 1920–1930-х годов также нашли отражение в его работах. Пиотровскому принадлежат переводы пьес немецких экспрессионистов, которые в начале 1920-х годов стали появляться в Советской России. Он и сам пробовал писать экспрессионист-

[1] См. приложение: Основные даты жизни и творческой деятельности А. И. Пиотровского. Подробный биографический очерк см.: *Цимбал С.* Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь: [избр. статьи и воспоминания об А. Пиотровском] / сост. и подгот. текста А. А. Акимовой; вступ. ст. С. Л. Цимбала. Л.: «Искусство». Ленингр. отд., 1969. С. 4–33.

[2] Одно из старейших учебных заведений Петербурга, Невский пр., 22/24.

ские пьесы: они представлены во втором томе настоящего издания. Пиотровский был активным кинодеятелем, выступал теоретиком нового искусства и участвовал в создании фильмов. В 1935 году он был удостоен звания Заслуженный деятель искусств РСФСР.

Вместе с тем, даже в самых современных справочных изданиях, посвященных литературной жизни Петербурга начала XX века[3], о нем не упоминается. Более поздние издания[4], однако, содержат короткую справку, дающую очень поверхностное представление о месте творческого наследия Пиотровского в культурной жизни своего времени и его влиянии на современные представления о перспективах развития театрального искусства. Этому есть логическое объяснение. В 1937 году Пиотровский был арестован по обвинению в шпионаже и диверсии и 21 ноября 1937 года расстрелян[5]. О тех, кто подвергся сталинским репрессиям, следовало забыть. В 1957 году Адриан Иванович был реабилитирован.

Представленная работа ставит задачу собрать воедино театральное наследие Пиотровского. Сборник 1969 года «Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь»[6], составленный из статей самого ученого и воспоминаний о нем, содержит подробный биографический очерк С. Л. Цимбала, который дает представление и о различных аспектах деятельности Пиотровского. Цензурные ограничения советского времени не позволяли составителям опубликовать полные версии текстов ученого.

---

[3] См., например: Литературный Санкт-Петербург. XX век. Прозаики, поэты, драматурги, переводчики: энцикл. словарь: В 2 т. СПб.: Филолог. ф-т СПбГУ, 2011.

[4] См. например: Литературный Санкт-Петербург: энцикл. словарь: В 3 т. / гл. ред., сост. О. В. Богданова. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2015. Библиографический список трудов Пиотровского и литературы о нем помещен в приложениях (т. 2 настоящего сборника).

[5] См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пиотровский,_Адриан_Иванович.

[6] Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь: [избр. статьи и воспоминания об А. Пиотровском] / сост. и подгот. текста А. А. Акимовой; вступ. ст. С. Л. Цимбала. Л.: «Искусство». Ленингр. отд., 1969. 511 с.

В напечатанных в 1969 году статьях обнаружены купюры, из-за которых невозможно в достаточной мере оценить широту взглядов автора. В указанный сборник не были включены и его драматические произведения.

Представленное в настоящей работе театральное наследие Пиотровского в значительно большей степени раскрывает путь ученого и драматурга. Собранный воедино материал послужит дальнейшему изучению отечественного театрального искусства 1920–1930-х годов. Публикации автора приводятся без купюр. Некоторые статьи взяты из малодоступных изданий, выпускавшихся ограниченным тиражом. Часть статей, представленных в данном сборнике, была изъята в годы репрессий из библиотечных экземпляров и сохранилась только в частных собраниях.

Театральное наследие Пиотровского сформировалось под влиянием следующих обстоятельств: 1) стремления применить свои знания ученого-эллиниста в практической сфере — воссоздать всенародный театр, взяв за образец античный театр классического периода; 2) увлечения немецким экспрессионизмом, включая и пристальный интерес к присущему данному художественному направлению социологизму; 3) литературоцентризм Пиотровского, который считал, что в основе театрального искусства лежит пьеса: наиболее значительные по объему и по научной глубине статьи Пиотровского посвящены именно литературным произведениям.

Исходя из стратегии авангарда, предполагающей опору современного искусства на достижения художников-«дедов», а именно — на наследие Античности, а не на опыт предшествующего поколения художников-«отцов», Пиотровский продвигал идею создания в Советской России 1920-х годов всенародного театра по образцу афинского театра классической эпохи — театра сотен тысяч свободных людей, которые были бы объединены общей радостью игры в театр. Основой такой театрократии он считал театральный кружок рабочих. Такое свободное, добровольное объединение участников театральной игры для преобразования современного быта и воспитания зрителя как соучастника действия должно было стать активным созидателем и двигателем нового

общества, о чем Пиотровский писал в статье «Театр всего народа».

Центральной концепцией теории самодеятельного театра Пиотровского стал «единый художественный кружок», призванный решить сразу две задачи: это, во-первых, пробуждение трудящихся масс к творчеству; и, во-вторых, воспитание публики, готовой к восприятию новых сценических форм. Воплощение концепции «единого художественного кружка» предполагало следующую стратегию: первая ступень — многочисленные народные кружки; вторая ступень — особые студии, которые были бы способны готовить кадры для профессиональных театральных школ.

Основным препятствием на пути к всенародному театру Пиотровский считал любительство, под которым он понимал стремление подражать профессиональному театру — театру чуждой классовой природы — буржуазной и интеллигентской, а это не только академические театры, включая и Московский Художественный с его студиями, но и сценические эксперименты В. Э. Мейерхольда.

Всенародный театр, с точки зрения Пиотровского, — это соединение игры в театр и театрального ремесла, но ремесла, которое не заимствовано из социально чуждого театра, а создано посредством возрождения классических сценических форм и соединения их с живым современным народным творчеством. Таким образом, взаимоотношения любительского театра и театра профессионального виделись Пиотровскому как состояние притяжения-отталкивания.

Главным критерием для оценки того или иного феномена театрального искусства в критических и аналитических статьях Пиотровского служит их социально-политическое значение. Положения марксистской теории соответствовали в какой-то мере внутренним убеждениям Пиотровского, но были близки троцкизму, за что, вероятно, он и был репрессирован. В то же время корни приверженности социально-политическим взглядам на искусство восходят к увлечению Пиотровского немецким экспрессионизмом и политизированным немецким театром 1920-х годов.

Преобладающая масса статей, посвященных театру, это — рецензии на спектакли. Строение большинства из них аналогично структуре традиционной театральной рецензии XIX века: основная часть текста — это разбор идейного содержания пьесы. Оценка режиссерской трактовки и работы художника спектакля исходила из того, насколько удалось (или не удалось) перенести на сцену заложенное в пьесе содержание, как его понимал Пиотровский. Завершал рецензию анализ актерского исполнения ролей с точки зрения успешности (или неуспешности) воплощения социальных характеристик персонажей. При этом Пиотровский-филолог и при написании театральных рецензий оставался литературоцентристом.

Методика работы режиссера с актером не анализировалась. Не занимался автор и вопросами способа актерского существования. Редкое исключение — это разбор игры таких мастеров, как И. Н. Певцов в Готедре и Н. Ф. Монахов в БДТ; но эти исключения лишь подтверждали общий подход: согласно концепции «единого художественного кружка» актер новой эпохи при работе над исполнительской техникой должен был опираться не на достижения актеров-предшественников, тесно связанных с современным режиссерским театром, но на искусство мастеров актерского, дорежиссерского театра, выдающимися представителями которого и были Певцов и Монахов.

К середине 1920-х годов стала очевидной утопичность концепции «единого художественного кружка». Вывести ее на новый уровень, по мысли Пиотровского, могло трамовское движение — движение театров рабочей молодежи. В отличие от любительских кружков ТРАМы призваны были создать собственную драматургию, вырастить собственных исполнителей, собственных режиссеров и т. д. Пиотровский выступил как теоретик трамовского движения и непосредственный участник работы организованного в 1925 году Ленинградского ТРАМа.

Основным пунктом предложенной Пиотровским теории стала концепция трамовского актера. ТРАМ должен был вырасти из любительских рабочих кружков

и стать театром профессиональным. Переход участников художественных кружков из актеров-любителей в актеры-профессионалы виделся Пиотровскому аналогичным тому пути, который проделали любители — выходцы из буржуазной и интеллигентской среды — под руководством К. С. Станиславского в МХТ. Однако в отличие от мхатовских студий, которые в 1920-е годы становились, по мысли Пиотровского, своего рода театральными монастырями, ТРАМы должны были быть неотрывны от рабочей комсомольской среды. Этому посвящена статья «Наши катакомбы».

Особенность артиста ТРАМа заключена в классовом отношении к исполняемой им роли в противовес, прежде всего, мхатовской установке на объективное отношение к играемому персонажу и оправдание его. Пиотровский подчеркивал, что при воплощении живых образов комсомольцев трамовскому актеру не обойтись без психологизма, но реализован он должен быть не психологическими средствами, а именно посредством «переключения» или, согласно другому определению, «диалектической игрой», когда актер должен был находиться в непрерывном контакте со зрителем и словно бы «конферировать» спектакль, оставаясь на позициях своего класса.

Концепция трамовского актера, предложенная Пиотровским, в основной своей части осталась в рамках теории и не была воплощена в реальной практике ТРАМов, где исполнитель ограничивался лишь изображением на сцене рабочего паренька, заводского комсомольца. Важно отметить, что Пиотровский в своих теоретических работах о технике трамовского исполнителя оказался близок к вахтанговским (игровой способ существования актера) и брехтовским (остранение, очуждение) представлениям об исполнительской технике актера игрового театра и актера театра эпического.

Актерские возможности трамовских исполнителей были ограничены, и чтобы компенсировать этот недостаток, Пиотровский считал необходимым использовать в режиссуре иные средства воздействия на публику, напрямую не связанные с собственно исполнением ролей: музыку, пение, танец, пантомиму, физкультуру, подвижные игры, а также сценические эффекты (игра под-

вижных декораций; динамика цвета и света на основе прожекторной техники; кинопроекции и радиофикация театра; использование техники звукового кино; и др.). Потребность в таком комплексном воздействии на зрителя уходила корнями в сценическую практику немецкого экспрессионизма, который в советском театре имел свои особенности. Вместо присущего немецкому экспрессионизму негативного восприятия машинной цивилизации на советской сцене техника ассоциировалась с прогрессом, облегчением тяжелого физического труда и перспективами светлого будущего.

Ленинградская школа театроведения, основными теоретиками которой были А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский, на рубеже 1920–1930-х годов подверглась идеологической проработке в связи с обвинениями в формализме. В 1930-е годы, когда рапповские организации, отстаивавшие интересы пролетарского искусства, были ликвидированы, а МХАТ был объявлен главным театром страны (МХАТ СССР) и образцом для подражания, Пиотровский был вынужден многое изменить в своих представлениях о театре. Вопреки своим взглядам двадцатых годов, он с одобрением встретил приход в Театр академической драмы и в БДТ режиссеров — выходцев из Первой студии МХАТ и МХАТ Второго (Б. М. Сушкевич, А. Д. Дикий), которые должны были принести мхатовскую культуру на сцены ленинградских театров.

Развитие рабочих театров в связи с изменившейся ситуацией оказалось на пороге кризиса. В статье 1935 года «Первое десятилетие» Пиотровский фактически признал несбыточность своей концепции «единого художественного кружка» и констатировал крах тех надежд, что он связывал с трамовским движением. Пиотровский назвал «смертельным прыжком» переход ТРАМов на позиции РАПП незадолго до ликвидации рапповского движения: произошел отказ от всех вспомогательных средств воздействия на зрителя (сценографические эффекты, свет, музыка и пр.), которые воспринимались, видимо, как «формалистские»; центром спектакля стал трамовский актер, но выпавшая на его долю нагрузка оказалась для него непосильной.

В многогранном творческом наследии Пиотровского немалое место занимают его собственные драматур-

гические произведения. Строго оценивая пьесы других драматургов, он пытался создать произведения, соответствующие собственным теоретическим взглядам на драматургию и театр, который бы воспитал нового человека для успешного строительства нового общества.

Это — и пьесы, и сценарии массовых празднеств, и балетные либретто, и киносценарии. Всего он написал (в том числе и в соавторстве с другими драматургами) более 20 произведений. Большинство из них было поставлено на сценах театров и на площадях Петрограда в первые годы советской власти, а фильмы по его сценариям были экранизированы на студии «Ленфильм»[7]. Некоторые произведения были выпущены отдельными изданиями, а другие сохранились только в рукописях («Зеленый цех», «Турбина № 3»). Не все работы дошли до нашего времени. Часть из них, вероятно, была уничтожена в годы репрессий. Среди опытов Пиотровского в области драматургии серьезное место занимают сценарии массовых празднеств.

Настоящее издание произведений А. И. Пиотровского состоит из двух томов. В первом томе собраны хронологически упорядоченные статьи из периодических изданий. Во втором помещены статьи из сборников, предисловия к переводам пьес античных авторов и немецких экспрессионистов, а также драматические произведения. Материалы второго тома расположены в хронологическом порядке. Названия статей и произведений приведены по первоисточникам. Выходные данные каждой статьи помещены после ее текста. Следует отметить достаточно большое количество выявленных опечаток, исправления которых помещены в комментариях. В приложениях приведены основные даты жизни и творческой деятельности А. И. Пиотровского; Библиография, существенно дополненная в процессе сбора материалов, кроме работ, посвященных театру, включает все выявленные его публикации, а также содержит литературу об авторе и архивные материалы. Список сокра-

[7] Киносценарии не вошли в настоящий сборник как не соответствующие его тематике и требуют специального исследования.

щений, указатель имен и указатель названий завершают раздел Приложений.

Публикация статей Пиотровского дает картину театральной жизни Петрограда–Ленинграда 1920–1930-х гг., разумеется, глазами автора, что может представлять интерес для искусствоведов, историков и культурологов. Статьи оснащены примечаниями, данными автором и составителем, причем авторские специально отмечены и в большинстве случаев оставлены без изменений (дополнения составителя даны в квадратных скобках). Статьи автор подписывал или *А. Пиотровский,* или *Адр. Пиотровский,* или *А.П.* и т. д. Однако в данной публикации его фамилия опущена. В случае соавторства имя соавтора указывается. Встречающиеся в отдельных статьях повторы сохранены, так как Пиотровский писал для различных изданий и некоторые основные мысли считал необходимым повторить, поэтому их изъятие может исказить авторский замысел.

Вошедшие в данное издание работы Пиотровского — это не только памятник эпохи 1920–1930-х годов, но и источник ее глубокого изучения. В наши дни вновь возрождается интерес к различным формам социального театра, выходящим за рамки театра собственно профессионального, и концепция «единого художественного кружка», а также практическая деятельность Пиотровского все чаще попадают в зону внимания современных исследователей и практиков театра.

Данная работа была бы невозможна без поддержки разных людей, помогали в подборе материалов, составлении указателей, поиске ответов на непростые вопросы. Глубоко благодарен коллективам библиотек: Научной библиотеки Российского института истории искусств, Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Библиотеки Российской Академии наук. Глубоко благодарен коллективу Сектора источниковедения за поддержку и ценные замечания на первом этапе подготовки сборника. Особая благодарность Ирине Васильевне Кытмановой за бесценную помощь в составлении указателей.

А. А. Теплов

1918

«Перифой», трагедия Еврипида

I

«Перифой» — одна из сомнительных трагедий Еврипида. С клеймом подложности перешла она из древности в наше время. На неподлинности ее настаивал Велькер[1], то же пространно доказывал Виламовиц[2], который еще недавно в самой решительной форме подтвердил свое мнение[3]. Подлинность «Перифоя» доказывал Elmsley и за ним, возражая Виламовицу Kuiper[4], но мнение Виламовица восторжествовало, и с ним согласились большинство ученых[5]. Однако все же вопрос этот представляется не таким простым, и ответ на него не таким безусловным. Некоторые новые данные дают, как мне кажется, возможность решить его иначе. Виламовиц и вслед за ним другие находят, во-первых, в сохраненных отрывках[6] «Перифоя» противоречия с мировоззрением Еврипида. Но сами по себе эти доводы малоубедительны. Можно ли выводить такие за-

---

[1] *Welcker [F.-G.]*. Ghreichische Tragödien II 428, 590 sg. II 1007 sg. — *Примеч. автора.*

[2] *Wilamovitz [U.]* Anal[ecta] Eurip[idea. Habilitationsschrift, Berlin 1875.] p. 161 sg. — *Примеч. автора.*

[3] *Wilamovitz [U.]* Sitzungsberichte der Pr[eussischen] Ak[ademie der Wissenschaften. Berlin]. 1907, 1. — *Примеч. автора.*

[4] *Kuiper [K.* De Pirithoo fabula Euripidea //] Mnemosyne. 1907.[Vol.35. Pars 4. PP. 354–385] — *Примеч. автора.* Mnemosyne (журнал, выходил с 1852 г. в Лейдене, Нидерланды).

[5] *Diels* [*G. A.* Die Fragmente der] Vorsokratiker. [Berlin, 1903]; *Nestle* [*W*]. Euripides, [der Dichter griechischen Aufklärung (1901)]. — *Примеч. автора.* Vorsokratiker — досократики, ученые, работавшие до Сократа, известные в основном по фрагментам, представляющим собой сборник доктрин греческих философов до (по существу) конца V века до нашей эры. По словам редакторов, работа цитируется в основном в сочинениях Г. Дильса.

[6] *Nauck* [*I. A.*] T[ragicorum] g[raecorum] fr[agmenta. Lipsiae, 1856. S.] 593, 594, 598. — *Примеч. автора.*

ключения из случайных фраз драматического поэта[7]? И это тем более неправильно, что, как показал Kuiper, заподозренным Виламовицем в Перифое мыслям и выражениям можно подыскать ряд аналогий среди бесспорных драм Еврипида. Но у отвергающих подлинность «Перифоя» есть основания более глубокие.

Важнейшее из них свидетельство двух древних биографий Еврипида[8], что из его драм считаются подложными три, а именно «Теннес», «Радаманф» и «Перифой». Свидетельства, как будто, определенные и ясные. А имя предполагаемого автора «Перифоя» мы находим у Афинея[9]. «Написавший “Перифоя”, будь то тиран Критий или Еврипид».

Слова Афинея сами по себе ничего не доказывают, но важнее свидетельства биографий. В общем, они принадлежат к очень позднему времени[10], и ценность их свидетельств определяется близостью их к работам александрийских ученых. Виламовиц предполагает, что в приведенных нами словах биографий мы и имеем авторитетный приговор александрийской науки, основанный на современных трагедии документальных данных. Он считает, что александрийские ученые нашли в дидаскалиях «Перифоя» с именем Крития[11]. Но мы имеем ряд противоположных показаний. Плутарх[12],

---

[7] Особенно такого, как Еврипид. Рассуждая как Виламовиц, пришлось бы подвергнуть сомнению целый ряд подлинных трагедий Еврипида: «Просительниц», «Критян» и особенно «Вакханок». — *Примеч. автора.*

[8] *Schwartz [E.]* Scholia in Euripidem. [Berlin, 1887]. I p. 1 B. — *Примеч. автора.*

[9] Athen[aei Naucratitiae Deipnosophistarum, [Libri] XI p. 496 B. — *Примеч. автора.*

[10] Ср. Leo [F. Die] gr[iechisch-]röm[ische] Biogr[aphie nach ihrer litterarischen Form. Leipzig, 1901]. P. 24 sg. — *Примеч. автора.*

[11] [*Wilamowitz U.*] An[alecta] Eur[ipidea. Habilitationsschrift, Berlin 1875.] p. 166. — *Примеч. автора.*

[12] Плутарх наиболее известен как автор труда «Сравнительные жизнеописания», в которых были воссозданы образы выдающихся политических деятелей Древней Греции и Древнего Рима.

Климент Александрийский, Григорий Корниевский и др. цитируют «Перифоя» с именем Еврипида. Это же утверждают и более авторитетные свидетели — Гесимий[13], глоссы которого восходят до Дидима и Аристофана Византийского, схолии к Оресту, к Птицам Аристофана, к Аполлонию Родосскому[14].

Можно привести и эпиграфическое свидетельство. Это надпись, найденная в пирейской гимназии и изданная Куманудисом[15]. Памятник датируется первым веком до Р.Х. и содержит перечень драм Еврипида. Правда, надпись сохранилась в фрагментарном виде, но дополнение, предложенное Виламовицем и принятое в Corpus'е, несомненно. Эти свидетельства доказывают, что и в древности в авторстве Крития по крайней мере сомневались. Сторонники Виламовица, возражая на это, говорят, что мнения Плутарха и других основаны на позднейшем недоразумении, а подлинное суждение александрийской науки сохранил лишь безымянный автор биографии. Мне кажется — ныне можно доказать, что дело обстояло как раз наоборот. Том IX Оксиринхских папирусов[16], изданный в 1912 году, вернул нам подлинные слова александрийского ученого. Это — биография Еврипида, написанная Сатиром, ученым и философом перипатетиком, жившим в третьем веке до Р.Х.[17]

---

[13] Правильно Гесихий.

[14] Plut[arch], Amat[orius] гл. 18 p. 763 F; de fr. am. гл. 8 p. 482 A; de am. гл. 7 p. 96. Hesych[ios]. 2 p. 239, 322. Schol[ar] in Or[estes] Eur[ipides] 982; in Ar[istotie] Aves 179; in Ap[ollonius] Rhod[ius]. 4. 143. — *Примеч. автора.* – сочинение Плутарха «Об Эроте», входит в сборник «Moralia».

[15] Corp[us] Inscr[iptorum] Att. II, 992; Cumanudes [S], Athen[aei]. v. I. Wilam[owitz U.]. An[alecta] Eur[ipidea (Berlin, 1875)]. p. 137 sq.; Hirschfeld [O.] Arch[ivische Summlungen:] Zeit[ungen (газета «Архивный сборник» издается с 1877г.)] v. 31. p. 106. — *Примеч. автора.*

[16] [The] Oxyr[hynchus] Pap[yri, II (London, 1899)]. II. 124 sq. — *Примеч. автора.*

[17] Leo [F. Die] griech[isch-]röm[ische] Biograph[ie nach ihrer litterarischen Form. Leipzig, 1901]. 118 sq.; Wilam[owitz U.]. Hermes XXXIV. 633 sq. — *Примеч. автора.*

В ней Сатир доказывает, между прочим, зависимость Еврипида от учения Анаксагора и в подтверждение приводит ряд цитат из его трагедий. И на первом месте — отрывок из «Перифоя», известный ранее из Климента Александрийского[18].

И так Сатир, ученый эпохи расцвета александрийской науки, основоположник античной биографии, признает «Перифоя» бесспорной трагедией Еврипида. Ясно, что он, а не анонимный биограф выражает мнение Александрийской учености. И авторитетному суждению Сатира следуют Плутарх, Климент и др. Но а чем же основано свидетельство биографий?

Заметим, во-первых, что о подложности именно «Перифоя» говорят не обе они, а лишь одна, как раз менее достоверная. Она в большей своей части восходит к Сатиру, повторяя его иногда почти буквально; и только фраза о подложности «Перифоя», стоящая особняком, составляет исключение. Но ее приводят даже не все рукописи, а лишь четыре из семи. По-видимому, эта фраза выражает мнение одинокое и позднейшее.

И мы даже можем предположить его вероятное происхождение.

По словам Афинея, в его время (III в. по Р.Х.) «Перифоя» приписывали Критию. Этот век, век второй софистики, был эпохой расцвета того культа Крития, о котором говорит Филострат[19]. И увлечение Критием легко могло заставить приписать ему и чужие драмы.

Мне кажется, мы имеем теперь право признать «Перифоя» трагедией Еврипида и увеличить его литературное наследие этой во многих отношениях замечательной драмой.

---

[18] *Nauck* [*I. A.*] [Tragicorum graecorum] fr[agmenta. Lipsiae, 1856. S]. 593.; Clemens [of] Alex[andria], Strom[ata,] V. p. 717. Любопытно, что, по-видимому, Климент Алекс[андрийский] пользовался именно работой Сатира. Ряд цитат из Еврипида в «Stromateis» взят им целиком из Сатира. *Nauck* [*I. A.*] [Tragicorum graecorum] fr[agmenta. Leipzig, 1889. S]. 593, 886, 913. — *Примеч. автора.*

[19] *Philostr[at].* Vita[e] Sophist[rum]. II. 1, 14. — *Примеч. автора.*

II

Содержанием «Перифоя» было сошествие Перифоя и Фесея в Аид, с целью похитить Персефону, и их дальнейшая судьба[20].

Восстановлением трагедии занимались мало, быть может, оттого, что она считалась подложной. Велькер[21] посвятил ей несколько неубедительных страниц. Он не понял ни основных элементов, ни общего характера драмы. Наоборот очень ценны немногие замечания о ней Виламовица[22]. Но попыток систематического восстановления «Перифоя» я не знаю.

Содержание трагедии приводит Григорий Коринфский и за ним почти в тех же словах Иоанн Логофет[23].

Вот рассказ Иоанна Логофета: «Содержание “Перифоя” следующее. Перифой, спустившись с Фесеем в обитель Аида ради похищения Персефоны, понес заслуженную кару: сам он, прикованный к недвижному сиденью скалы, охранялся пастями змеев. Фесей же, считая позорным оставить друга, добровольно продолжал находиться в аду. И вот Геракл, отправленный Еврифеем за Кербером, зверя поборол силой, Фесея же с его спутником милостью подземных богов вызволил из их тяжелого положения, одним подвигом и супостата одолев, и удостоившись милости богов, и проявив участие к несчастным друзьям».

Следовательно, у Еврипида Геракл освобождал Фесея вместе с Перифоем.

Так же рассказывает Гигин и Диодор (в одном из вариантов)[24].

---

[20] Отрывки у Наука T[ragicorum] g[raecorum] fr[agmenta. Lipsiae, 1856. S]. 591–600. Arnim [H. von.] Suppl[ementum] Eur[ipideum. Bonn: Marcus, 1913]. p. 40–42. *Diels* [*G.A.*] Vorsokratiker I p. 569 sq. — *Примеч. автора.*

[21] *Welcker* [*F.-G.*] Griech[ische] Trag[ödien]. II p. 590 sq. — *Примеч. автора.*

[22] Wilam[owitz U.] An[alecta] Eurip[idea. Habilitationsschrift, Berlin 1875.] p. 169 sq. — *Примеч. автора.*

[23] Greg[orius] Cor[inthius] y Watz'a [C.], Rhet[ores] gr[aeci. (Shtuttgart, 1900)]. VII, p. 1312 — Рукопись Иоанна Логофета Rabe {H.], Rhein[isches] Museum [für Philologie]. Vol. 63. p. 145. — *Примеч. автора.*

[24] Hygin [J.] fab. 79. Diodor. IV. 26. — *Примеч. автора.*

Иначе передает миф Аполлодор[25] и большинство других авторов. Вот рассказ Аполлодора[26]. «Фесей, условившись с Перифоем, что они женятся на дочерях Зевса, для себя с его помощью увез из Спарты двенадцатилетнюю Елену, а ради Перифоя спускается в обитель Аида, чтобы дать ему в жены Персефону...

Фесей же, явившись с Перифоем в обитель Аида, стал жертвою обмана: им велели якобы угощения ради сесть на престол Леты: к нему они приросли, удерживаемые извивающимися телами змеев. Перифой навеки остался узником Аида (перевод по коньектуре Гервердена), Фесея же Геракл освободил и отправил в Афины».

И так здесь Геракл освобождает одного Фесея. Различие это заставляет рассмотреть традицию обоих вариантов и вопрос об их источниках.

Соединение покушения на Персефону с похищением Елены Фесеем, как это рассказывает Аполлодор, обычно в мифологической традиции. Есть данные предполагать эту же концепцию и у Еврипида. Но каково бы ни было происхождение мифа о похищении Елены Фесеем (как кажется, довольно древнего[27]), связь этих обоих мифов носит явные следы позднейшего и искусственного создания. Основным и древнейшим ядром предания является, конечно, покушение Перифоя и Фесея на Персефону и кара их, — миф, родственный сказаниям о Титии, Сизифе, Иксионе, посягнувшем на Геру, и др.

---

[25] Он писал литературно-исторические и философские произведения, греческой мифологии и религии посвящено его 24-томное произведение «О богах».

[26] Apollod[or]. Epit[ome] Vatic[ana ex Apollodori Bibliotheca /] ed. Wagner. [Lipsiae, 1891]. I. 23–24. Ср. также Apollod[or]. II. 124, Paus[an], Plut[arch]. и др. — *Примеч. автора.* Эпитома Ватиканская — недостающая часть «Библиотеки» Аполлодора, открытая Вагнером в 1885 г. в составе одного Ватиканского Кодекса (Cod. Vatic. 950).

[27] Оно было изображено на ковчеге Кипсела (Paus[an]. V. 19. 3) и на Амиклейском троне Аполлона (Paus[an]. III. 12. 15). — *Примеч. автора.*

Ср.: Hom[er]. II. III. v. 145 и схолии к нему и предание о Немезиде Рамнунтской (Hygin [J.], Paus[an].). — *Примеч. автора.*

Последнего мифотворческая мысль, сознавая внутреннее родство образов, делала приемным отцом Перифоя[28].

Традиционная форма этих мифов — вечная кара, постигающая грешников. Несомненно, так же заканчивалось первоначально и предание о Фесее и Перифое. Но афинский патриотизм не мог допустить вечного пленения своего национального героя. Был создан извод предания, согласно которому Геракл освобождал Фесея. У Перифоя защитников не нашлось и, как мы видим у Аполлодора, он был оставлен в Аиде.

Таково логическое развитие традиции. Фактический путь его нам не совсем ясен.

Древнейшим источником предания является по-видимому приписываемая Павсанием Гесиоду поэма[29] о спуске Фесея с Перифоем в Аид.

Следующая веха традиции — эпическая поэма «Миниада». Павсаний приводит отрывок[30] из нее, в котором рассказывается неудачная попытка Фесея и Перифоя бежать из Аида. Но это могло быть лишь эпизодом всей поэмы. Далее в ней описывалась, по словам Павсания[31], судьба Амфиона, Фамира, Мелеатра. Это было, по-видимому, подробное описание преисподней. Общее содержание поэмы загадочно. Виламовиц[32] предполагает таковым известное сошествие а Аид Орфея. Тогда в ней не было места для вмешательства Геракла, и «Миниада» принимала, следовательно, древнейший вариант мифа — вечную кару обоих грешников.

---

[28] Hom[er]. II. XIV. v. 317. — *Примеч. автора.*

[29] Pausan. IX. 31. 6. — *Примеч. автора.*

[30] Paus[an]. X. 282: Мы читаем в «Миниаде» стихи, касающиеся Фесея и Перифоя:

Старца Харона ладью, что теням перевозчиком служит,
Там же застали они, где была ей обычная пристань. — *Примеч. автора.*

[31] Paus[an]. IV. 33, IX. 5, X. 31. — *Примеч. автора.*

[32] Wilam[owitz U.], Hom[erische] Unters[uchungen. Berlin 1884,] 222 sq. Напротив ср.: Welcker [F.-G. Der] ep[ische] Zyk[lus oder die Homerischen Geschichte. Vol. 1–2, 1835]. I. 253; II. 422. — *Примеч. автора.*

Аттический вариант предания мог войти, как составная часть в поэмы, посвященные подвигам Геракла. И, действительно, об одной из них, о «Гераклее» Паниассида, поэта, современного Геродоту[33], Павсаний говорит[34], что согласно ей «Фесей и Перифой, сидя на престолах, не походили на узников, так как вместо уз самой кожей приросли к скале».

Бросается в глаза сходство этих слов с рассказом Аполлодора. Тот же «престол» и прирастание к скале[35]. Другой рассказ Аполлодора об освобождении Фесея Гераклом, полный подробностей чисто эпического характера, заставляет предполагать для него эпический источник. Геракл у Аполлодора отрывает Фесея от скалы; желая же оторвать Перифоя, он вызывает землетрясение, — все эти подробности засвидетельствованного древнего происхождения. Над ними смеется охотно и часто аттическая комедия[36]. И очень вероятно, что источником их, а следовательно и Аполлодора, была именно «Гераклея» Паниассида[37]. Она стала вульгатой новой формы предания, а намеки на нее в комедии и многочисленные изображения на вазах доказывают, что в пятом веке сложилась определенная и твердая традиция нашего мифа, заканчивающаяся непременно и всегда освобождением одного Фесея и вечным пленением Перифоя.

III

И эту-то установленную вульгату мифа Еврипид реформировал, принимая освобождение обоих друзей. Он сделал это первым; никто из старших трагиков не

---

[33] Автор первого сохранившегося трактата «История», посвященного греко-персидским войнам и описывающего нравы многих современных ему народов.

[34] Paus[an]. X. 29. 9. — *Примеч. автора.*

[35] Общий у Еврипида и Аполлодора мотив оков из змей является, по-видимому, созданием Еврипида. — *Примеч. автора.*

[36] Schol[ia] in Equit[y]. v. 1368, Suida, v. Δίσπσι. — Suiida — византийский лексикон и историческая энциклопедия X в. о древнем мире Средиземноморья. — *Примеч. автора.*

[37] Ср.: *Wagner* [*W. R.*] Epit[ome] Vat[icana ex Apollodori Bibliotheca (Leipzig, 1891)] p. 151 sq. — *Примеч. автора.*

касался этого мифа. И отчего он сделал это — понятно. Древнейшая форма мифа несомненно полна сурового нравственно-сакрального пафоса. Но вульгата его, измененная из политических соображений, лишена всякого эстетического достоинства. Она разрушает прекрасный миф о дружбе героев даже за вратами Аида и, конечно, не годится для трагедии. Реформой своей Еврипид придал мифу новый трагический смысл. Другой, не менее важной реформой Еврипида было то, что лишь Перифой у него пленен, Фесей же остается в Аиде добровольно, не желая изменять другу. Об этом говорит и один отрывок, относящийся, по-видимому, к прологу[38]. Плутарх[39], приводящий эту цитату, сопровождает ее ценным комментарием. «Некоторые, говорит он, погибают вместе со своими друзьями в их нестчастьи. Особенно друзья любящие и мудрые, как то Фесей, о котором говрится, что к Перифою, наказанному узнику.

«Незримой цепью чести он прикован»[40].

Этим Еврипид создавал истинно трагическую фигуру добровольно страдающего Фесея. Для углубления этого трагизма Еврипид изменял по-видимому и самые мотивы сошествия Фесея в Аид. По крайней мере Диодор, следуя, быть может, Еврипиду, рассказывает, что Фесей лишь под давлением клятвы, данной им Перифою, согласился принять участие в его дерзком замысле. Не кощунством, следовательно, было сошествие Фесея в Аид, а исполнением дружеского долга. Обо всем этом рассказывалось в прологе драмы. Уже с самого начала таким образом намечалась трагическая идея всей драмы — идея дружбы.

IV

Действие трагедии начиналось с прихода в Аид Геракла, посланного Еврипидом за Кербером. Из этой

---

[38] *Nauck* [*I. A.* Tragicorum graecorum] fr[agmenta. Leipzig, 1889. S]. 595. — *Примеч. автора.*

[39] *Plut[arch]*. De amic[orum] multi[tudine]. гл. 7, p. 96 c. — *Примеч. автора.*

[40] Цитаты из «Перифоя» даны в переводе Ф. Ф. Зелинского, имеющем проявиться в Т. VI «Театра Еврипида» И. Ф. Анненского. — *Примеч. автора.*

части сохранен[41] довольно длинный отрывок, содержащий разговор Геракла с встречающим его в Аиде Эаком. Вопросы Эака и подробный ответ на них Геракла заставляет предполагать, что по концепции Еврипида, Эак является вратарем Аида. Это было нововведением Еврипида. До него Эак считался одним из трех судей преисподней. Но после Еврипида представление об Эаке-привратнике мы находим довольно часто. Аполлодор говорит, что он «хранит ключи ада»[42].

То же представление встречается несколько раз у Лукиана. Его Менипп говорит Эаку: «Я знаю, что ты здесь — привратник»[43]. У него же встречается указание на то, что обязанностью Эака было блюсти Кербера. Это представление встречается иногда в вазовой живописи, и, кажется, что и в «Перифое» дело обстояло так же. На то, что представление об Эаке, как о привратнике стало даже популярным, указывает намек на него в надгробной надписи позднего времени[44]. Сразу, конечно, припоминается и другая аналогия — роль Эака в «Лягушках». Но об этом далее.

Приведенная сцена показывает, что действие происходило в Аиде и притом очевидно там же, где был пленен Перифой. Но где это было? Передача содержания нашей трагедии Иоанном Логофетом говорит просто: на скале. Некоторые любопытные подробности приводит Аполлодор, рассказ которого я уже цитировал. Он говорит, что оба друга, под предлогом получения даров, были заманены во дворец Плутона и там пленены на троне Леты. На совпадение рассказа Аполлодора относительно способа этого пленения (жала змей) с версией Еврипида я уже указывал.

---

[41] Частью у Григория Корин[фского], затем в увеличенном виде в недавно найденной рукописи Иоанна Логофета. — *Примеч. автора.*

[42] Apollod[or], III. 126. — *Примеч. автора.*

[43] Luc[ianus]. Dial[ogi] M[ortuorum]. 20. De luctu 4. Ср. также: Luc[ianus]. Dial[ogi] M[ortuorum]. 13; Charon 2. — *Примеч. автора.*

[44] C[orp]. I[nscr]. Gr[aecarum]. 6298. «Эак — ключарь». — *Примеч. автора.*

Вариант Аполлодора целиком противоречит вульгарной традиции, которая всегда изображала обоих друзей, скованных у врат Аида. Пленение же внутри дворца явно указывает на трагический источник. Поэтому очень вероятна зависимость в этом случае Аполлодора от Еврипида. Мы должны, следовательно, предположить в нашей трагедии Перифоя плененным во дворце Плутона. На это указывают и изображения на вазах[45], где домашняя утварь над головой Перифоя означает внутреннее помещение.

Тогда действие происходило перед дворцом Плутона, т.е. сцене с обычной трагической постройкой. Получаем опять аналогию в Аристофановских «Лягушках»: и там задним планом сцены был дворец Плутона.

На сцене же естественно было бы предположить и обоих друзей. Но это невозможно. Раз помещенный на сцену Перифой и с ним Фесей не могут уйти со сцены до самого конца драмы. Обоих должны играть и притом все время настоящие актеры, а не статисты. Значит на сцене может находиться, кроме них, одновременно только одно говорящее лицо. Между тем в первой же сцене, сохраненной нам, мы имеем диалог Эака и Геракла. Думать, что Преифоя заменяла кукла, за которую по мере надобности становился говорящий актер, — как это предполагают Наварр и Велькер для Прометея, — нельзя: и Перифой, и еще более Фесей должны были в трагедии играть. Необходимо предположить, поэтому, что во время этого разговора пленников не было на сцене, и что лишь по уходе одного из говорящих (Эака) они становились видимы. Средством для этого могла служить эккиклема, машина, делавшая видимой внутренность дворца, довольно обычная в греческой трагедии.

Итак, в начале драмы пленников на сцене не было. Они не могли поэтому произносить пролога. Его говорил, по-видимому, Эак. О вероятном содержании пролога я уже говорил. Затем входил хор[46]. Но из кого он

---

[45] Напр.: *Reinach* [*S.*]. Répertoire [des vases peints grecs et étrusques (1900)] I, 455. — *Примеч. автора.*

[46] Причем сцена Эака с Гераклом происходила уже после появления хора. Приход Геракла знаменует собой

состоял? Какой хор мог вывести Еврипид в Аиде? Мне кажется, на этот вопрос можно ответить. Возьмем отрывок 592 у Наука.

Чтобы благоговейно из жертвенных чаш
Возлияли мы в пропасть подземным.

Как объясняет Афиней, приводящий этот отрывок[47], племохои — в переводе «жертвенные чаши», это — сосуды, употреблявшиеся исключительно на элевсинских мистериях с сакральной целью. Там они играли настолько важную роль, что последний день мистерий назывался «племохои».

Но кто же мог говорить о них в «Перифое»? Как доказывает размер (маршевые анапесты), мы имеем здесь отрывок хорической партии и притом, как кажется, пародa. Хор совершает здесь на сцене жертвоприношение, а такой свободой движения он обладает лишь в пародe. Итак слова эти – пародхора, хора элевсинских мистов[48]. Греакл, при входе в Аид, встречал сонм посвященных праведников, наслаждавшихся вечным блаженством. Здесь снова напрашивается аналогия с Аристофановскими «Лягушками», с их хором из мистов.

Представление о связи между победой Геракла над Кербером и элевсинскими мистериями было распространенным и древним. Аттическое сознание не могло представить себе победителя смерти, не получившего благодати великих богинь. Распространенным и древним было сказание о посвящении Геракла перед сошествием в Аид в элевсинские таинства[49].

Перед посвящением Геракл должен был быть очищен от крови Кентавров. С этим связывалось про-

---

стремительное развертывание драматического действия. А нигде у Еврипида действие не начинается до прихода хора. (Единственное исключение – драма «Гераклиды».) — *Примеч. автора.*

[47] Athen[aei Naucratitiae Deipnosophistarum, Libri]. XI, p. 496. — *Примеч. автора.*

[48] Эту мысль высказал впервые Виламовиц. Велькер предполагал в «Перифое» хор и героинь. — *Примеч. автора.*

[49] См. у Apollod[or]. II. 12. Plat. Achioch. 371 D., Sch[olia] inctr[iptorum] Ranas. 501. — *Примеч. автора.*

исхождение малых мистерий[50]. Это доказывает древность предания, о распространенности его свидетельствуют изображения на расписных вазах, где часто Геракл представлен в кругу элевсинских божеств[51].

Но лучше всего выразил эту связь между элевсинскими таинствами и подвигом Геракла сам Еврипид. Его Геракл говорит в другой трагедии, что он победил Кербера: «в бою, удостоившись увидеть таинства мистов»[52].

Итак, введение Еврипидом в «Перифое» хора мистов было удачным и прекрасным использованием глубоких народных верований. Но новым и удивительным было то, что он заставил говорить этих мистов. Продолжение парода хора нам сохранено. Это те самые отрывки (Nauck, fr. 593, 594), которые дали Виламовицу основание говорить о противоречии их с мировоззрением Еврипида. Отр. 593, кроме того, цитирует Сатир. Здесь призывается бог «саморожденный во вращенье эфира вплетший начала всех вещей, и неутомное время, вновь и вновь рождающее себя само». Это все те же бесплотные, безымянные божества философов 5 века, — «облака», как их называет Аристофан. Но заставить молиться им элевсинских мистов, — что это, безвкусный компромисс или смелость религиозного реформатора? Мне думается, скорее последнее!

Но вернемся к нашей трагедии[53].

---

[50] Ср.: Diodor. IV. 14. Предание это стало даже политическим догматом Афин. У Ксенофонта Каллий говорит лакедемонянам: «Говорят, что Триптолем Геракла первым из чужеземцев посвятил в неизреченные таинства Деметры и Коры». — *Примеч. автора.*

[51] Stephani [L.] Compte Rendu [de la Comission Impeiale archeologique] 1859 an, Reinac [S.], Répertoire [des vases peints grece et etrusques. 1900]. I. 1. — *Примеч. автора.*

[52] Heracles, v. 612. Об отношении этих стихов к драме «Прифой» — далее. — *Примеч. автора.*

[53] Я отношу к пароду «Перифоя», кроме того, крайне интересный и прекрасный отрывок «incertum fr. 912». Размер его также — маршевые анапесты, мысли и положение — родственные. Кроме того, Сатир цитирует этот отрывок непосредственно за отрывком 593 «Перифоя». — *Примеч. автора.*

V

Трижды приходилось мне указывать на аналогии разбираемой драмы с «Лягушками» Аристофана. На общий для обеих пьес хор из мистов обратил уже внимание Виламовиц; на общность фигуры Эака — еще раньше E. Müller, затем Van de Sande Backhuyzen и др[54]. Но мне кажется, что не отдельные только фразы или положения, а вся комедия «Лягушки», по замыслу своему и структуре, есть пародия на еврипидовского «Перифоя».

И действительно: в своем «Перифое» Еврипид заставляет Геракла сойти в Аид, чтобы вывести оттуда Фесея и Перифоя. А в «Лягушках» Аристофан отправляет туда же поддельного Геракла, переряженного им Диониса, но уже за самим Еврипидом (причем Дионис несколько раз повторяет, что он идет именно за Еврипидом, а не вообще за трагическим поэтом).

Получается великолепная комическая концепция в истинно аристофановском вкусе. Аристофан любил поражать противников «не чужими, но их же собственными стрелами».

Ф. Фр. Зелинский приводит примеры таких комических перелицовок[55]. Пародируя «Бутылку» Кратина, Аристофан выдумывает смешную версию его смерти. «Проводники душ» Эсхила дают основание к комической легенде о гибели его от удара черепахи. На этом же основана легенда о смерти Еврипида[56]. И вот к чис-

---

[54] Müller [K. O.], Gesch[ichte] d[er] Theorie d[er] Kunst. [Bd. 1–2. Breslau, 1834.] 1. p. 268 sq., Van de Sande Backhuyzen [W. H.], De parodia ap[ud comicos] Aristoph[anis. Utrecht, 1877]. p. 146 sq., Hiller [E.], Hermes VIII. v. Leutsch [E.] // Philologus. Suppl[ement] 1. (Это журнал, издававшийся с 1846 г.). 1. p. 149 sq. — *Примеч. автора.*

[55] Th. Zielinski. Rhein[isches] Mus[eum für Philologie (журнал, издается в Бонне)]. XXXIX. p. 304. Ср. также: Crusius [M.], XXXVII. p. 308. О Кратине у Аристофана. Pax. v. 701 sq. — *Примеч. автора*.

[56] Его растерзали собаки или, по другому варианту, женщины, как Пенфей у Еврипида погиб от рук вакханок. — *Примеч. автора.*

лу этих перелицовок присоединяются «Лягушки» и притом, как пародия наиболее смелая и остроумная. Ведь здесь пародией служит вся комедия. И только поняв это, можно оценить в достаточной степени комизм «Лягушек».

Прежде всего Дионис отправляется к Гераклу узнать дорогу в Аид. И это понятно: ведь тот, и зрители это помнили, еще не так давно спускался туда — в трагедии Еврипида. Геракл в трагических выражениях говорит о своих переживаниях, конечно, все в том же «Перифое». И действительно, Геракл говорит[57]: «там ты услышишь звуки неких флейт и увидишь прекраснейший свет, подобный здешнему, и миртовые рощи, и блаженные хороводы мужей и жен, и шумный плеск рук». Он говорит о мистах, а хор из мистов — это первое, что встретил Геракл, сойдя в Аид, в «Перифое».

Затем Дионис, переряженный Гераклом, второй Геракл, спускается в Аид. Там он видит дворец Плутона — из «Перифоя», хор из мистов — также оттуда. Далее его встречает тот же Эак. Эта сцена (Ranae v. 465 sq.) послужила загадкой для многих. Что сцена, когда Эак накидывается с бранью и угрозами на мнимого Геракла — Диониса, — пародия, никто не сомневался. Это доказывают и самые выражения Эака, преувеличенные до комизма, но по существу трагические. Ср. с выражениями из Эсхила (Agam. 1309, Sept. v. 836, Chaeph. v. 924, Eurip. Electra v. 1342, Eurip. Alcest. 244, Hel. 1319, Iph. T. 1407).

Но очевидному заключению, что сцена эта — пародия на «Перифоя», мешает схолиаст, утверждающий, что все это — пародия на разговор Фесея и Миноса в еврипидовском «Фесее»[58]. Правда в «Фесее», содержанием которого были подвиги Фесея на Крите, легко предположить столкновение Фесея и Миноса (хотя бы из-за Эрибеи, как это было в балладе Вакхилида). Но при чем же здесь тогда псы Кокита, окровавленные скалы Ахеронта и Стикса? Это противоречие застави-

---

[57] Ar[istophanes]. Banae, v. 155 sq. — *Примеч. автора.*
[58] Sch[olia] in Ranas, v. 467 sq. — *Примеч. автора.*

ло Э. Мюллера, Виламовица и др. предположить здесь просто ошибку схолиаста, спутавшего «Фесея» с «Перифоем».

Но это мало правдоподобно, слишком подробны показания схолиаста.

Van de Sande Backhuyzen справедливо указывает на то, что, может быть, схолиаст по своему и прав, и что отрывок из «Фесея», приводимый им, как оригинал пародии Аристофана (Nauck fr. 384), происходит действительно из «Фесея». Но каков этот отрывок! Содержа в себе самые общие угрозы, он напоминает слова Эака в «Лягушках» лишь одним словом «αἱμοσταγεῖς». Вот и все. Очевидно, тут не может быть и речи о пародии, и схолиаст просто переусердствовал, как и во многих других случаях.

Но отчего он не мог указать истинного источника пародии – «Перифоя»? Ответ один: он просто не знал его[59]. На деле же Аристофан в этой сцене пародировал, разумеется, «Перифоя» и притом, как кажется, очень близко. Он заимствовал у Еврипида не только фигуру Эака, но и его характеристику. Аристофановский Эак любит повторять выражения «δικαίως», или «δίκαίος ὁ λόγος» (v. 621), то же говорит Эак и у Еврипида «εἰπεῖν δικαίως» (Arnim. Suppl. Eur., fr. 1)[60].

Любопытно, как трагического Эака — вратаря Аида, стража Кербера, Аристофан превратил в ворчливого раба-привратника Плутона, стерегущего домашнюю собаку[61].

Этим не исчерпывается, конечно, пародирование Аристофаном «Перифоя»; многих намеков мы просто не понимаем, не зная «Перифоя»: на некоторые другие пародирующие мотивы я еще укажу далее.

---

[59] Любопытно, что, комментируя стих 1244 из «Лягушек», встречающийся у Еврипида дважды, в «Меланиппе» и в «Перифое», схолиаст ведь на первую драму [так в тексте. — *А. Т.*]. — *Примеч. автора.*

[60] Это совпадение еще раз доказывает, что привратник в «Лягушках» именно Эак, а не просто раб, как иногда полагают. — *Примеч. автора.*

[61] [Aristophanes]. Ranae, v. 469. — *Примеч. автора.*

Итак ясно, что «Лягушки» представляют собой, как по общему замыслу, так и по многим частностям, пародию на еврипидовского «Перифоя», притом самую далеко идущую пародию, какую мы знаем. И именно в этой пародии скрывался основной комизм всей пьесы. Она же служит косвенным доказательством подлинности «Перифоя»: если бы автором ее не был Еврипид, пародия теряла бы всякий смысл.

VI

На основании этого мы можем восстановить и сцену Эака и Гракла в «Перифое». Из сохраненного начала ее мы знаем, что приходил Геракл и на вопрос Эака, кто он, говорил свое имя и цель прибытия. Он требовал далее отдат ему Кербера. Эак обрушивался на него с угрозами и уходил вовнутрь дворца, как это было в «Лягушках». Тут следует предположить появление эккиклемы с обоими друзьями. Разговора Геракла с Фесеем требует сама композиция драмы. О нем свидетельствует Цецес[62]: «Потом же Гераклу, сошедшему (в Аид) за Кербером, Фесей подробно рассказывает обо всем на том свете, как Еврипид это изобразил в своих драмах».

К встрече Геракла в Фесеем относится отрывок у Наука (fr. incert. 936)[63]. На вопрос Геракла, мертвый ли он, Фесей отвечает:

«Нет, принял дышащим меня Аид».

Из рассказа Фесея о преисподней, о котором говорит Цецес, мы ничего не знаем. Но за ним следовал агон, из которого мы имеем ряд отрывков (Nauck, fr. 596, 597, 598). Правда, все они очень скудны, но общий характер сцены восстановить можно.

Этот агон был центральной сценой всей драмы — трагедии дружбы. Геракл предлагал Фесею уйти с ним на землю, тот отказывался, не желая покилать друга. Лейтмотив его благородной речи дают слова Иоан-

---

[62] Sch[olia] in Ranas, v. 342. — *Примеч. автора.*

[63] Фрагмент этот относил к «Перифою» еще Велькер; его цитирует Менипп у Лукиана в совершенно такой же ситуации. — *Примеч. автора.*

на Логофета: «Фесей же, считая позорным оставить друга...» и фраза Плутарха о друзьях, которые «будучи мудрыми и любящими, огибают вместе со своими друзьями, впавшими в несчастье, как, например, Фесей». Фесей произносил, как кажется, отрывок у Наука, fr. 596:

«не лучше ль смерть, чем жизни дар постыдной»,

и сюда же относится, по всей вероятности, отрывок из Incerta Еврипида, fr. 964[64].

Отрывок у Наука fr. 598, выражающий гному самого общего характера, служил, по всей вероятности, обычным заключением хором агонической речи. Сюда же можно привлечь замечательный мраморный рельеф из Villa Albani[65]. Рельеф этот, по-видимому, копия оригинала, современного трагедии «Перифой». Он изображает стоящего Геракла с палицей, Фесея и сидящего между ними Перифоя. Геракл ласково глядит на обоих юношей. Фесей с грустью смотрит на друга.

Мне этот рельеф представляется изображением именно агона нашей трагедии, и он лучше всяких слов передает тот эпос светлой и чистой печали, которым был проникнут агон «Перифоя».

Фесей, конечно, не соглашается покинуть друга.

Парафразируя выражения Ф. Фр. Зелинского[66], можно назвать эту сцену «сценой трагической невиновности Фесея». Свой подвиг дружбы — отказ покинуть несчастного спутника, выходившего по времени далеко перед начало драмы, Фесей повторял на глазах у зрителей, отказываясь принять помощь Геракла.

Гераклу оставалось только уйти на бой с Кербером, и действие драмы достигало тут своего высшего напряжения.

---

[64] Его относил к «Перифою» и Виламовиц (An[alecta] Eur[ipidea. Habilitationsschrift, Berlin 1875]). — *Примеч. автора.*

[65] Monumenti del Museo Torlonia I 93 n. 376. Roscher [W.]: [Ausführisches] Lexikon der [grechischen und römischen] Myth[ologie]. III, 2. 1887; Wil[amowitz U.] An[alecta] Eur[ipidea. Habilitationsschrift, Berlin 1875.] p. 168 sq. — *Примеч. автора.*

[66] Драмы Софокла. Т. III, стр. XXXIX. — *Примеч. автора.*

VII

Но как протекал этот бой с Кербером?

По древнейшему преданию Гераклу пришлось силой похищать Кербера из Аида. У Гомера он даже ранит при этом самого Плутона[67]. Но аттический вариант сказания, сделавший Геракла элевсинским мистом, упраздняет это насилие. Кербера Геракл получил добровольно из рук Коры, как ее мист. Об этом, как о факте общеизвестном, говорит и Плутарх: «подобает Гераклу помогать сиракузянам ради Коры, от которой он поучил Кербера»[68]. О помощи Гераклу Персефоны свидетельствуют и многочисленные вазовые изображения[69]. Какую же версию принимал Еврипид в Перифое? Иоанн Логофет говорит, что Геракл «зверя поборол силой», но «милость подземных богов» есть и у него.

Недаром хором трагедии были элевсинские мисты.

С этим следует сравнить слова Еврипидовского же Геракла[70]. Амфитрион спрашивает Геракла, как он достал Кербера:

«Осилил, или в дар принял от Коры?»

Тот отвечает:

«Осилил, таинств приобщившись здесь».

Тут, следовательно, соединение обоих вариантов.

Это было нововведением Еврипида. Господствующую традицию он изменил, сохранив ее в виде рудиментарного мотива в словах «или в дар принял от Коры».

Но стоило ли Еврипиду изменять традицию ради этих немногих слов? Следует предположить, что в этих стихах «Геракла» Еврипид пересказывал свой же вариант, употребленный им ранее в другой трагедии, а именно в «Перифое». Следовательно, «Перифой» был поставлен раньше «Геракла», но незадолго

---

[67] Hom[er]. II. VIII, v. 395. — *Примеч. автора.*

[68] Plut[arch]. Nikias I. — *Примеч. автора.*

[69] Viener Vorlegeblätter E. II. VI. — *Примеч. автора.*

[70] Her[acles]. v. 611 sq., пер. И. Анненского «Театр Еврипида» т. II. — *Примеч. автора.*

до него[71]. Тогда то, о чем в «Геракле» говорилось, как о прошедшем в «Перифое» происходило в настоящем; и мы получаем для «Перифоя» тот же вариант, «бой Геракла с Кербером при благодатной помощи Персефоны». Этот мотив «Перифоя» позволяет нам также понять одну сцену из «Лягушек»[72].

Диодор в своем рассказе, следующем еврипидовской традиции, говорит: «Геракл, принятый Персефоною, как брат»[73].

И вот этот-то милостивый прием Персефоной Геракла в «Перифое» пародирует Аристофан, когда в «Лягушках» служанка приглашает мнимого Геракла на завтрак, приготовленный для него любезной богиней-хозяйкой. Хлеб, говядина, пряники, которыми она его угощает, это в резко комической трактовке — та же «милость» великой богини.

Во всяком случае, бой с Кербером происходит за сценой. Зрители узнавали о нем, вероятно, из рассказа вестника.

Затем следовало освобождение обоих друзей, как это рассказывает Иоанн Логофет.

В эической и комической традиции мифа Геракл освобождал Фесея (и, как как мы видели его одного) насильственно, отрывая от скалы.

Но Иоанн Логофет говорит: «Фесея с его спутником милостью подземных богов вызволил из их тяжелого положения». А Диодор Фесея же вызволил из оков, благодаря «милости Коры». Следовательно, и освобождение друзей, как и бой с Кербером, происходило в нашей трагедии милостью подземных богов. Это было не насилие, но прощение грешников самой оскорбленной ими Персефоной, а искупляла вину (так заставляет нас предположить идея всей трагедии) именно неколебимая верность и дружба Фесея. Заклю-

---

[71] Вообще же на основании некоторых данных я отношу постановку «Перифоя» к 421-му году до Р.Х., ср. Дидаскалию С. I. A. II, 972. — *Примеч. автора.*

[72] Ar[istophanes]. Ranae, v. 503 sq. — *Примеч. автора.*

[73] Diodor. IV. 26. — *Примеч. автора.*

чительная сцена трагедии была таким образом достойным завершением сцены агона. Само освобождение происходило конечно на сцене. Ведь на сцене находились пленники[74]. Освобождал их, по всей вероятности, сам Геракл, сообщая им при этом милость и прощение богов.

Появление какого-либо «Deus ex machina»[75] невозможно из-за числа актеров.

Трагедия кончалась уходом Геракла-победителя с обоими друзьями на землю. И тем трагичнее была потом для зрителей аналогичная сцена в еврипидовском «Геракле», когда Геракла, беспомощного и больного, им же спасенный Фесей уводил в благословенные Афины.

Центральной фигурой всей драмы был, конечно, Фесей.

Трагедия наша входит таким образом в многочисленный цикл аттических драм Еврипида.

Гермес: научно-популярный вестник древнего и нового мира. 1918. Сборник за первое полугодие. С. 45–61.

---

[74] Освобождение было чудесным. На этот момент чуда в нашей трагедии намекает, быть может, Аристотель в «Поэтике»: «Четвертый же род трагедии, это — трагедии с чудесами, к нему относится все, что происходит в Аиде. (Poet[ica] 1456 A.). — *Примеч. автора.*

[75] Deus ex machina — с лат. — «Бог из машины» — выражение, означающее неожиданную, нарочитую развязку той или иной ситуации с привлечением внешнего ранее не действовавшего в ней фактора.

1919

Ю. М. Юрьев — Тит Флавий

На втором представлении пьесы Иернефельда[1] «Разрушитель Иерусалима» в Большом драматическом театре[2] в главной роли Тита Флавия выступил засл. артист Гос. театров Ю. Юрьев.

Талантливый артист тонко передал сложную гамму переживаний человека, стремившегося во имя добра к владычеству над миром, шагающего во имя того же добра через трупы и потоки крови и убедившегося в момент, когда, казалось, все его стремления осуществились, в суетности и тщетности земных достижений.

В этот момент совершается перелом мировоззрения Тита Флавия, и он, сбросив с себя напускную жестокость, обнаруживает свое настоящее лицо, раскрывает свою прекрасную душу.

Роль Тита Флавия до этого душевного перелома блестяще удалась артисту, сумевшему счастливо избегнуть утрировки в моменты высшего пафоса.

Вторая половина роли — Тит, римский император с душой почти христианской, любвеобильной и всепрощающей, — менее удалась Юрьеву, как артисту, по интуиции своей ближе всего стоящему к изображению сильных страстей.

Но там, где мятежный консул Тит провозглашает своего отца императором Рима, там, где он бросает свои легионы на неприступные твердыни Иерусалима и с лицом, озаренным отблеском их пожара, вступает на опасный и полный сяких превратностей путь осуществления своих широких замыслов, — там Юрьев вполне заслуживает те бурные аплодисменты, которыми его награждали.

Жизнь искусства. 1919. 26 апреля (№ 122). С. 1.

---

[1] Ярнефельт (Иернефельд) Арвид — финский писатель и драматург, журналист.

[2] Премьера состоялась 22 апреля 1919 г. (реж. А. Н. Лаврентьев, худож. В. А. Щуко, комп. Б. В. Асафьев).

«Свержение Самодержавия»[3] (Представление на Дворцовой площади)

Театр неожиданный, необычный, ни с чем не схожий.

На Дворцовой площади, возле ворот дворца и Александровской колонны, два возвышения. На одном, побольше, палатка для актеров и реквизита. Между ними — неширокий проход через нетерпеливую, жадно обступившую толпу. Так красноармейцы, ученики руководимой Н. Г. Виноградовым театральной мастерской разыгрывали 20 июля «Свержение Самодержавия».

Началось еще с 1905 года. Два-три рабочих в толпе заговорили о насилии, о воле, о манифестации к царю. На подмостках собрался митинг, оживленный и шумный, с широкими жестами и спотыкающимися речами, так знакомыми за последние годы.

Актеры, должно быть, импровизировали, более чем наполовину. Сняв шапки, пошли к дворцу. Впереди кто-то в священнической рясе. И в толпе многие сняли шапки, знали, что будут выстрелы и боялись. На высоком балконе дворца появилась небольшая фигура в мантии. Короткий, испуганный жест и стрельба. Актеры побежали, побежали и те, кто только что еще были зрителями. Какая-то очень рукодельная, неумелая, но настоящая драма началась. Словно те деревянные обрубки, в которых только набожное внимание узнает черты любимого бога, и лишь надежда увидит будущее изваяние из золота и слоновой кости.

Драма началась и кончилась. Пошли миниатюры: арест студента, участок, взводное ученье. Актеры, только что с увлеченьем импровизировавшие, робко подавали затверженные реплики, представляя интеллигентов.

Удачнее был «бой на баррикадах» — перестрелка солдат и рабочих с обоих возвышений. Солдаты стре-

---

[3] Импровизационная инсценировка Театрально-драматургической мастерской Красной армии была впервые показана 12 марта 1919 г., руководитель Н. Г. Виноградов.

ляют, а какой-то рабочий в синем переднике отвечает им стихами. Трескучие стихи, но как радостно их встретили, с какой благодарностью аплодировали! Рукоплесканьями в эту минуту и равнодушием к последующим «миниатюрам», отречению Николая II и т. д., зрители обличили и свой вкус, и ошибки устроителей. А первая и главная из них — рабства у быта и бытового театра. Юмор, а не смех, психология, а не драматизм. Боязливые жесты и моргающие глаза вместо широко и свободно движущихся рук и ног, путаные речи скороговоркой или шепотом, вместо стихов, песен и слов, броских и увесистых, как булыжники. А ведь только это и видимо, и слышимо на площади. Нанизыванием слабо связанных сцен устроители лишили себя и другого великого преимущества.

События «представления» развиваются в исторической последовательности. И в этом их глубочайший внутренний драматизм. Внешнего единства действия нет, но тут помогает очень удачное изобретение двух противолежащих сцен. Стремительно и массами, под песни и выстрелы меняя подмостки, актеры таким нагляднейшим, топографическим попиранием единства места своеобразно разрешают проблему единства действия. Привычная связь канонов порвана, и отмена одного ослабляет пороки и в другом. Но, что действительно для нескольких лаконических сцен, не может сдержать вереницу несвязных эпизодов. Кулак драматического напряжения разжимается. Но позволительно ли, вообще, представление событий недавних и незабытых в такой более чем реалистической обстановке? Нет, именно не реалистической. Когда Николай II в «горностаевой» мантии выходит на балкон, это просто новое воплощение старой маски жестокого царя Ирода[4], Филиппа[5], Максимилиана[6]. И это так и воспринимается. Только не одевайте его в китель

[4] Ирод I Великий, царь Иудеи.
[5] Вероятно, Филипп II — царь в Древней Македонии.
[6] Вероятно, Максимилиан Марк Аврелий Василий — римский император.

с полковничьими погонами. А вот околоточные, неизменно появлявшиеся в конце каждой сцены, действительно, вызывали в толпе далеко не театральные эмоции. И это едва ли хорошо. А где же не разделаться окончательно с реализмом, как не на Дворцовой площади? Ведь, если бы вместо плакатов с написанными лозунгами в эпилоге представленья явилась Вольность или Обида, это именно здесь никого бы не удивило. И самое главное, сам Зимний Дворец, господствовавший над крошечными подмостками, конечно, был тем же старым домом, гнездом тайн и преступлений, логовом родового проклятья, что и постоянный дворцовый фасад греческой сцены. А индивидуальная связь его с Зимним Дворцом гапоновских[7] и февральских[8] дней только облегчала то ощущение места, как чего-то освященного именем, преданьем и роком, без которого немыслима трагедия. Только по родной почве может ступать трагический хор.

А какой же иной город способен стать трагической сценой, как не Петербург, который и создан, как будто, не победами Петра, а для празднованья их, для факелов, шествий, аллегорий.

Сенатская, Александринская, Исаакиевская площади, Смольный собор и теперь стоят, как огромные кулисы еще небывалого театра, зрелищ, еще невиданных.

Жизнь искусства. 1919. 26–27 июля (№ 199–200). С. 2.

---

[7] От имени священника Г. А. Гапона.

[8] Февральская буржуазная революция, в результате которого к власти в России пришло Временное правительство.

1920

Театр всего народа. Театральный кружок

Третий год революции проходит под знаком театра.

Первомайские площадки, народная комедия, толпа у биржи — свидетели тому.

Триста театральных кружков Петербурга — школьных, рабочих и красноармейских, — свидетели тому.

Строй, переживаемый нами — театрократический строй.

От времен классических Афин, первой театрократии мира, всенародный театр возникал всегда из скрещения театральной стихии народа с формами ремесленного театра; радости действия с радостью зрелища.

Радость игры в театр, игры, где все — актеры, воспитывала единое сердце и единый разум стотысячного зрителя. Его вдохновение превращало зрелище ремесленного театра в народное празднество, а актеров его — в глашатаев народной радости.

Дореволюционный театр, со всем его великим мастерством, был бессилен и хил, потому что бессилен был зритель его, одинокий, тщеславный, нетеатральнейший из всех.

Революция открыла театр новым общественным классам. И эти классы возобновили игру в театр, начатую их аттическими предками.

Театральная игра пролетариата и деревни — первое звено возрождающегося всенародного театра.

Простейшая форма этой игры — театральный кружок.

Театральный кружок — объединение активных участников театральной игры, школа свободного в движениях и слове своем человека и поэтому единодушного и мудрого зрителя, соучастника всенародного театра.

Освобождая человеческую личность, преображая коллективом быт, театральный кружок является сильнейшим двигателем будущего общества.

В сценических движениях, пантомиме, словесной импровизации — работа кружка.

В проникновении в дух и формы театра — работа кружка.

Но только — ничего показного.

И здесь величайшая опасность!

На теле дореволюционного театра был жалкий нарост, клубок из неудачничества и тщеславия — любительство, — порождение мещанства, социального и духовного.

Дух любительства, дух мещанства грозит отравить сегодняшние театральные кружки, а в них — надежду на всенародный театр.

Враг этот — общий враг революции.

Борьба с ним едина на всех фронтах — политическом, социальном и на фронте искусства.

Уже теперь большинство наших кружков — любительские труппы, дурно играющие дурные пьесы, разъедаемые столкновениями самолюбий и внутренними разорами.

Это в Петербурге. В прилежащих губерниях репертуар их почти везде — фарсы или дуто-революционные пьесы.

Наши кружки в руках маленьких актеров.

С этим должно быть покончено прежде всего.

Тля подтачивает корни будущего театра.

Но вот трудность.

Неужели сценические постановки, естественное и необходимое завершение всякой театральной игры, должны быть изгнаны из кружков?

Конечно, нет.

Но следует помнить, что всякая такая постановка ценна лишь для активных участников ее.

Зрителям, чужим и равнодушным, — не место в театральных кружках.

Непосредственная заинтересованность в действии — диаметр публичности этих спектаклей.

Средств для создания такой заинтересованности — много: сильнейшее из них — состязательное начало.

При последовательности выступления ряда кружков, сегодняшние зрители и судьи завтра станут актерами и подсудимыми.

Самодовление игры в театре — сохранится.

Предел этой самодовлеющей игры, предел, начинающий уже активное переделывание быта, — театральные празднества.

И здесь — все — участники, и потому нет искусства.

Это не зрелище, не театр, скорее развитие рабочей манифестации или военного парада, где сведенные кружки являются ударной группой театральной активности.

Опаснее всего эстетничающий подход к таким празднествам.

Необходимо признать их реальную осуществимость.

В Архангельске на базарной площади был устроен такой праздник в день 1-го мая.

То же было в Великом Устюге.

Но, разумеется, красота, зрелищность безмерно повышает действенное значение праздника.

Таков путь кружка, путь игры в театр.

Театральная игра античности после столетних усилий вылилась в профессиональный трагический театр.

Такой долгий срок потребовался потому, что предшествующие формы театрального профессионализма, искусство клоуна и шута, были до крайности грубы и элементарны.

Мы присутствуем при чрезвычайно развитом профессиональном театре.

Отсюда надежда, что процесс образования всенародного театра пойдет решительнее и скорее.

На протяжении всего этого процесса — пути театрального кружка и профессионального театра нераздельны и неслиянны.

Нераздельны внутренне, как две стороны одного дела.

Нераздельны внешне, потому, что лишь самый высокий профессионализм может быть воспитателем единодушного зрителя, рождающегося из кружка.

Но всякое слияние гибельно для обоих.
Имя ему — любительство.

Жизнь искусства. 1920. 20–21 мая (№ 456–457). С. 1.

Театр всего народа. Профессиональный театр

Второе слагаемое Народного Театра — профессиональный, ремесленный театр.

В театральной игре кружков, даже в празднествах, ими устраиваемых, нет или может не быть искусства. Это явления социальные, в известном смысле нравственные. Они — внеположны искусству, потому что чужды ремеслу, и в нем власти формы и духу техническому.

Несомненно, что установившаяся техника дифирамбов и простейшее ремесло комедиантов определили формы народного театра Афин. И самый театр этот мог возникнуть только в атмосфере профессионального соперничества, в городе, насыщенном мраморной пылью мастерских.

Формы, установленные греческим театром и высокопрофессиональным духом во все времена, определяли расцвет искусства всенародного театра.

Высокопрофессиональны театры Шекспира и Мольера, оба создание классической формы и народной театральной стихии. Попытка Гете насадить театр в Германии разбилась о любительство. И весь XIX век определяется чрезвычайным упадком профессионального духа в искусстве и театре.

Художники, желающие быть публицистами, дипломаты, пишущие стихи — вот искусство конца века.

Синкретизм и любительство. По-русски — передвиженство.

И прав В. Н. Соловьев, определяющий прошлое русского театра «благородным спектаклем». Профессионалами были иногда актеры, даже провинциальные актеры, сохранившие традиции французской школы; но никогда не режиссер; но никогда не драматург.

Упадок профессионализма — упадок всенародного искусства.

И знаменателен и не случаен резкий взлет профессионального духа за последние десятилетия. Словесные школы вплоть до футуризма, формальные течения в живописи и музыке, искусства театра Гордона Крэга[1] и Мейерхольда, расцвет балета — все это стороны одного общего явления.

Художник пожелал красок, поэт — слова, и все — техники, формы и ремесла.

Мы оценивали это явления эстетизмом, да эстетизмом, т. е., уединением, и было оно в условиях прошлых лет. Лишь революция и притом рабочая «профессиональная» революция скрыла истинный смысл этой революции, как предчувствия, как тяги к всенародному искусству и в нем профессионализму.

Течение, воскрешавшее старинные формы, оказалось способным стать искусством сегодняшнего дня, потому что формы, им воскрешаемые, были вечными, «классическими» формами театральности. Оно обратилось к искусству клоунов и акробатов, потому цирк есть самое резкое в наши дни проявление техники и ремесла.

Цирковая комедия действительно народная, но ею определяется только тропинка всенародного театра. В основу ее положена итальянская, вернее мировая, комедийная форма. Формы трагического греческого и французского театра все еще забыты. Найти их труднее, и труднее народному вдохновению дохлестнуть до трагедии.

Но безмерно опаснее то, что самые возможности всенародного театра толкуются ложно.

Заблуждаются те, кто полагает, что будущее исключительно в творчестве масс. Они забывают, что всенародный театр — двусторонен, что он создание игры в театр и театрального ремесла.

Вредное дело делают те, кто строит «рабочий» театр на бесформенности или формах любительских.

---

[1] Г. Крэг — английский режиссер.

Они не знают о вечной значимости классической формы и профессиональной техники, не знают о том, что так ясно рабочим, привычным профессионалам. Они подделывают рабочий театр.

Но виновны и те, кто именует высоким именем профессионального театра соединенья технически неграмотных актеров. Профессиональная книжка не дает техники. Здесь источник путаницы и недоразумений, часто гибельных и неразрешимых.

Много благородных видов сегодняшнего театра не имеют будущего — потому что за ними нет ремесла, а только любовь и любительство. В этом корень хилости академических театров. Это — академия без академиков.

И все же судьба всенародного театра надежна.

Есть источники театральной техники.

Есть формы профессионального театра, правда частью еще канонические, частью забытые или ненайденные еще.

Но есть зато, и это важнее всего, театральное вдохновение народа, переживающего свою великую эпоху. А в том чудо великих эпох, что они наследуют друг другу, минуя трясины промежуточного безвременья.

Поэтому вечные формы классического театра, мертвые для наших отцов, живы для нас и в них живы надежды на театр всего народа.

Жизнь искусства. 1920. 25 мая (№ 460). С. 1.

Театр Народной Комедии

Суд современников неизбежно обманчив и легковесен.

Нам ли, с трудом разбирающимся в наступившем дне, гадать о будущем? И все же едва ли есть будущее у явления неоцененного современниками.

Таким первым обманчивым судом следует судить сейчас любопытнейшее явление сезона, «Народную Комедию» Радлова.

В феврале этого года в Железном Зале была представлена «Невеста мертвеца»[2] с участием актеров драмы и цирка.

Кто пришел — увидел в тысяча первый раз историю о любовниках, хитростью победивших упрямство стариков. Серьезные зрители были оскорблены прыжкам и визгом комедиантов; чопорных покоробило неистовство зрительного зала, ходившего ходуном; но даже самые хмурые должны были признать за древним, как жизнь, сюжетом комедии свежесть свежейшую, чем новизна драматических пересказов еще не остывших газет. Эта свежесть, прозеленевшая из ветхих форм итальянской комедии, таилась в сочетании драматической техники с цирковою и твердого сценического остова с импровизацией словесной.

Ни то, ни другое, как скоро подметили любители родословных, не было совершенно новизною. Конечно, введение в театр цирка явилось необходимым условием культивируемого в школе Мейерхольда интереса к театральному «движению». Цирк, сохранивший по необходимости тайну мастерства — был неизбежно желанен для искусства последних лет, стремившегося к профессионализму.

В этом смысле — театр Радлова — плод особой культуры, произведение комплекса театральных, литературных и живописных школ.

Но все это не слабость, а заслуга.

Радов превратил лабораторные изыскания школы в широкое общественное явление. Его театр вскрыл глубоко народный смысл самых крайних течений в новом профессиональном искусстве. Он доказал еще раз неизбежный закон о подлинной народности подлинного профессионализма.

Другое дело, как удалось «Народной Комедии» объединить составляющие ее элементы.

---

[2] Спектакль по цирковой комедии С. Э. Радлова, премьера 8 января 1920 г. (реж. С. Э. Радлов, худож. В. М. Ходасевич).

По существу здесь нет непримиримого противоречия. Очарование недосягаемого для зрителя мастерства — волшебная тайна цирка — сродни театру. Правда, цирковые номера статуарны и закончены, но такова же и сама природа смеха.

Так статуарна более чем на две трети была комедия Аристофана, ее техника — насквозь цирковая. Так статуарна вообще, классическая комедия, вплоть до «Ревизора», театральный смысл которого остается затемненным реалистическими традициями. Вся трудность здесь в органическом слиянии драмы и цирка, в том, чтобы цирковые трюки высыпались как зерна из налившегося колоса драматического напряжения.

Аристофан достигал этого, употребляя акробатику, как разрешение дошедшего до апогея внешне и внутренне комического положения.

То же делал Гоголь, заканчивая второй акт «Ревизора» кувырком Добчинского «с небольшой нашлепкой на носу».

В этом смысле «Невеста Мертвеца» далеко не безупречна, основные трюки ее выпадают из общего рисунка; но каждый из следующих спектаклей театра обнаруживает в пользовании цирком все больше уменья и смелости.

Обезьяна, влезающая на балкон зрительного зала в «Обезьяне доносчице»[3], панические прыжки ансамбля в «Дочери Банкира»[4], солдат на раскачивающейся будке в «Пленнике»[5] — все это приемы столь же театральные, как и цирковые.

Сложнее вопрос о словесной импровизации.

Ни один любитель театра не упрекнет Радлова за попытку воскресить этот, казалось, архаический прием. Всякий, видящий как блестяще отвечает аудито-

---

[3] Спектакль по цирковой комедии С. Э. Радлова, премьера 17 февраля 1920 г. (реж. С. Э. Радлов).

[4] Спектакль по цирковой комедии С. Э. Радлова «Вторая дочь банкира», премьера 20 апреля 1920 г. (реж. С. Э. Радлов, худож. В. М. Ходасевич).

[5] Либретто С. Э. Радлова, премьера 30 мая 1920 г. (реж. С. Э. Радлов, худож. В. М. Ходасевич).

рия на эту новую для нее приманку, какое волшебство таится для актера [в] возможности вольным словом играть на психике зрительного зала, согласится, что здесь открывается неоскудевающий источник театральности.

Но ведь половина прелести импровизационного театра заключается в том, что маскам комедии дается здесь некая жизнь и свобода, а это возможно только, когда в багаже актера есть большой технический запас разговорного материала или когда маски театра чрезвычайно полнокровны и народны.

В театре «Народной Комедии» пока еще нет ни того, ни другого. И поэтому так обидно бывает иногда за тонкий сценический рисунок, беззастенчиво разрушаемый вялым диалогом.

Еще хуже явные пошлости из клоунского репертуара, порой низводящие высокий комизм театра до уровня провинциального дивертисмента.

Еще один вопрос, основной.

Несмотря на глубокую народность театральных приемов, «Народная Комедия» остается до сих пор непринятой широкой массой петроградского пролетариата.

Дети образуют самую преданную и самую постоянную ее аудиторию.

Ответ может быть только один. «Народная Комедия» не удовлетворяет своим содержанием. Несравненная значительность момента требует внутренней значительности от всякого явления в искусстве и жизни. Сейчас не место игр в бирюльки. А «Народная Комедия» останется игрушкой, пока не освободится от итальянской экзотичности, от Цанни и Труфальдино, пока не станет народной не по приемам только, но и по сути.

Понятны все трудности, вытекающие из подобного требования. Стать народной для комедии, желающей остаться театральной, значит найти стиль эпохи, Труфальдинов и Аурелий нынешнего дня.

Такой стиль уже кристаллизуется; завтра, может быть, он будет уловим. Но не нужно забывать, то рань-

ше, чем стиль и статика эпохи, уловим ее ритм, ее динамика.

Недаром стилизующе-бытовой комедии Мольера предшествовала острая и мгновенная политическая сатира Аристофана.

К политической сатире зовем мы «Народную Комедию». Здесь для нее прекрасный выход на здоровую народную целину.

Пусть постоянные маски нового общества еще не различимы. Разве не режут глаз гримасы злободневности? И разве в массах нет широко разлившейся стихии театральности, сценически оформляющей всякое явление быта? Теперь или никогда должна быть продолжена политическая комедия Афин.

Острота такой комедии безмерно возрастает, если оставив в покое Антанту, она обратится к внутренней жизни страны. Открытая газетному слову, жизнь эта неужели должна скрываться от театра?

В театральном подходе современности — ближайшая дорога «Народной Комедии»

1921 г. Январь

Театр «Народной Комедии», основанный С. Э. Радловым, существовал в Петрограде с января 1920 г. по январь 1922 г.

Пиотровский А. И. За советский театр!: сб. статей. Л.: Academia, 1925[6]*. С. 18–21.*

Еще не отдых.
М. А. Кузмину

Несколько дней тому назад Вы направили ласковые и острые стрелы свои против искусства — эфемериды, против политической и всякой сатиры. Вы ждете для наших дней героической идиллии, — песни отдыха.

---

[6] Сборник составлен из ранее написанных статей. Первая публикация статьи была в газете: Жизнь искусства. 1920. 19–20 июня. № 482–483. С. 2; 25 июня. № 487. С. 1.

Не станем обманывать себя. Не отдых, а новые битвы приносит всякий день. Идиллию, а вместе всякий эпос — искусство победивших и побежденных — следует оставить третьему и четвертому поколению, которые, вспоминая о нас, конечно, сложат героические Илиады и героические Одиссеи.

Нашим дням пристала гражданская трагедия — мужественное оружие Эсхила и летучий смех Аристофана. И то, и другое, ведь, создавалось на случай, было искусством злободневным.

Вы спрашиваете, — над кем смеяться? Над другом или врагом? — Над врагом, еще стоящим, чтобы ускорить хотя бы на день победу над ним, и над заблуждающимся другом, чтобы связать по рукам не его, а его ошибки. Врага незачем жалеть, а друг не испугается. Зачем же бояться сатиры?

Зачем вообще бояться искусства сегодняшнего дня?

В 14 году Сологуб требовал от барабанов не бить слишком громко и не заглушать грома отважных дел. И он был прав. 20 год был годом смертоубийства и войны, когда Музы умолкают.

20-ый год — это прорыв к жизни и радости человечества, боящегося умереть от усталости и отчаяния. Здесь благословенно все, что приносит силы, радость и жизнь. А где жизнь — там искусство впереди всех. Поэтому не эфемерны, а вечны Марсельеза и Эсхиловские «Персы», не мотыльки, летящие за победоносной колесницей, а знамя, предносимое в битвах.

Жизнь призывает искусство как преобразователя своего и волшебника.

Искусство откликнется, или умрет.

Жизнь искусства. 1920. 1 июля (№ 492). С. 1.

Художник и заказчик

После трех лет недомолвок и недоброжелательства сумели найти и научились уважать друг друга инженер и слесарь, солдат и командир, рабочий и специалист. Откуда же наше такое запоздалое недоверие

к художнику, вы, проводники искусства в народных массах.

Художники, ваш кичливый холодок? Едва ли не виной тому и другому еще не забытые, обольщающие одних, отталкивающие других, обаяния «чистого искусства», венок поэта, противостоящего черни, венок мишурный, чудом нетронутый в годы крушения венков и венцов.

Поэт и чернь! Вот антитеза, которой и не выдумать бы художнику Афин и Возрождения, в радостном сознании своей общественной ценности выполнявшего заказы родного народа. Такой художник знал свое место в стенах своего города. Город давал своему художнику все вдохновение своего коллективного сердца, всю сложность сил и средств для украшения церквей и всенародных празднеств.

Так рождалось искусство высокопрофессиональное, потому что создавалось руками долго живущих школ и неторопливых мастеров; глубоко народное, потому что вдохновлялось изменчивыми судьбами народа. Искусство насущно необходимое, стало быть, злободневное, монументальное, стало быть, вечное.

Мудрый заказчик и чуткий художник! Вот антитеза творческих эпох в искусстве. Обоим принадлежит хвала, Августу[7] и Виргилию[8], Людовику[9] и Мольеру, Воронихину и Александру[10].

Мещанство прошедшего века, переселившись из ратуши на биржу, подменило творчество торгом, заказ — покупкой готового. Чем было оно для вас, художники, — привередливым покупателем для мелочного торговца, скучающим барином для шута. Это и называлось на языке поэзии — поэтом и чернью.

Поистине, это — бессилие умирающего поглупевшего и злого общества, не умеющего найти для художника хотя бы один плодотворный заказ — при-

---

[7] Император Рима.
[8] Римский поэт.
[9] Король Франции.
[10] Александр I — российский император.

крывалось словами о святости вдохновенья и чистоте искусства. Это — тоска безработного мастера, оскорбленного сознаньем своей ненужности, делало лучших из художников жрецами «искусства для искусства», презрительной и праздной богемой. Тех, кто был менее тверд, она делала торгашами.

Отсюда Брюсовское блаженство «познав — утаить», вопли Андрея Белого о «кролике, которого режут», Вячеслав Ива́нов, пророчествующий о веселом ремесле, Маяковский, за умеренный гонорар плюющий в лицо скучающего мещанства.

Отсюда пугающее оскудение всякого монументального искусства, архитектуры, эпоса, фрески, всего, что требует организованного и длительного творческого труда.

С этим связан исключительный расцвет лирики, самого мгновенного, «тучного», «кустарного» из искусств.

Последний грузчик знал свое профессиональное место в механизме старого общества. Одному художнику оно отказывало в ремесле, отказывало в заказах и так заставляло отрекаться от своей профессии. На то он и был служителем «чистого искусства»[11], человеком «свободных профессий». На деле это приводило к стремительному падению профессионального духа в искусстве, и с ним — падению техники и мастерства.

Наша революция, по природе своей профессиональная, пожелала вернуть художнику цеховой дух и строй. Разрушая быт и психологию мещанства, она выдвинула на вершины жизни класс не покупающий, а производящий и, значит, заказывающий. В процессе

---

[11] «Чистое искусство» — теория, в основе которой лежит утверждение независимости художественного творчества от общества, отказ от социально-гражданской тематики, провозглашение самодостаточности искусства, противопоставление возвышенности и совершенства классических (античных) художественных форм несовершенству окружающей действительности. Получила широкое распространение в России в 60–80 гг. XIX в. Теоретиками искусства для искусства были А. В. Дружинин, В. П. Боткин, сторонниками А. А. Фет, А. Н. Майков, Н. В. Щербина.

огосударствления всех общественных отношений, она с необходимостью должна была воскресить старинный союз художника — ремесленника и общины заказчика, союз Филия[12] и Афин.

В умышленном или бессознательном понимании этой необходимости коренится все настроение нашей художественной жизни.

Маленькие музыканты и актеры, некогда в розницу торговавшие своим искусством, поспели расставить свои лотки на площадях Нового Города, поощряя эту свободную торговлю, принимают ее за искусство и негодуют.

Высокие и тонкие художники, ушедшие некогда от покупающего и продающего мещанства в тайники осенних озер, к чужим небесам, не могут привыкнуть к сегодняшнему дню, не замечая, что день этот совсем другой.

Они верны чистому искусству, этому сознанию обиды, возведенной в принцип, в то время как самый источник обиды исчез. Только жизнь воскресит в них деятелей радостного искусства.

Но опаснее другое. Какая-то подспудная вера в то же «чистое искусство» еще живет в самих политических руководителях нашей революции.

Она мешает им выяснить свое отношение к художникам с тою точностью, с которой разрешаются революционным социализмом междуклассовые и общественные соотношения. Ею держится этот взгляд на художника, как на существо особого порядка, которому многое можно простить, но с которого нельзя и взыскивать. Для революции художник остался прежним безответственным гулякой богемы: отсюда ничем неистребимое недоверие к нему, недоверие оскорбительное и гибельное.

Не вполне еще познав себя заказчиками перед лицом художников-ремесленников, главное, не вполне убедясь в законности и естественности такого отношения, наши политические деятели не всегда пытаются создать условия, необходимее для плодотворной художественно работы.

---

[12] Надо: Фидий.

И все же творческая сила нового союза, союза художника и заказчика, уже огромна, и она неслыханно возрастает. Стали возможными большие начинания, объединяющие целые группы художников. Пусть монументальная пропаганда совершенно не удалась, а украшение Острова Отдыха[13] удалось не вполне, пусть празднику III Интернационала[14] помешала спешность выполнения, — у нас есть прошлый перевес перед всеми эпохами индивидуального меценатства, — это коллективное лицо заказчика, обязанность его, дающая внутреннюю правоту и жизненность всякому его заказу. И при том этот заказчик — сам, как юноша, входит в мир, полный неслыханных еще полуосознанных художественных возможностей.

Отсюда плодотворность его заказов, толкающая художников к нахождению форм, неожиданных и новых, чуждых, может быть, самим исполнителям, но близких и родных вдохновляющему их заказчику. Поэтому и парковая декорация Острова Отдыха, и многотысячные, многоголосные, раскидавшиеся на площадях, реке и мостах, праздники и Фондовой Биржи, чьими бы руками они не создавались, есть коллективное творчество его, многоликого заказчика, хозяина рек и площадей. Здесь новые возможности для т. н. пролетарского искусства. Прежде чем искусство станет делом рук пролетариата, т. е. прежде чем пролетариат, отвлеченный ныне политической борьбой, овладеет техникой профессиональных художественных ремесел, у нас будет и уже есть искусство, вдохновленное революцией, искусство переходного времени, революционное искусство по существу. Расцвет его в тесном союзе заказчика революционера и вдохновленного им художника.

Жизнь искусства. 1920. 19–20 августа (№ 534–535). С. 2–3.

---

[13] Имеется в виду Каменный остров, на котором 20 июля 1920 г. были торжественно открыты дома отдыха трудящихся.

[14] Отмечался 2 марта в связи с созданием Коминтерна (Коммунистического интернационала, III Интернационала), основанного 2 марта 1919 г.

800

На Вивьеновские курсы Актерского Мастерства подано 800 прошений.

Запомните будущий историк: восемьсот.

Не более того попадало в мирное время на основные факультеты Петербургского университета, собиравшие молодежь со всей прежней России.

Производившим приемные испытания приходится судить, сколько талантов среди этих восьмисот. Что бросается в глаза, прежде всего — это их поразительная юность и поразительное невежество. Девочки пятнадцати-шестнадцати лет.

– «Что читали Пушкинского?»

– «Драматические произведения, например «Евгения Онегина».

– «Любите музыку?»

– «Да, мелодий мажорных не люблю».

– «Знаете Блока».

– «Нет».

И второе.

– «Где играли?»

– «В студии, школе, театральном кружке».

Вот оно. Эти восемьсот, соблазненных в актерство, взятых от совнархозов, райлескомов и комиссариатов — это расплата за легкомысленнейшую, безответственнейшую пропаганду актерства, за пропаганду, которая велась в минувшем году в школах, студиях, клубах и театральных кружках разных культпросветов.

И эта цифра — на одних только Вивьеновских курсах!

Эти восемьсот — опасный знак.

Эти восемьсот снова напоминают о необходимости коренных перемен в приемах насаждения театральной культуры в массах через школы, студии, клубы и театральные кружки.

Иначе растущий ныне повсюду подъем театральности — подъем радостный и обещающий — схлынув, оставит не всенародный театр, а театры миниатюр во всем народе.

Жизнь искусства. 1920. 28–29 августа (№ 542–543). С. 1.

1921

Единый художественный кружок

Стихийное стремление масс к художественному творчеству создало в стенах клубов ряд кружков, разношерстых и односторонних: кружки хоровые, театральные, литературные. Неустойчивость программ, отсутствие культурных руководителей привело к тому, что одни кружки захирели, другие ударились в узкую специализацию. Хоровые кружки стали полупрофессиональными музыкальными организациями, театральные — грозили обратиться в сомнительного качества любительские труппы, художественная цена таким труппам, просветительное значение их ничтожно. А между тем слишком велика тяга к театральности широких масс, чтобы полумерами и механическим запретом постановок бороться с разложением театральных кружков. Попытки, предпринимаемые в этом направлении в Петрограде и провинции, были бессильны или привели к уходу в подполье любительской работы кружков.

Необходимо взвесить самые основы этого всенародного стремления к театру, стремления, создавшего десятки тысяч театральных объединений по всей Республике[1], в школах, клубах и красноармейских частях.

Есть ли это стремление к профессиональному театру — к актерству? — Нет. Производство сотен тысяч актеров бессмысленно. Подобное стремление болезненно и не могло бы развиваться с такой стихийной жизненностью. Нет, только узколобый профессионализм руководителей-актеров мог надеяться закупорить театральную стихию народа в банку традиционного актерства.

Не зрелище профессионального театра, а всенародное театральное действие, всенародная театральная игра, так долго презираемая в детях и беспощадно гонимая в молодежи и взрослых, рвется наружу.

[1] РСФСР.

Она проявляется в манифестациях уличных праздниках революции и прежде и сильнее всего, в создании бесчисленных театральных кружков.

Игра, как средство пробуждения творчества — вот основа театрального и не театрального только, а общехудожественного воспитания масс.

Хоровое пение, поставленное вне узкопрофессиональных задач, немыслимо помимо игры. Связь пения с игрой исконна и несомненна.

Первоначальные занятия литературой, словом должны быть приближены к источнику всякого творчества, к игре. Иначе неизбежно вырождение их в гимназический курс словесности.

Древняя синкретическая связь этих трех искусств распалась только в недавние времена при все увеличивавшейся специализации каждого искусства. Она должна быть восстановлена.

Во главу угла эстетического воспитания масс должен быть положен «единый художественный кружок», основанный на хоровом пении и массовой игре.

Игра во что? Первоначально это будет усложнением существующих, соединенных с хоровым пением игр. Далее будут создаваться новые игры на любые темы, близкие и кровно-родные участникам игры. Игра в стачку, митинг, 9 января[2], Октябрьскую революцию.

Это не театр. Здесь будут слова, жесты, песни, но не будет того, что характерно для театра — не будет зрителей. Участники кружка играют для себя, как играют дети, как манифестируют взрослые. Постепенно игра усложняется систематическими занятиями словом, движением и пением. Участники кружков знакомятся с памятниками мировой литературы, театра, музыки, получая в них материал для самостоятельной

---

[2] 9 (22) января 1905 г. — «Кровавое воскресенье», одно из важнейших событий, связанных с началом первой русской революции.

художественной работы. Игры на общественные темы комментируются экскурсиями в область социального и революционного движения. Так художественный кружок становится первоначальной школой политического просвещения.

Венец работы, смотр его творческих сил — массовое действие — первомайский, октябрьский праздники.

Довольно передавать такие празднества в руки профессиональных актеров и музыкантов. Создание их — дело художественных коллективов народа.

Стремясь дать основу художественного образования, пробуждая волю к творчеству широких масс, единый художественный кружок в то же время подготовляет чуткую и сознательную аудиторию — необходимую предпосылку возрождения искусств.

Более специальные художественные знания, первоначальную подготовку к профессиональной работе в области искусства дают повышенного типа специальные театральные, музыкальные, литературные кружки — студии. В них совершается отбор талантов, комплектующих профессиональные художественные школы.

Единый художественный кружок в клубах, клубных ячейках, избах-читальнях, повышенные кружки-студии при районных клубах и народных домах, профессиональные художественные школы в центре — таков художественный план Петрополитпросвета. Осуществляя его в городе и губернии, Петрополитпросвет надеется положить твердую основу делу художественного воспитания масс, делу исключительной важности, решающему одновременно и вопросы широкого политического просвещения и ближайшие судьбы революционного искусства. Первичная ячейка этого искусства — единый художественный кружок рабочих клубов.

Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1921. 26 февраля (№ 43). С. 2.

Не к театру, а к празднеству

В одном из недавних выпусков «Жизни искусства» Виктор Шкловский уподобляет Театральные кружки скарлатинной сыпи и бреду дезертира, отказываясь видеть в них возможный материал для «постройки нового быта».

Отрадно, что вокруг кружков возник спор. Давно следовало бы понять, что деятельность их в большей мере определит ближайшие судьбы нашего искусства, чем академические театры вместе взятые.

В стихийности явления кружков ныне никто уже не сомневается. Вопрос один: болезненна или жизнетворна эта стихия, сыпь ли это или румянец здоровья? Хотите знать ответ? — вглядитесь в лицо кружков. Из кого в большинстве своем составляются театральные кружки — из больных и слабых? Из слоев, откинутых жизнью? — Нет, из лучших и сильных. Здесь — коммунистическая молодежь. Верхушки красноармейцев, матросы. Здесь — деятельнейшая, глубже всех вброшенная в действительность часть населения.

Театр многолик — возможен и театр ухода от жизни — театр-монастырь. Таким монастырем был, например, буколический театр XVIII века, последняя затея аристократии, прятавшей под широкие пастушеские шляпы свои обреченные палачу головы.

В руках профессиональных актеров такой театр — произведение искусства, как и всякий иной. Став делом любителей, он становится явлением быта и тогда реакционная природа его говорит о болезни и предвещает гибель вызвавшего его строя.

Такой театральной болезнью было любительство французской аристократии, и любительство последних лет в России.

В основе того и другого — переряживание, игра в другого, уход от жизни, монастырь.

Такова ли театральная стихия, ныне владеющая Республикой, вылившаяся в создание театральных кружков? — Нет. Лучшим, сильнейшим кружкам чуждо стремление к уходу от действительности.

Спектаклям в париках и гриме лучшие с наибольшей стихийностью создавшиеся кружки фронтовые, флотские, кружки союза молодежи предпочитают «суды», «мистерии» и всяческие «инсценировки» с митингами, станками, баррикадами.

Рабочие совершают революцию, красноармейцы сражаются — сюжеты этих инсценировок немногочисленны, приемы их развертывания не сложны. В основе их лежит, собственно говоря, один постоянно варьируемый прием — не переряживание, а преображение. Строгие любители театра поморщатся и они совершенно правы. Тут нет театра, граждане любители театра, нет вообще искусства!

Рабочие и красноармейцы в лучших театральных кружках остаются красноармейцами и рабочими. Они ищут театрализованного действия, не изменяющего, а преображающего их классовое лицо, действия, в развитии которого Московско-заставские рабочие становятся мировыми героями, а новобранцы красно-сельских лагерей победоносными войсками Революции.

Таков в крайней схематизации путь театральных кружков. Он испытывает ряд искажений — потому что зараза — мещанской любительщины, передаваемая руками инструкторов с мещанской идеологией — прилипчива.

Он изменяется, потому что [по] преобладающему интересу своему и социальному составу кружки чрезвычайно разношерстны.

Но, в общем путь этот ясен и путь этот, конечно, не к театру — он внеположен театру, это не искусство, это быт — путь этот к празднеству, как к явлению быта, преображенного красотой.

Конечно, взаимодействие между преображенным бытом и искусством неизбежно. Будущее покажет, не коренится ли выдвинутый недавно лозунг театрального неореализма с трехмерными декорациями в глубоком сверхреализме празднества — преображенного быта.

Теперь же пусть будет ясно одно. Тысячи театральных кружков, разбросанных по Республике — это бо-

евые отряды, революционизирование быта. Оружие их — преображающая, не переряживающая театральная игра.

Жизнь искусства. 1921. 19–22 марта (№ 697–699). С. 1.

Владимир Николаевич Соловьев (10-летие театральной деятельности)

На днях Лиговский театр[3] и театральные школы города праздновали 10-летие работы режиссера В. Н. Соловьева.

Петроград еще помнит дни, когда студент Соловьев ставил затейливые и веселые свои арлекинады. Вся эта пестрая канитель итальянской комедии теперь давно уже стала достоянием провинциальных захолустий. Но 10 лет назад техника commedia dell'arte была тем лозунгом, под которым лагерь Вс. Мейерхольда шел походом на традиционный театр.

Соловьев стал деятельнейшим участником этого похода, ближайшим помощником Мейерхольда по студии его и журналу[4]. Придав романтическую претенциозность всему великорусскому имени, он, Вольмар Люстиниус напечатал в этом журнале теоретические исследования, впервые в России пытаясь подчинить театральную «свободу» мере и числу. Выводы его, может быть и преувеличенные, были, как реакция против господствующих взглядов, плодотворны самой своей гиперболичностью.

Группы Мейерхольда и Соловьева в свое время обвиняли, и справедливо, как казалось тогда, в крайнем эстетстве, художественном отшельничестве. Только Революция вскрыла подлинно-народное значение про-

---

[3] Лиговский драм. театр располагался в Лиговском народном доме графини С. В. Паниной (Тамбовская ул., 63 — Прилукская ул., 10) в 1921–1922 гг.

[4] Имеется в виду издание: «Любовь к трем апельсинам: журнал доктора Дапертутто», выходивший в С.-Петербурге-Петрограде в 1914–1916 гг., посвященный театру, искусству, поэзии и литературе.

пагандируемой ими реформы. Принцип повышенной театральности, словесная импровизация, открытие сценической площадки вынесенной из студийной обстановки на улицу, стали основами для нарождающегося народного театра. Маленькая группа театральных мечтателей становится правящей партией. Таким образом, Соловьев остается авторитетнейшим теоретиком, теперь же — в качестве председателя репертуарной секции.

Задача была огромна. Никогда еще обаяние театра не было так велико.

Страна, казалось, охвачена театральным безумием. Нужно было создать репертуар для этого гигантского амфитеатра, и вкус и стремление которого еще были загадкой. Худо ли, хорошо ли задача эта была выполнена. Тысячи народившихся театров вот уже четвертый год живут репертуарными схемами, найденными в те дни.

Огромные новые планы требовали целой армии молодых режиссеров, актеров, инструкторов, задача подготовки почти целиком легла на Соловьева. На нем держатся и профессиональные школы режиссерского и актерского мастерства и красноармейские и детские театральные курсы. Всегда увлеченный, одинаково понятный и для интеллигентной аудитории и для полуграмотного красноармейца, он, несравненный агитатор, вербует для дела театральной реформы, сотни молодых единомышленников. Его ученики — актерами и режиссерами в молодых театрах, инструкторами в школе, рабочих и красноармейских кружках.

Вместе с тем расширяется и режиссерская, и литературная работа Соловьева. Он печатает в «Записках мечтателей»[4] прелестное «Сказание о кипарском напитке», ставит массовые празднества, режиссирует в Народной Комедии и после в Лиговском театре.

---

[4] «Записки мечтателей» — литературно-художественный журнал, издаваемый группой символистов во главе с А. Белым. Выходил в Петрограде в 1919–1922 гг.

Истекший десятый год его театральной работы совпал с серьезным кризисом в театре. Многие истины, найденные три года назад, обветшали. Многие ценности не выдержали испытания действительности и подлежат переоценке. Но мы совершенно убеждены, что нелгущее театральное чутье В. Н. Соловьева сделает его виднейшим деятелем и этого нового периода русского театра.

Жизнь искусства. 1921. 8 ноября (№ 816). С. 4.

Возобновленный «Сын мандарина»[5] (Опера Кюи в Малом оперн[ом] театре)

Что сказали бы вы, увидев грозного воина, играющего в игрушки? Таково первое впечатление от маленькой, даже малюсенькой, оперы боевого застрельщика балакиревского[6] кружка. Нечто бонбоньерочное, именно китайское, маленький, хрупкий фарфор, который того и гляди разобьется, нечто в роде той французской «musiquette»[7], более грубый образец которой мы имеем в Оффенбахе и, пожалуй, — в Обере. Композитор и критик, метавший громы на итальянскую музыку, крайне требовательный и разборчивый в стиле музыки, мечтавший о чарующей новизне, которую ему отчасти удалось воплотить в «Ратклифе»[8] и «Анджело»[9], — вдруг ограничивает себя величайшей простотой и непритязательностью, вдруг сводит себя к маленьким, крошечным ариям, дуэтам и ансамблям совсем в «добром старом стиле» (с этими ариями недурно было бы сравнить развитую «сцену у черного камня» из «Ратклифа»). Даже

---

[5] «Сын мандарина» — опера Ц. Кюи (1878), Малый оперный театр, премьера 26 октября 1921 г., дирижер Э. Купер.

[6] Имеется в виду объединение композиторов «Могучая кучка», одним из организаторов которого был М. А. Балакирев.

[7] Жанр легкой музыки, симфоническая пастораль.

[8] «Вильям Ратклиф» — опера Ц. Кюи (1869).

[9] Опера Ц. Кюи (1876).

в выборе сюжета и обработке текста проявляется это: там, в больших операх, он, видите ли, прибегает к чарующей поэзии Гейне[10] и Гюго[11]; здесь, в милой безделушке, не брезгает и поверхностным В. Крыловым[12]. А сам сюжет? Идея, мысль? Да ничего подобного вы не найдете в этом анекдоте о том, как один мандарин отыскал своего сына у трактирщика и женил его на хорошенькой дочери последнего, вопреки другому претенденту — хитрому интригану Зай-Сангу. И так, Иеди и Мури заживут счастливо, а мы пойдем домой из театра, припоминая грацию их любовного дуэта (прехорошенький вальс), открывающего оперу, — уморительные протесты Зай-Санга (комический бас), партия которого так и перебегает от итальянской комической скороговорки к приемам «новой русской школы» (единственная партия, где местами проглядывает настоящий Кюи!). И, наконец, эти, милые «стреты»[13] и финалы, где все сочеталось: увлечение Шуманом, оберовское «esprit»[14] и тот бодрый музыкальный оптимизм, о котором я говорил в статье «Светлый Кюи»[15], написанной сейчас же после его смерти (1918).

Можно было бы сделать скороспелый вывод, сказать, именно, что Кюи здесь «себе противоречит», что эта простенькая музыка не имеет ничего общего с грозными требованиями, выставляемыми им в своих статьях. Но, на самом деле, какое тут противоре-

---

[10] На основе поэзии Генриха Гейне В. Крыловым написано либретто к опере Ц. Кюи «Вильям Ратклифф».

[11] По поэме «Анджело, тиран Падуанский» В. Гюго написана опера Ц. Кюи.

[12] Речь идет о либретто драматурга В. А. Крылова к опере Ц. Кюи «Вильям Ратклифф».

[13] Имеется в виду «стретта», то есть особая форма многоголосия, когда каждая последующая тема вступает раньше, чем закончилась тема предыдущая.

[14] Esprit (*фр.*, блеск); вероятно, имеется в виду блеск и грация, присущие сочинениям французского композитора Д. Обера.

[15] Упомянутую статью А. И. Пиотровского обнаружить не удалось.

чие? Просто неустановившаяся молодость, одна из шалостей 1859 года, — юность Кюи, только что окончившего инженерное училище, только что женившегося на Мальвине Бамберг[16], и начавшего присматриваться к тогдашнему музыкальному движению. Это могло быть и сознательным «обращением к простоте» (параллельно с более серьезным развитием), какое мы видим у Чайковского (вальсы в симфониях) и Бетховена (создание «Bagatelies»[17] рядом с девятой симфонией). Тем более, легкий, шаловливый, скерцозный тон, пикантная ирония — были, вообще, свойственны громадному таланту Кюи: вы отыщете их в бесчисленных скерцо и «badinages», к которым следует отнести «письма в звуках» к знакомым Цезаря Антоновича... А его многочисленные детские песни, все эти «Зайки»? Отсюда был великолепный мост к тому сарказму, который нашел себе высшее и прекрасное музыкальное выражение в шпионе Галеофе (Анджело)...

Вспомним, наконец, что настоящая опера написана для домашних спектаклей. Особенно выдался спектакль у страстного меломана К. А. Строльмана, в присутствии автора и известной меценатки графини Мерси-Аржанто, которая выпустила о нем восторженную книгу (в том же 1888 году). Здесь был настоящий культ Кюи. Благоговейное отношение к каждой его строчке дало исполнение, которое не позабудешь.

Вот — настоящие рамки для подобных опер. Ведь для музикетки кажется грандиозным даже б. Михайловский театр, где состоялась премьера.

Жизнь искусства. 1921. 22 ноября (№ 818). С. 4.

---

[16] М. Р. Бамберг — певица.

[17] Багатель — небольшая, легкая в исполнении музыкальная пьеса, чаще всего для фортепиано. Наиболее известные багатели написаны Людвигом ван Бетховеном (1770–1827), опусы 33, 119, 126.

Кальдерон в Театре Народной комедии[18]

Осенний сезон начался в театре Народной Комедии очень неудачно. Мольеровский спектакль[19] оказался громоздким и, несмотря на изобретательную пышность костюмов, академически скучным. Лябишевское[20] «Путешествие Перришона»[21] произвело впечатление жалкое и обидное, до такой степени чужд широкой манере театра галльский, исключительно разговорный комизм этого может быть и веселого водевиля. Жалко и обидно было глядеть, как незнающая невозможного ловкость гимнаста Сержа[22] втиснута в манерность парижского фланера, как, с другой стороны, может быть, и милая комнатность Лябиша замораживается на открытых подмостках комедии. О Каратыгинских[23] водевилях не говорю. Как бы прочтены они ни были, театру народному с ними делать нечего.

Легко конечно, найти объяснение этим блужданиям: трудность монтировки, невозможность шитья новых костюмов, мало ли что еще? Но опять-таки для народного театра все это не оправдание.

Что же? Или в самой идеологии театра таится органический порок? Или предложенная им формула народного искусства только новейшее воплощение старого эстетства с тремя его язвами: стилизаторством, погоней за красивостью и эклектизмом? Сомневаться было тем более горько, что с театром Народной Комедии за полтора года его жизни связались крепчайшие наши и, казалось бы, обоснованнейшие надежды.

---

[18] Открыт в Народном доме 9 января 1920 г.

[19] Имеется в виду спектакль «Господин де Пурсоньяк» по пьесе Ж.-Б.Мольера, премьера 30 сентября 1921 г., реж. В. Н. Соловьев, худож. В. М. Ходасевич.

[20] Правильно: Лабиш.

[21] Премьера — октябрь 1921 г. (реж. К. М. Миклашевский, худож. Е. П. Якунина).

[22] Псевдоним А. С. Александрова.

[23] Имеется в виду П. А. Каратыгин.

Вот почему настоящим праздником явилась последняя постановка этого театра: «Деревенский судья»[24] Кальдерона.

Испанский театр, экзотичнейший из театров Европы, начиная с немецких романтиков был излюбленной сокровищницей для стилизаторов всякого рода. Вспомните «Стойкого Принца»[25] того же Кальдерона, лет шесть назад поставленного Мейерхольдом на сцене Александринского театра[26] со всем тяжелым аппаратом эстетизма: арапчатами-слугами просцениума, тройной системой ширм, особым «испанским» произношением и актрисой Ковалевской[27] в заглавной мужской роли.

Постановка Народной Комедии стоит на обратном полюсе. Она ясна до сухости и до суровости проста. Никакого стилизаторства! Еще для Шекспира и Мольера здесь строилась площадка, более или менее воспроизводящая археологические типы этих спектаклей. На этот раз сценическая постройка — образец внеисторической абсолютной логичности. На подмостках — комбинация лестниц и площадок, соединенных с обоими, верхней и нижней, сценами театра. Кальдерон не так ставил свои пьесы, но и общая композиция его трагедий с переплетающимися ритмами небольших по объему сцен и подчеркнутая патетичность отдельных положений не могли бы развертываться в формах более гибких. Действие, где бы оно ни происходило — «в доме», «на улице», «в лесу», — переливается в моменты высшего напряжения с эстрады или верхней сцены на эти лестницы и станки, как на идеальную сценическую площадку. Это — вершина экономного использования чистой сценической формы.

Никакой красивости. Костюмы сборные. Бутафории сколько-нибудь назойливой нет. Украшающих де-

---

[24] Премьера 10 ноября 1921 г. (реж. С. Э. Радлов, худож. В. М. Ходасевич).

[25] Пьеса написана в 1628–1629 гг.

[26] Премьера 23 апреля 1915 г.

[27] Правильно: Коваленская.

кораций, даже в виде цветных полотен, тоже нет. Конечно, это крайность, отчасти объясняемая бедностью театра, но как реакция против эстетских затей — это хорошо.

Я решился бы сказать, что постановка Народной Комедией Кальдерона совершенно стоит по ту сторону эстетизма, не будь это все-таки Кальдерон. Этого могущественнейшего фетиша упадочных эпох — «классической темы», — Народная Комедия и на этот раз избежать не смогла. Правда, «Деревенский судья» — пьеса, и сама по себе прекрасная, и сейчас более чем когда-либо современна. Она свободна от обычного для Кальдерона пафоса, церковности и аристократизма. Это — простая и приподнятая трагедия демократической чести.

Постоялец-офицер похищает и насилует дочь старика-крестьянина. Отец, сельский судья, вешает оскорбителя и защищает свой поступок перед королем. Противопоставление произвола знати и права народа, схватка вооруженных топорами крестьян с гвардейцами короля, — не буду возражать, — это мотивы абсолютно живые. Скажу более, такие пьесы — вместе и патетические и серьезные — должны сейчас нравиться.

Последний вопрос: какие данные имеет Народная Комедия для разрешения этой задачи, кроме доброй воли и изобретательности руководителей, иными словами, — каковы актерские ее силы. При основании театра труппа его была сочетанием полярных крайностей сценического мастерства: профессионалы цирка, с одной стороны, в высшей степени театральные любители — с другой. Полтора года работы, по-видимому, сблизили обе половины. Получилась труппа во всем многообразии своем однородная, с технически совершенно грамотной серединой и исключительно сильными верхами. С такими актерами, как Миклашевский, Гибшман и Серж, нет ничего невозможного в плане комедии. Удивительнее то, что эта чисто комедийная труппа на этот раз сумела поднять трагический спектакль. Конечно, в центре интереса стоит пара шутов,

Гибшман и Серж, в роли бедного рыцаря и его верного слуги.

Наблюдая Гибшмана в шекспировском Фальстафе, в мольеровском Пурсоньяке и теперь в роли разорившегося испанского дворянчика, удивляешься той доступной лишь исключительному мастерству простоте, с которой он подходит к классическому репертуару.

Трагическая тяжесть пьесы лежит на старом крестьянине и его дочери — Брифе и Головинской. Первый владеет прекрасными сценическими данными, прежде всего голосом мягким и сильным. Свойственная ему раньше сухость исчезла, сейчас только несколько неприятная слащавость поз мешает ему стать серьезным трагическим актером. Головинская — новое очень ценное приобретение для театра. Радостно видеть, как прекрасный и смелый талант этой актрисы, систематически суживаемый в комнатной обстановке Гайдебуровского[28] театра, развернулся на открытой сцене Народной Комедии. В первом действии — это прелестная девственность, ровный голос, медленные движения. Она — честного отца честная дочь. Но вот она же, после ночи в лесу, ползком втаскивает по ступенькам сцены свое обесчещенное тело, уже безжалостная к нему, еще стыдливая, вот, на середине высоты, с телом беспомощно протянутым, голосом взволнованным и высоким, она произносит одному Кальдерону свойственный, безмерно патетический монолог. — Это большое и покоряющее искусство.

Из остальных участников спектакля следует упомянуть солдата — Нефедова, обладающего чрезвычайно точным жестом и настоящей веселостью, маркитантку — Лундышеву, обычная грубоватая манера которой на этот раз совершенно на месте и молодую актрису Григорьеву.

Жизнь искусства. 1921. 29 ноября (№ 819). С. 2.

---

[28] По имени театрального деятеля П. П. Гайдебурова.

Народный спектакль

За последнюю неделю театр Народной Комедии показал две новых постановки.

Первая — «Семь разбойников»[29] — мелодрама с некоторым уклоном а Тиньоль[30], написана Радловым и отличается свойственной ему сухостью, нарочитой неправдоподобностью интриги и «эксцентрической» несерьезностью эффектов. Достоинства это или недостаток — можно спорить. Думаю, что для народного театра скорей недостаток.

Вторая пьеса «Воздушное похищение»[31] — развитие в приемах итальянской комедии масок сценария, сшитого с легкомыслием в отношении смысла и сюжета, свойственным худшим образчикам этого рода. Ясно, что для театра, ищущего пути к народной комедии, реставрировать комедию dell'arte, значит идти по линии наименьшего сопротивления, но ясно также, что действительно современный и подлинно народный театр неосуществим, пока с подмостков, ему приготовленных, не будут убраны всегда для нашей сцены эстетские фигуры арлекинов и смеральдин. И если, несмотря ни на что, из обеих пьес получились спектакли веселые и покоряющие, то причина тому в актерской технике, развиваемой театром.

Обе пьесы ведутся в приемах импровизации.

Если актерам драматического плана это и не вполне удается (бедный и затасканный словарь, недо-

---

[29] Премьера 25 ноября 1921 г. (реж. С. Э. Радлов).

[30] Вероятно, имеется в виду «Гран-Гиньоль» — парижский театр ужасов, один из родоначальников и первопроходцев жанра хоррор. Работал в квартале Пигаль (1897–1963). Репертуар театра характеризовался преобладанием криминально-бульварной направленности, жёсткой и натуралистичной манерой игры и подачи материала. Его отличали установка на внешний эффект с расчётом на зрительский шок, поэтизация атмосферы подозрительности, насилия и «ужасов».

[31] Спектакль по комедии С. Э. Радлова, премьера 3 декабря 1921 г. (реж. С. Э. Радлов).

статок изобретательности), то стоит увидеть игру комических масок, шутов обеих пьес, чтобы убедиться, какие неисчерпаемые ценности скрываются для актера в возможности свободным словом и жестом играть на мимо летящих настроениях своей аудитории. Шутки Гибшмана и Сержа, с необычайным задором подхватываемые зрителями, чрезвычайная простота и доходчивость приемов их игры создают в Железном зале[32] бурную и радостную атмосферу народного спектакля.

Я берусь утверждать, что техника Народного театра найдена Народной Комедией. Это много, но не все. Ведь той же техникой владеет и всегда владел и цирк, но искусство Народного из него, тем не менее, не родилось. Театр Народной Комедии, если он действительно стремится к нахождению тайны этого искусства, должен помнить, что обязательным условием для этого всегда была и будет художественная серьезность, т. е. то, чего не хватало почти всегда постановке Народной Комедии. Только такая серьезность обеспечит театру успех у народных масс, а не у детей только и деклассированной молодежи.

Жизнь искусства. 1921. 13 декабря (№ 821). С. 2.

---

[32] Из воспоминаний В. Ходасевич: «Не буду описывать всего безобразия огромного Железного зала, где начал свою жизнь наш театр. Это помещение было построено в самом начале века, на уровне присущих тому времени инженерно-архитектурных познаний и вкусов. С трех сторон его опоясывают двухэтажные ярусы из железных стропил и ферм, а перила балконов — тоже железные, ажурные, с “красивыми загогулинами”. Мы решили “красоту” оставить в покое, а железные конструкции и ярусы могли дать возможность разворачивать и стремительно переносить действие в любое место — по вертикалям и диагоналям всей кубатуры этого огромного “сарая”» (*Ходасевич В.* Портреты словами. М.: Советский писатель, 1987).

Академический театр интеллигенции (о Передвижном театре[33])

Передвижной Театр вот уже несколько лет стоит в мертвом кольце. Враги молчат о нем из почтительности, друзья — из скромности.

Мне хотелось бы воспользоваться тем разрешением долговременного молчания, которое сейчас допустил этот Театр, выпустив журнал своих «Записок»[34] и показав несколько новых постановок, чтобы поставить вопрос:

Почему Театр с неопределившимися общественными ценностями в годы Революции не только не расцвел, но сошел на нет до того, что при оценке театрального сегодня и завтра почти не может быть принят во внимание?

Каковы социальные и художественные кризисы, им за эти годы пережитые?

Начну с «Записок» — отчета Театра за два года работы.

Материал их однороден и прост.

«При перевозке вещей у П. П. Гайдебурова пропал пакет с табаком», «в Москве, в гостинице Н. Н. Васильев лишился брюк» (стр. 14).

«В Городке яйца — 10.000 р. десяток» (стр. 3).

«Москве — цены — морковь — 220 р., бензин (маленькая бутылочка) — 350 р., гуталин — 500 р.» (стр. 18).

Это — впечатление от последних поездок Театра по России, а ведь в прошлом эти поездки упрочили за Передвижным Театром обаяние апостольского служения.

---

[33] Передвижной театр был создан в Санкт-Петербурге в 1905 г. П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской, с 1919 г. назывался Общедоступным передвижным театром и просуществовал до 1928 г.

[34] В «Записках Передвижного театра» были опубликованы статьи и стихотворения А. И. Пиотровского (см. Библиографию, т. 2 настоящего сборника).

«Обещанный обед предоставлен не был» (стр. 30).

«Причитающийся паек до сих пор не получен» (стр. 31).

Это — из отчета о деятельности Театра в Петрограде, а не эта ли деятельность в прошлом сделала маленький зал на Бассейной любимцем мечтательной молодежи?

«Верно говорю (П. П. Гайдебуров), пьеса не злободневное изделие, а настоящая, художественная».

Это — защита от обвинения в революционности, а не за эту ли революционность спектакли в Панинском доме преследовались царской властью? Откуда же теперь этот вопль растерянной и уязвленной обывательщины?

Или изменился самый состав Театра? — Нет! Он поредел, но в основах остался тем же.

Изменилась его общественная окрашенность.

Чрезвычайно характерная маленькая черта.

«Говорил (П. П. Гайдебуров) с Д., сестрорецким рабочим, таким милым и интеллигентным человеком» (стр. 3).

В этой искренней похвале — объяснение социальной природы театра.

Если Мариинский театр был сборным местом знати и крупной буржуазии, а Суворинский[35] — избранником Апраксина рынка, — то Передвижной театр всей душой своей, актерской техникой, репертуарными устремлениями был и остался Академическим театром русской интеллигенции.

Вместе с нею, идеалистически настроенной и либеральной, он словом и делом вел демократическую пропаганду, — и вместе с нею, впавшей в мещанство, — стал он рупором мещанских тревог.

---

[35] Театр А. С. Суворина (Театр Литературно-художественного общества; наб. р. Фонтанки, 65) был открыт в 1895 г. и просуществовал в здании Апраксинского театра, названного по наименованию территории Апраксинского рынка, где был возведен, до 1917 г; в 1919 г. в этом здании открылся Большой Драматический театр.

Очень любопытен в этом смысле процесс распаденья состава мастерской.

Часть старейших участников ее ушла от театра в работу с детьми.

Другие откинулись в рабочие и красноармейские студии с определенной максимальной окраской.

Таково законное развитие идеологии промежуточного класса. Революция раскалывает его, толкая одних к максимализму, загоняя других в обывательский тупик.

Каково же художественное лицо театра интеллигенции?

«Театр интеллигенции» — может ли быть соединение понятий более противоречивых?

Каким может быть театр — шумная и пестрая арена праздничных сборищ у одинокого мечтателя, угрюмого жителя мансард, петроградского интеллигента?

Таким, как его явила Гайдебуровская мастерская. Пристрастие к внутренней якобы сущности искусства, болезнь зрелищного, внешнего, отвращение к театральному «скопу», к неизбежно грубому актерскому слову и жесту, хохоту и крику, заглушающие шаг ковры, притушенный свет, «актеров не вызывать», «после начала не входить», — не театр — а семейный вокально-драматический кружок.

Рост театрофобии в Гайдебуровской мастерской устрашающе очевиден.

«Пьесы», почерпнутые из учебников словесности, глубоко литературный «Красный путь»[36], совершенно арифметическое разрешенье «Алексея Человека Божьего»[37], вечер «под знаком Чехова»[38], наконец, вечеринка о Некрасове.

---

[36] Спектакль по пьесам Йитса, Рашильд и Грегори, премьера 19 августа 1920 г. (реж. П. П. Гайдебуров).

[37] Спектакль по пьесе М. Кузмина «Комедия об Алексее, человеке божьем», премьера 9 ноября 1920 г. реж. П. Гайдебуров.

[38] «Под знаком Чехова», спектакль-концерт, премьера 5 октября 1922 г., Передвижной театр, реж. П. Гайдебуров, худ. Б. Альмединген.

Диван, стол, самовар. «Зинаида Дмитриевна! прочтите-ка “Надрывается сердце от муки”[39]. Ольга Александровна! Спойте что-нибудь!»

О, лучше мелодрама, лучше цирк, во сто крат лучше хрипенье актерского нутра, чем эта самодельная импровизация в приемах обывательской техники.

Бегство от театра завершено Передвижным театром.

В театральной России для него нет более аудитории.

Жизнь искусства. 1921. 20 декабря (№ 822). С. 4.

---

[39] «Надрывается сердце от муки» — стихотворение Н. А. Некрасова.

1922

Наши катакомбы

Если случай заведет вас в узкий, снегом занесенный Саперный переулок, не забудьте взглянуть на маленький двухэтажный домик по правую руку от Надеждинской[1].

Здесь — своя и особая жизнь, здесь помещается (истертое слово) — театральная студия Политпросвета[2] (студия Шимановского).

Длинная, узкая столовая, обеденный стол на 50 человек. Посреди залы — высокая украшенная елка. В портальной нише — сцена.

Репетируется «Девятое января», театральное празднество, посвященное этому трогательному и трагическому из дат Красного Календаря.

На ступеньках — хор девушек. Пролог, декабрьское восстание 1825 года. «Почему народ и воинство России несчастны». — «Потому что насилием деспота отнята у них свобода». — «Вот Российское воинство грядет вернуть России вольность». — Трубы. — «Упокой, Господи души усопших раб твоих: Кондратия, Александра, Михаила». — Темнота. 1905 год. «Царь знает сердце народа». Идут к дворцу. На авансцене (решетка Александровского сада) девочки и мальчики. «Царь даст хлеба, наверное, даст. Военные сигналы. Смятение. Высокие девичьи крики — «Мы не забудем этого дня». Снова темнота. Пение нарастает. «Вихри враждебные веют над нами». Созвучие звенящих смелых, молодых голосов: «свобода, свобода». — «Вы думаете это конец, это только начало».

Вот и все. Очень просто. Вовсе даже не театр, — никакого ведь движения. Если угодно — словесная симфония, только очень примитивная. И все же покоряющее, неотвратимое впечатление.

---

[1] Сейчас ул. Маяковского.

[2] Студия Политпросвета открыта летом 1919 г., просуществовала до 15.12.1924 г.

Думаю, что реальный хор, основанный на простейших и родных словах и песнях, строящееся на единстве этого хора конструктивное единство сценического произведения при произвольных нарушениях житейских переменных и пространственных форм, думаю, что это и ближайший путь и неизбежные черты трагического театра современности.

Думаю также, что драматургическая формула подобного театра носит явные черты сходства с церковной и школьной драмой средневековья, и что сходство это не случайно, и в высшей степени многозначительно. Но об этом следует говорить пространнее и в другом месте. Сейчас же я хочу вернуться к участникам январского празднества, юным шимановцам и шимановкам.

Я сознательно упомянул о елке и обеденном столе.

Студия Шимановского столько же художественная тяга, ищущая путей к своеобразному театру, сколько и бытовая организация, сознательно желающая стать ячейкой нового преображенного художественной работой уклада жизни. Таково задание, и конечно, трудности, стоящие перед осуществлением их очень велики. Опаснее всего уклон к монастырю и уходу от шумящей вокруг жизни в тихие комнаты дома на Саперном.

Но пока содержанием художественной работы этого дома останется осознавание совершенного и совершаемого переворота, Красный Календарь и близкие к нему темы, — до тех пор останется надежда на то, что перед нами не монастырь, не иноческие кельи, еще подспудные, но медленно подготовляющие взрыв толщи господствующего быта.

Жизнь искусства. 1922. 21 февраля (№ 8). С. 1.

Она и мы

В трагической, зимней судьбе нашего города, как песня, будет памятно утро 12 февраля. В этот день Айседора Дункан танцевала перед рабочими союзами Петрограда.

Случилось так, что когда, в шестой симфонии, танцовщица, оторвав рыжие волосы от пола, готовилась бросить к рампе лебединые свои руки, — в театре прервался ток.

И вот на смену растерявшемуся оркестру из почерневшего зала, привыкшие к созвучности, ветрами и морозами остуженные голоса запели сдержанно и тревожно: «Вихри враждебные веют над нами»[3] и потом, сурово и медленно: «Вы жертвою пали в борьбе роковой»[4]. А когда снова зажглись огни и толпа, как Психея при внезапном свете узнавшая свою любовь, топотом, криком, рукоплесканиями приветствовала гостью, белые руки танцовщицы рукоплескали питерскому пролетариату.

В этот миг две красоты взглянули в глаза друг другу.

Она, босыми носками попирающая великие города, с токами древнейшей на земле кельтской крови в жилах, вся воплощенная мировая память, пляшущая под легким бременем своих тысячелетних наследств, Изольда, Елена, Лилит, ныне отдающая арфу своего тела звенеть под ветром революции и войны; она — завершение, совершенство, не терпящее второго рядом с собой, и потому — единственная и одинокая.

И те, не помнящие вчерашнего дня еще бесформенные, в нестройном многоголосии радующиеся своему множеству, ничто — в отдельности, вместе — все.

Эти две мудрости, как сестры любуясь друг другом, встретились 12 февраля. Но разве не суждены им через десятилетия столкновения и смертельная борьба?

Айседора! живи у нас! ешь и пей с нами!

Германские варвары, основывая свою империю в Саксонских Лотарингских[5] лесах, не рвались так

---

[3] Польская и русская революционная песня «Варшавянка» на музыку Вацлава Свенцицкого (в Польше известна как «Варшавянка 1831 года»), русский текст в переводе Г. М. Кржижановского.

[4] Революционная песня на стихи А. Архангельского.

[5] Лотарингия — историческая область на северо-востоке Франции.

к обладанию древней землею Италии, как нам радостно в стенах нашего города твое, заложница Европы, драгоценное тело.

Но знай! Вдохновляемые тобою и вторящие твоей музыке, мы говорим сегодня: «за тобой, но через тебя», чтобы завтра сказать пославшей тебя цивилизации: «за тобою, но через тебя».

Жизнь искусства. 1922. 21 февраля (№ 8). С. 1.

«Обрядовый театр»

Из переднего ряда четверо молодых людей в сюртуках, с высокими бумажными воротничками, и похоронными свечками в руках восклицают хрипло и протяжно.

Впереди пятый аккомпанирует на небольшом органчике. На сцене из-за двойных цветных занавесок выходят фигуры, статической «затрудненностью» слова и жеста старающиеся скрыть чрезвычайную свою юность.

Это — «обрядовый театр», на днях показавший в Доме Искусств первую свою работу — «Тема о блудном сыне».

Много подражательности, стилизации, «условности», особенно трагической в наступившие месяцы несомненного снисхождения власти условного театра.

Много изобретательности, прежде всего в красках, найденных, несомненно, удачно, потом и в слове.

Много, наконец, искреннего труда.

Но обо всем этом не стоило бы говорить, не будь в этой новой затее одной любопытной и симптоматичной черты.

Почему обряд? Участники «Темы о блудном сыне» видят в нем, прежде всего средство театральной выразительности, очередной материал для стилизации.

Пользуясь «обрядом», как своеобразным трюком, эстетически смакуя его «внешность», они создают в зале неопределенную, но чрезвычайно неприятную атмосферу кощунства.

Но сама мысль о расширении театра за черту непосредственного искусства, разве она не висит в воздухе?

Массовые празднества, вводящие в «зрелище» «настоящие» движения «настоящих» военных и рабочих масс (парад, манифестация!), художественные кружки рабочих клубов с одной стороны, затеи вроде «обрядового театра» и недавно народившегося «театра экспериментального» с другой, — разве они не говорят об одном, о жажде водрузить над «иллюзией» и «условностью» новую реальность театрального действия?

И, не так ли следует толковать наивные разговоры о воскрешении натурализма в театре?

Простейшими стремлениями, настоящими движениями, предметами, словами обозначить настоящую и глубокую суть вещей; театр, где движение становится обрядом, предмет — эмблемой, слово — сигналом, что это, как не черты театрального символизма?

Да, символизма!

Будем помнить, что нет искусства консервативнее театра. Французская лирика в течение ряда десятилетий была завоевана романтизмом, прежде чем Виктор Гюго решился предложить парижской сцене своего романтического «Эрнани»[6].

То же происходит и сейчас.

Вслед за реализмом и декадентством (эстетизмом) в прогрессивнейшем искусстве слова мы пережили и в театре реализм и эстетизм.

Но где же театральный символизм?

Ведь и Сологуб и Ремизов и Брюсов даже когда они писали для театра, оставались символистами слова, склоняясь в плоскости театральной к «условности», стилизаторству или даже мейнингенству[7].

---

[6] Пьеса впервые поставлена в 1830 г. в театре «Комеди Франсез».

[7] Мейнингенский театр основан в 1831 г. в Мейнингене. Сценические принципы его постановок опирались на метод исторической реконструкции. Методологию этого театра иногда принято называть «мейнингенством».

Но как двадцать лет назад в искусстве слова был выброшен лозунг «a realibus ad realibra» (от реальности к реальности высшей, так и сейчас стоим мы накануне высшей) реальности театра.

Как и тогда, подойдя к последним пределам слова, поэты поверили в пришествие настоящей ценности жизни, так и нас манят ненайденные еще сокровища нового быта, условно обозначаемые «обрядом»?

Как и тогда, мы стоим у порога.

Возвращаясь к «Теме о блудном сыне», я хотел бы сказать и участникам: или оставайтесь в пределах имманентного театра, ища расширить его эксцентрические возможности, или окончательно вступите в круг театрального символизма, после этого, прежде всего, отбросьте бутафорию жеманничанья и эстетства.

Символический театр будет прост.

Жизнь искусства. 1922. 7 марта (№ 10). С. 1.

Театр Юных Зрителей[8]

На днях в Петрограде открылся новый Государственный театр Юных Зрителей, первый после долгого перерыва опыт профессионального театра для детей.

Само рожденье нового серьезного театра в месяцы распада и разврата удивит каждого, кто знает, каких усилий стоит сейчас каждый гвоздь, вколачиваемый в сцену и каждый расписанный вершок.

Удивленья достоин и режиссер Брянцев и все, приложившие руку к новому театру.

Первой постановкой идет «Конек-Горбунок»[9], — задуманный, как большой спектакль, с горами, массовыми сценами и эффектами света.

---

[8] Создан в 1921 г., существует по настоящее время. Первоначально Театр юных зрителей размещался в бывшем Тенишевском училище (Моховая ул., 35); в 1962 г. он переехал на Пионерскую пл., 1, где находится поныне.

[9] Спектакль по сказке П. П. Ершова, премьера 23 февраля 1922 г. (реж. А. А. Брянцев, худож. В. И. Бейер, комп. П. А. Петров-Бояринов).

Само помещение (Тенишевский зал)[10] с крошечной сценой эстрадой и рядами скамеек, почти вплотную к ней примыкающих ставило здесь руководителей перед насущнейшим вопросом: где играть? Недостаток горизонтального пространства Брянцев пытается выиграть на вертикали, он пополз на стену, выстроил четырехъярусную площадку с лестницами под самый потолок, помножил античную орхестру на сцену Шекспира: — выход сам по себе, несомненно, остроумный и удачный.

Но ведь сценическая площадка получает осмысление лишь в процессе развертывания драматического сюжета.

И вот здесь многое кажется сомнительным.

И не потому, что декорации Бейера мягки и орнаментальны — книжное украшение. И не потому, что мысль «рассказать» на сцене, почти и без пропусков и изменений всего Конька приводит к длиннотам и эпическим повторениям.

Нет! Сама постройка сцены слишком громадна для элементарной фабулы сказки: действие рассыпается на всех этих лестницах, спотыкается о бесчисленные ступеньки, застревает в углах и переходах. Да и простые физические преодоления актерами заторможенного пространства излишне немотивированно замедляет темп спектакля.

Но вот о самом спектакле. Представляются два возможные вида действительно праздничного детского театра: всякая необычайно динамическая игра или же феерия, ослепительная и увлекательная, вроде минувших постановок Алексеева в старом Народном Доме[11].

---

[10] Частное коммерческое училище, названное по имени его основателя В. И. Тенишева, было учреждено в конце XIX в., и в 1900 г. там начались занятия. Ныне здесь размещается Учебный театр Российского государственного института сценических искусств.

[11] Возможно, имеется в виду Народный дом императора Николая II в Александровском парке.

Брянцев соединяет и то и другое. На задней, задерживаемой занавесом сцене феерия — Царь-Девица, Рыба-Кит, на открытых площадках — игра.

Не все здесь удачно. Многому любопытно задуманному вредит бесцветность костюмов и непривычка актеров к открытой площадке. Но в основном и главном, в особенности же в массовых сценах (Ярмарка, Испытание котлами) Брянцеву удалось добиться и настоящего спектакля к радости собравшейся детворы.

Следующей постановкой театра объявлен Кузминский «Соловей»[12]. Очень бы хотелось, чтобы на этот раз слова прекрасного поэта не затерялись в громадной перегруженной постановке.

И вот еще что: ясно, что завтрашний день театра лежит в сумочках и ранцах сегодняшних школьников и школьниц. Завоевание этого глубокого стратегического тыла более всего необходимо; театр Брянцева важнейший в этом направлении шаг. И то, что театр этот с величайшей смелостью разбивает формы традиционного театра — значительно и ценно. Здесь готовятся будущие зрители. Изгнание рампы из одного Детского театра предрешает изгнание ее из десятков театров следующего поколения.

Жизнь искусства. 1922. 4 апреля (№ 14). С. 5.

Соловей
(Театр Юных Зрителей)

Первая постановка — показатель изобретательности руководителя.

Вторая — определяет лицо Театра.

Вот почему так много театральных начинаний не доживает до второй постановки, а еще больше — спотыкается о нее.

«Театр Юных Зрителей» прошел через это испытание счастливо и удачно.

---

[12] Спектакль по сказке Г.-Х. Андерсена (драматическая обработка М. А. Кузмина), премьера 17 апреля 1922 г. (реж. А. А. Брянцев, худож. В. И. Бейер, комп. М. А. Кузмин).

Постановка «Соловей» счастливее и удачнее показанного для открытия театра «Конька-Горбунка».

Не хочется говорить об изъянах спектакля. Правда, большинство актеров за исключением разве Мунд, очаровательной судомоечки, еще далеки от сложного искусства, игры на открытой площадке; правда краски портала, занавесей и костюмов и сами по себе блеклы и неприятны и сопоставленные вместе — топорщатся и скрипят. Но ведь одно излечивается временем, а второе, вероятно, не зависело от воли автора спектакля.

То, что создало успех постановки «Соловья» — это щедрое изобилие применяемых здесь средств театральной выразительности, праздничное сочетание слова, танца и музыки.

Слова М. А. Кузмина, если и не звенели на этот раз той особенной «кузминной» нежностью, — все же просты, точны и сказочны.

Его же музыка — удачнее и очаровательнее слов. Чрезвычайно сложная, музыкальная задача — соперничество соловья живого и мертвого, задача, сложностью своей пленившая искателя трудностей — Стравинского, разрешается Кузминым просто и чуть-чуть наивно, тонко-тонко верещит флейта и звякает скрипка.

Танцуют китайские мандарины, идолы, богдыхан и судомоечка, рыбаки и акробаты, по-китайски вытянув пальцы, танцуют ровно так долго, чтобы весело закончить акт.

Режиссеру оставалось найти площадку, достаточно емкую, чтобы вместить всю эту избыточествующую щедрость, достаточно экономную, чтобы не утомлять внимания ненужностью деталей.

Брянцеву это удалось. Отказываясь на этот раз от пользования верхним ярусом, он делает свою площадку много легче, чем она была в «Коньке»; окаймляя балюстрадой просцениум, он проводит видимую грань между орхестрой и приподнятыми частями площадки, делит последнюю на две части. Здесь внизу — народ, чернь, там — за балюстрадой — золотые покои богдыхана. Основной драматургический чертеж пьесы получает, таким образом, наглядность почти графическую.

Дальнейшее развертывание действия этим чрезвычайно облегчается. Сцена поисков соловья, когда придворные кавалеры и дамы с разноцветными фонариками в руках суетятся по орхестре, первая песня чудесной птички, когда та же орхестра уже изображает море, над которым склонились, свесившись с просцениума, рыбаки, — все это примеры совершенно органического использования расчлененной сценической площадки.

И в этом, мне кажется, основное.

«Соловей» — цельное театральное произведение — итог корреляции временных (музыка, слово) и пространственных форм. Для удачи подобного замысла совершенно необходимо содружество в работе режиссера и декоратора с поэтом и музыкантом, вдохновляющихся таким содружеством в совершеннейшей его форме (совмещение автора и режиссера), объясняется успех некоторых постановок погибшей, к сожалению, «Народной Комедии». В области театра детского, где репертуара, а тем более классического, нет, — оно особенно легко. Брянцевский театр должен поставить это стремление основным своим лозунгом.

Жизнь искусства. 1922. 25 апреля (№ 16). С. 3.

Новый Передвижной («Любительница голубой мечты задумчивости» Н. Энгельгардта, постановка П. П. Гайдебурова)[13]

Знаменательный спектакль. Первая — после двухлетнего молчания мастерской Гайдебурова — постановка!

Явно театроненавистнический уклон, принятый ею за последнее время, демонстрация совершенно разложившихся спектаклей, остовов спектаклей подобно последнему возобновлению «Кандиды»[14], — давали

[13] Премьера 31 мая 1922 г., худож. Э. Годзь.

[14] Спектакль по пьесе Б. Шоу, премьера 16 февраля 1922 г. (реж. П. П. Гайдебуров).

многим основание утверждать и предсказывать агонию Передвижного театра.

Сам не однажды доказывавший эту мысль, я с двойной радостью посвящаю теперь эту заметку — повороту признакам поворота в обновленном Передвижном.

Бежав от театра, Гайдебуров пришел к другому театру, «Свыше сил»[15], «Месса о Комиссаржевской»[16], «Голубая мечта»[17], — от реалистического спектакля с словесной символикой через чистое слово к театру символов овеществленных.

Отцовская дочка, девушка Ли не хочет замуж, она влюблена в голубую мечту, она заслоняется от отца куском голубого шелка. «Отец, верни ее к жизни, вырви шелк и[з] ее рук», шепчут родные. Сравните с этим куском голубой ткани, таким конкретным и «театральным» и вместе с тем само по себе таким «бессмысленным», рукопись в «Геде Габлер»[18] или звон колокольчиков в «Джоне Габриэле Боргмане»[19] и вы поймете, какую разницу имею я в виду.

Недостаточно, чтобы актеры, сидя за чайным столиком или перед камином, говорили «символические» двусмысленности, все это литература. Только когда предметы театра куски организованной материи, тело актера, бутафория, костюм получат преображенный магический смысл, заживут своей особой и двойственной жизнью, подобно колосу в руках элевзинского иерофанта или звезде на шапке красноармейца, только тогда можно говорить о символическом театре, относящемся к реальности магического действия, как символическое стихотворение заклинанию.

«Голубая мечта» не достижение этого театра, но на пути к нему.

---

[15] Спектакль по пьесе Б. Бьёрнсона «Свыше нашей силы», премьера — сентябрь 1920 г. (реж. П. П. Гайдебуров).

[16] Спектакль по коллективной композиции, премьера — февраль 1919 г. (реж. П. П. Гайдебуров).

[17] Спектакль по пьесе «Любительница голубой мечты задумчивости» Н. Энгельгардта.

[18] Пьеса Г. Ибсена (1890, Христианийский т-р).

[19] Пьеса Г. Ибсена (1896, Драматический т-р в Стокгольме).

Вот девушка Ли, восхищенная мечтою, вступает в Лазурное царство. Оглядывается — ее подвенечный белый наряд превратился в белые лохмотья. «Что было драгоценностью на земле, станет рубищем в царстве мечты». Как символ, здесь употреблен традиционнейший театральный прием переодевания.

Еще любопытнее пользование декорациями. Приостановка первой картины, домики и крыльцо красные, зеленые плоскости ничем не дополненные, только расставленные иначе и иначе, чрезвычайно интенсивно освещенные, превращают дом купца в поляну видений Ли. И здесь символ, подлинное «взаимоотношение» действительности и мечты овеществляется в традиционном материале театра.

Последовательное проведение этого приема сильно облегчается «китаизмом» пьесы, порождающим значительность и весомость движения и слова. Хорошо и то, что внешне все содержание пьесы — инсценировка обрядового действия — свадьбы. Сватание, приезд жениха, рукобитие — все куски кристаллизованного быта. Отсюда конкретность и общезначимость символики пьесы.

Отсюда, конечно, и ее экзотизм. Впрочем, и автор, Н. Энгельгарт, и режиссер, правильно отказались от подчеркивания этого экзотизма. Правда, язык пьесы стилизован, но (и в этом своеобразная острота) не под «китайское», а под VII–VIII века в России. Игра синонимов «погибаю, утопаю, исчезаю», — слова обветшалые или употребленные по новому — «ах я лохморенца, ах косолапая» — величавое и громоздкое витийство Симеона Полоцкого и Феофана Прокоповича.

Осуществить этот спектакль Гайдебуров мог, только обновив творческие силы театра.

Декоратор — начинающая художница — Эмилия Годзь. В заглавной роли — студистка Брегман.

Молодая смелость художницы совершенно преобразила сцену Передвижного театра. Вместо белых пелен — зелень, охра и кармин. Даже зал Гайдебуровского театра, эта больничная палата, эта институтская приемная получил красные плакаты на стены и боль-

шой китайский фонарь под потолок. У Годзь — острый глаз, много находчивости, одержимости и чувства спектакля. Она из слагающейся категории художников-сорежиссеров. Брегман — Ли. Высокий, высокий голос, руки обнаженной девочки, то взлетающие как птичьи крылья, то упавшие вниз, круглые изумленные глаза, «Ахи, ахи», горькая китайская жалоба обиженной девочки. Брегман-Ли обаятельна.

Только ей нужно быть очень осторожной, неумелость движений и слабый голосок, радующие в этой роли, будут ей помехой во всякой другой. Чтобы не стать хорошей Ли, но слабой актрисой, Брегман нужно приобрести крепкую и отчетливую технику здорового театра. Должна она также освободиться от сладковатого уснащенья текста словечками и приставочками. «Домик розовенький такой». Простительно, когда это делают Клеманский или Марусина, воспитанные на словесной бакалее Ганзеновских[20] переводов Ибсена, но для девушки подраставшей в годы Кузмина и Ремизова, такое неуважение к слову недопустимо.

И Брегман и подруги ее вышли из студии Передвижного театра, это очень хорошо; это оказывает, что поворот, наметившийся с постановки «Голубой мечты», не случаен и имеет серьезные основания.

Жизнь искусства. 1922. 7 июня (№ 22). С. 2.

Завтрашний репертуар

Большинство государственных театров установило уже свои репертуарные планы на предстоящий сезон. Трудно, конечно, сказать, в какой степени эти программы осуществятся, но одна объединяющая их черта, черта знаменательная, уже сейчас должна быть отмечена.

За исключением безукоризненно академического театра на Фонтанке, все государственные театры на

[20] Имеются в виду переводчики скандинавской литературы Анна и Петер Ганзены.

этот раз построили свои планы на произведениях драматургии современной.

Мало того, на драматургии без драматургов.

Действительно, Петроградский драматический театр[21], в истекшем сезоне с таким упрямым мужеством проведший свою династическую трилогию, на будущую зиму предполагает цикл спектаклей из истории мировых религиозных кризисов, падения греческой религии, реформации, раскола. Пьес для этих спектаклей еще нет. Они будут делаться одновременно с подготовкой спектакля.

То же с репертуаром Лиговского театра. Здесь готовится ряд постановок, связанных единством пафоса, пафоса поздне-революционного периода и опять-таки исходной точкой для спектакля становятся не пьесы, а темы, в лучшем случае материал хроники или романа.

Передвижной театр замышляет Блоковский спектакль, не постановку «Балаганчика» или «Незнакомки», а театральные произведения на темы лирических стихотворений Блока.

Театр Юных Зрителей ищет сказок, которые могли бы лечь в основу спектаклей, приспособленных к его сложной и своеобразной сценической площадке.

Думаю, что и без излишней склонности к обобщениям здесь можно установить некую репертуарную доминанту. Думаю также, что едва ли какая-либо из этих ненаписанных еще пьес будет иметь сколько-нибудь длительное литературное значение, но уверен вместе с тем, что в развитии театра опыт предстоящего сезона может дать многое.

Классический репертуар, в течение десятилетий тяготевший над большими нашими театрами, впервые отбрасывается туда, где ему и место — в школы.

Подготовка спектакля целиком «из ничего», до сих пор проповеданная только в «мастерских» театральной реформы, еще год назад испытанная в одном

---

[21] Театр Народного дома (в Александровском парке). Был создан в 1917 г., просуществовал до 2 мая 1925 г.

лишь из Петербургских театров, в смелом театре Народной Комедии, становится методом общим, рыночным, и это в год пресловутого самоснабжения, когда всякое сколько-нибудь рискованное, сколько-нибудь экзотическое экспериментирование пресекается категорическим окриком экономики.

В чем же причина? — Причина одна. Только выхолощенные поколения могут, смакуя признания чужих веков и народов, не тосковать по элементарному, может быть, но своему искусству, не ждать от театра обращенных к себе признаний и слов (это ведь и есть «кризис театра», «кризис репертуара»). Сейчас этот кризис уже в прошлом, и показатель к тому — стремление целиком к своему, из ничего сделанному спектаклю, к своей драматургии.

Пускай сейчас это — драматургия рыночная, на случай, эфемерида; кто знает, не определяют ли эфемериды, произведения, «на случай» в большей мере, чем создания мировые, — стиль эпохи.

Жизнь искусства. 1922. 4 июля (№ 26 (849). С. 2.

Театральное учение Радлова

В бесплоднейших спорах о театре последних лет более всего, пожалуй, повинно отсутствие каких-либо объективных критериев в оценке мастерства театрального, неустановленность простейшей, хотя бы, но общепризнанной доктрины театра, его грамматики.

«Да здравствует рампа», «долой рампу» — спорить напрасно, потому что вторым же словом спорщиков будет соборность, социология, абсолют и технический вопрос упрется в метафизику.

Тем и значителен замысел Радлова, на днях, на выставке «новых течений» показавшего подпольную, катакомбную работу своей студии, тем и любопытен он, что здесь ищется для театра вот эта имманентная наука, грамматика эта, столетиями уже существующая для музыки, открытая уже для искусств изобразительных и словесных.

«Театр-зрелище совокупности движущихся в пространстве и времени человеческих и человекоподобных тел». — Приблизительно такова исходная точка Радлова.

Традиционно? Элементарно? — Да, конечно, так же элементарно, как Колумбово яйцо.

С большим правом можно упрекнуть это определение в аналитичности, чисто описательной, и в узости, но для исследований технических подобная описательность не вредна, а скорее плодотворна. Что же до недостаточной широты, то здесь спор о словах. «Театр для себя», конечно, не подойдет под эту формулу, но ведь не подойдет и театр аналитический, или «театр военных действий». Радлов имеет в виду традиционный тип зрелищного театра и со своей точки зрения он прав.

Прежде всего, в определении этом бросается в глаза своеобразное кантианство. Театральное действие рассматривается здесь не онтологически, не как вещь в себе, а исключительно под углом зрения восприятия его аудиторией. «Психология» изгоняется со сцены, чтобы воскреснуть там, где ей место — в восприятии зрителя. В основу дальнейшего кладется то, что можно было бы назвать учением о времени и пространстве. Для театра характерно и специфично одновременное протекание художественного процесса в пространстве и времени. Но что такое театральное время и пространство? Очевидно, прежде всего, и то, и другое должно быть осознаваемо зрителем, существуя, в конечном счете, только в его восприятии, а осознано оно может быть только через игру актера. Размещая тело свое в разных плоскостях, актер делает ощутимым трехмерность пространства, окружающего его, куб воздуха, его омывающий. Опыты трехмерного размещения тела, показанные участниками Радловской студии, просты и убедительны, но, конечно, это только начало. Заново, и, во всяком случае, на твердых основаниях, должен быть поставлен вопрос обо всем, что «пространственно» в театре, о сценической площадке и связи ее с драматургией пьесы.

Сложнее со «временем», подобно пространству, ничем не заполненное и не отмеченное перестает быть ощутимым и время.

Три минуты мертвой и слепой тишины сливаются с пятью, десятью, пятнадцатью. Остается полусознательное физическое ощущение утомительности.

Право же так действуют, в конце концов «чистые» паузы натуралистического театра, прием ложный и глупый. Наоборот — любое движение в определенном порядке протекающего времени делает временный поток и ощутимым, и поддающимся измерению.

Приблизительно так и поступает Радлов. Его студисты повторением элементарнейших деталей строят время. Содержание этих движений дает отрезку времени эмоциональную окрашенность, чередованием со звуком или стуком — разнообразие.

Так пространство непосредственно переходит во время и наоборот.

Вспоминается учение Эйнштейна о времени, как четвертой из координат. Думаю, что близость обеих теорий не случайна.

Из анализа пространства и времени вырастает учение о движении. Здесь Радлов стремится приблизить свой материал — тело актера — к чистым формам, формам геометрическим. Человеческое тело, взятое в состоянии покоя, в этом отношении, конечно, бесформенно, но ведь тело движущееся воспринимается не как совокупность точек покоя, а как изменяющаяся беспрерывность, и в восприятии зрителя чертимые в воздухе линии конечностями рук и ног, круглые и угольные линии строятся в фигуры круглые и угольные. Костюм может быть при этом только подсобным средством. Стремиться посредством платья на твердом каркасе создать видимость формы тела, движущегося бесформенно, конечно же, наивно.

Чтобы исследовать совокупность движений, Радлов переходит к опытам, которые можно было бы назвать учением о гармонии. Он стремится найти абсолютное независимое от режиссерской воли соотношение между несколькими фигурами (актерами)

на сценической площадке. Метод его до наглядности прост — протянутая веревка дает средний уровень высоты, пара актеров, двигаясь, стремится оставаться в неизменном по отношению к ней в прямом или обратном положении (один выпрямляется, другой нагибается и т.д.).

То же и на горизонтали.

Актеры размещаются в треугольнике, в квадрате, в круге. Перемещение одного из них (ведущего) вызывает автоматическое движение остальных.

В сущности, здесь нет ничего нового. Необходимость ответа актера на инициативу партнера известна каждому режиссеру. Заслуга Радлова в том, что он, подводя под это сомнительное понятие ансамбля четкую и схематическую основу, стремится приблизить ее к формальности и точности, которой обладает теория музыки и которой обладал, по-видимому, античный театр в загадочном и глубокомысленном «законе трех актеров».

Но заманчиво пойти и дальше. Каждое данное расположение актеров в кубе воздуха может быть рассматриваемо, как некоторое исходное равновесие. Тогда подобно тому, как группа красок или звуков изменяются целиком от изменения своих членов, подобно тому, как перемещение давления в одном месте сосуда, наполненного жидкостью, вызывает реакцию во всем сосуде, — совершенно такими же должны быть законы изменения мизансцены. Здесь возможны два случая: предположим, что ряд a^1, a^2, a^3, a^4... дает эффект А. Если эффект А должен быть сохранен, тогда изменение члена А влечет автоматическое изменение других членов a^1 a^2 a^3 $a^1в^1$ $a^2в^2$ $a^3в^3$. Или же самый результат должен быть изменен. Тогда вступает в силу сознательная воля режиссера. Но для обоих случаев должны существовать какие-то неизменные, раз данные меры изменений 1:2, 1:π, 3:4.

Мерещится какой-то ключ театральной гармонии, подобный ключу музыкальному, пифагорически строгий и ясный, определяющий тональность и ритм каждого произведения театра.

Заключительная часть работы Радлова относится к словесной импровизации и сводится, в сущности, к тому, чтобы заменить бесформенную психологическую или обывательскую болтовню существующих импровизационных методов искусством формальным и ясным, речью по строгим схемам, найденным в полутысячелетних опытах античной риторики и нашедших выражение в учении Квинтилиана. Значение этих опытов, конечно, ограничено, поскольку ограничена область применения импровизации в театре, но они уже ценны, потому что приучают актера ощущать и взвешивать слово. Отсюда с неизбежностью вытекают вопросы абсолютного взаимоотношения движения и слова на сцене, вопросы почти еще почти не поставленные Радловым.

В заключение одно: следя за движениями актеров Радлова, нельзя отказаться от мысли, что перед тобой оживленные фигуры — создания т. н. «левых художников».

Что это? Стилизация? Думаю, что нет. Думаю, что причина в сходстве путей, которыми идут, исследуя форму и материал своего искусства, Радлов и группа т. н. левых художников и музыкантов. Совпадение это очень знаменательно. Создавая свою доктрину, театр стремится стать равноправным искусством, перестает быть паразитом этих искусств (формула Радлова), импрессионистской мазней в супрематистских декорациях и костюмах.

В этом смысле опыты Радлова пролегомены ко всякому будущему театру, который пожелает явиться, как самостоятельное искусство.

Жизнь искусства. 1922. 11 июля (№ 27). С. 3.

Советский актер

Эти строки посвящаются не театральным революционерам, не поборникам театрального Октября[22], не пролеткультам, а среднему актеру, консерватору, «халтурщику».

[22] «Театральный Октябрь» — программа реформирования театрального искусства в 1920-х гг.

Сколько громов было обрушено на его голову! Блюстители морали клеймили его и клеймят постыдными кличками. Теоретики философски обосновывали необходимость его полного уничтожения. Не однажды доказывал это и автор этих строк. Он еще надеется при более спокойной обстановке вернуться к этой благодатной теме; но полагает, что сейчас, накануне пятилетия советской власти, более чем когда-либо необходимо подвести черту под главу «Театр во время Октябрьской Революции». И в этой главе прежде всего должно быть возвращено гражданское достоинство именно этому актеру — «халтурщику».

Да, «халтурщики», да, консерваторы, с допотопными традициями и вкусами, но не они ли в политотделах и клубах на Мурмане, в Польше, в Сибири вынесли четыре года гражданской войны? Ведь никогда еще обаяние театра не стояло так фантастически высоко, как тогда, никогда к нему еще не предъявляли больших требований. Ведь не забыть того, что в польскую войну, в дни, когда начальник Польши вступил в завоеванный Киев, на западный фронт с последними подкреплениями были отправлены актеры. Что театральные труппы были посланы в только что возвращенный Донецкий бассейн, разрушенный, замороженный, агонизирующий. Что на позициях перед Кронштадтом, за несколько часов до штурма играла Передвижная Труппа Петроградского Т-ва, другая труппа была возвращена с дороги, после того как крепость была уже взята. Здесь легко подленько улыбнуться и сказать: «А пайки? вот корень всего». Конечно, мы прекрасно знаем, что от социальной группы со столетними традициями служения старому порядку, смешно требовать сплошного перерождения в искренних и жертвовавших собою революционеров. Достаточно, если они честно работают в пределах своей профессии. И вот работа Советского актера была чрезвычайно тяжела и сделана очень честно. Легкая ли увлекаемость причиной тому, или живой темперамент актера, или его в сущности исключительное бездействие, но как социальная группа актерство из всей интеллигенции скорее всего и безоговорочнее

всего приняло Октябрьский переворот и поставило на службу ему свое мастерство, иногда очень маленькое (горе-постановки всяких золотопогонников), иногда же европейское — крупное. Ведь, как много европейски-крупных артистов, в то время, когда их товарищи в литературе и в науке или открыто будировали или боялись «запачкать свою репутацию» участием в Советских празднествах, в политической пропаганде, определяли репутацию свою совершенно и навсегда.

Но этого мало! Вспомните те же годы войны. Целые недели в неотопленных теплушках, и это в зимы эпидемий, когда каждая поездка была лотереей смерти, многодневные сиденья на узловых станциях, а по приезде на место — пустой чай в холодном Агитпункте и выступление в досчатом сарае со сплошными щелями зимой.

Чтобы проделать все то, надо быть увлеченным человеком. И такие были, и их было много.

И здесь можно возразить и, напомнив год новой экономической политики, указать десятки театров и театриков, где актеры соблазненные заработком снова возвратились к услужению шевелящейся буржуазии. Маленькие театры, да. Но театры государственные? Ведь вот крупные заводские предприятия актерства. А известно ли, как они прожили этот год. Отдел охраны труда ужаснулся бы, если бы узнал, по каким ставкам оплачивались они. Положение этих театров и сейчас не лучше. Перенести сезон наподобие прошлогоднего нет физической возможности. Государство должно прийти этим театрам на помощь. Это долг государства перед советским актером за пять лет его военной службы.

Жизнь искусства. 1922. 12 сентября (№ 36). С. 4.

Вся власть театру

Ведущий историк с изумлением остановится перед властью, врученной театру в 5-летие, завершение которого ознаменовывается нами сегодня. Он узнает из старых газет, что жили люди в восемнадцатом, девят-

надцатом, двадцатом году, которые говорили: «В домах наших холодно: откроем побольше театров. Нам нечего есть: откроем побольше театров. Войска наши разбиты: откроем побольше театров и пошлем актеров на фронт».

Узнает и не поймет, да и где понять, когда и нам, еще не вышедшим из-под черных небес этого пятилетия, еще не отряхнувшим с платья утренной росы, только путем напряжения парсифитического, становится возможным восстановить в памяти ту совершенно особенную физику и биологию, под властью которых протекали эти годы.

Небывалым господствам высших организаций в человеческой природе над низшими, нервов, фантазии, синтетического дара над мускульным утомлением, реакцией и рефлексией, — царством духа вот как открестит эти годы историк. Да, эта материалистическая революция была давно, а может быть и никогда небывалым торжеством духа над плотью. Страшные состояния отрешенности от пространства и времени даруемые человеку лишь на короткие мгновения творчества, выросли для России в пять лет и назвались революцией.

Отсюда огромное могущество массовых нервных возбудителей, орудий духовного воздействия и организации в эти годы. Отсюда — власть театра, сильнейшая из организаторов сердец и умов.

Все социальные ткани опрозрачились и утончились. Жизнь стала необычайно декоративной. Действия, имеющие чисто сигнальный, если угодно бутафорский характер, становятся наряду с процессами элементарно-трудовыми. Субботники над Невой с флагами и под музыку, посадка парка на Марсовом поле. Остров Отдыха, все это как будто декорации, но этой атмосфере необычайного разряжения, в этом царстве обнаженных нервов явления эти приобретают огромную символическую власть, становятся актами магическими.

Помните, как в пустыне тысячи людей были накормлены сорока хлебами? — если вы были в России

в двадцатом году, вы знаете, как это было. Сорока хлебами кормил миллионы народа — Театр.

Еще не настало время говорить о том, как справился театр с этими неслыханными полномочиями. Может быть, придется сказать, что оттенки театральных течений, помноженные на этот чудовищный коэффициент, стерлись и перестали быть различимыми, что содержание и форма произносимого слова и совершаемого движения потеряли значение перед простым фактом театрального движения и слова.

Судьба тысяч передвижных красноармейских и рабочих трупп как будто говорит об этом.

История о том, как провинциальный актер увидел себя перед рупором мировой силы, как его, иногда под угрозой, заставляли говорить в этот рупор, как истрепанная, старая «Доходное место» и «Бедность не порок» безумною жаждою красноармейской аудитории претворялась в действие магической силы и власти, эта история еще не написана.

Если возможно искусственно выделить из живой ткани революционного театра отдельную нить, то следует упомянуть о массовом театре рабочих кружков и клубов. Здесь, где театральная форма была наименее упруга, новая врученная театру власть организатора быта сказалась сильнее всего. Здесь, наметились своеобразные пути символического театрального действия.

Жизнь искусства. 1922. 5 ноября (№ 44). С. 7.

Театр фабрики «Треугольник»[23]

Театральное дело на фабрике «Треугольник»[24] долго не ладилось, но с весны настоящего года заведующим театром пригласили артиста студии Шимановского тов. Тидановича, и теперь дело, как будто, налаживается. Театр отремонтирован, красиво декорирована сцена, стало уютно. Своя труппа (была ког-

[23] Театр создан в 1922 г.

[24] «Красный треугольник» (наб. Обводного канала, 138).

да-то, но распалась) еще не слажена, но готовится к работе, а пока театр обслуживается два раза в неделю труппой Северо-Западных жел. дор.

– «Собираемся идти вдогонку за Госзнаком, — говорит тов. Тиданович, — и даже налаживаем оркестр».

В воскресенье[25] в театре «Треугольник» ставили «Цену жизни» Немировича-Данченко. Выбор, несомненно, неудачный. Пьеса чеховских сумеречных тонов.

Иные театральные деятели говорят, что «простая» публика не идет на серьезный репертуар, но примеры убеждают (в театрах Госзнака и «Треугольника»), что рабочие наоборот любят серьезный репертуар, только было бы хорошо «приготовлено».

Петрогр. Правда. 1922. 12 ноября (№ 255). С. 5.

Индустриальная трагедия

«Газ»[26] — первая попытка для Большого Драматического театра, до сих пор с большою стойкостью державшего классический репертуар, с присущей ему серьезностью заговорить на новом для него языке, современной драмы.

Наименьшую роль в успехе этой попытки сыграла сама пьеса Кайзера, одного из представителей возникшего в Германии после войны и революции течения экспрессионизма. Пьеса построена несколько неудачно (драматизм ее, достигая апогея в 1-м действии, падает к концу), она чрезмерна схематична. Но зато в пьесе этой с большой серьезностью и искренностью ставится основной для нового поколения вопрос об искуплении человечества и ставится не в плоскости индивидуальной, а (и это характерно для молодых) на широкой социальной базе. Это — социальная драма в лучшем смысле слова.

---

[25] 12 ноября 1922 г.

[26] Спектакль по пьесе Г. Кайзера, премьера 5 ноября 1922 г. (реж. К. П. Хохлов, худож. Ю. П. Анненков).

Как уже сказано, драма схематична. В этом может быть причина неполного успеха ее на сценах западноевропейских театров. Русским художникам удалось вложить в нее нерв, превратить социально-философскую драму в настоящую трагедию производства. Герой ее не в переносном, а в прямом смысле — завод, сначала живущий во всю глубину сцены, дышащий парами и пламенем, движущий шестернями и колесами, потом гибнущий, лежащий мертвым и, наконец, снова восстающий. Действующие лица, рабочие, только проявление этого гигантского героя.

Анненков более, чем кто-либо подходит к разрешению подобной проблемы. Центральное для его театра понимание; мысль о театре чистого метода, где все движется, вещи, декорации, люди, мысль эта получила здесь осуществление неожиданно удачное. Машинный пафос пьесы позволил ему произвести этот рискованный опыт оживления вещей не только без ущерба для игры актеров, но в явное подкрепление ей. Вторая особенность его, американизм, эксцентризм, также оказалась здесь плодотворной. То, что до сих пор мешало этому острому и, конечно, современному художественному течению стать значительным, его вольный или невольный кретинизм, полнейшая выхолощенность и пустопорожность избегнута на этот раз. В эксцентрические формы облечена пьеса серьезная и чистая, пьеса актуально философская. Получилась своеобразная американская трагедия, значительный и вероятно имеющий большое будущее вид искусства. Получилась возможность сделать такую удачную находку, как костюм инженера, сочетание современной технической одежды с почти средневековым образом вождя (кожаные латы, шлем радиотелеграфиста).

«Газ», несомненно, лучшая работа Анненкова, далеко опередившая все, что им сделано до сих пор. В его работе — центр интереса в постановке. Это все же спектакль по преимуществу декоративный. Между монтировочным замыслом и игрой актеров чувствуется явный разрыв. Но, конечно, театр целиком, талантливо

и самоотверженно осуществивший эту постановку, доказал свою молодость, энергию и жизнеспособность.

Если же позволено из успеха отдельного спектакля выводить обобщенную формулу живого сейчас театра, то в несколько парадоксальном виде формула эта будет такова: серьезная и строгая, современно-патетическая мысль на языке чистых театральных форм, чистого слова и жеста в четырехмерном времени — пространстве.

Жизнь искусства. 1922. 14 ноября (№ 45). С. 2.

1923

Мысли автора («Падение Елены Лей»[1] в театре Новой Драмы)

Пьеса эта, написанная в прошлом году, является едва ли не первым опытом воплощения в драматической форме жизнеощущений нашего прошедшего через революцию города.

Тема ее — торжество жизни, сила жизни и вместе с нею власть над землей, переходящей от обессилевшего капиталистического общества в руки идущего к победе пролетариата.

Воплощением этой силы в пьесе является Елена Лей, рыжеволосая очаровательница, новая Елена Прекрасная.

Посылаемая господином капиталистического города, королем нефти Макферсоном на погибель возмутившихся рабочих, она переходит к ним и превращает пассивную стачку в открытое восстание.

Фоном пьесы служит преувеличенно-нервная жизнь современного большого города с его кафе, митингами, улицами, кишащими народом, проститутками, сыщиками и уличными шарлатанами.

Задачей автора было дать максимум быстроты развития сюжета. Поэтому в пьесе ведется несколько сплетающихся действий, то быстро сменяющих друг друга, то даже развивающихся одновременно.

Понятно, что такое построение пьесы требовало особого устройства сцены, дававшего возможность без задержки показать 26 сменяющихся с кинематографической быстротой картин. На сцене нет писаных декораций. Она вся застроена. В одной стороне ее из люка вырастает наклонная спираль, наподобие циклодрома. Это улица. Здесь суетится толпа. Отсюда из люка вы-

---

[1] Спектакль по пьесе А. И. Пиотровского, премьера 31 марта 1923 г. (реж. А. Л. Грипич, худож. М. З. Левин).

ходят рабочие. Другая часть сцены занята площадкой, парящей в воздухе на двухсаженной вышине. От нее узкая лестница идет вверх на крышу сцены. Это царство капиталистов, дворец короля нефти. Сюда вбегают рабочие, штурмующие твердыню капитализма.

Постройка эта не изменяется в течение всей пьесы. Меняются только отдельные подробности: то из-под крыши спускается трапеция, на которой сидит караулящий сыщик, то во всю высоту сцены вешается веревочная сетка, на которой группируются собравшиеся на митинги рабочие.

Также схематичны и костюмы актеров.

Конечно, подобная обстановка требует напряжения и работы фантазии со стороны зрителей, но только она дает возможность вложить в сценические формы сложную идею драмы.

Кр. панорама. 1923. № 1 (17 апреля). С. 14.

Мимо академий

На днях исполняется год со дня основания театрально-исследовательской мастерской С. Э. Радлова. Возникшая на развалинах театра «Народной Комедии», предоставленная сама себе, мастерская сделала очень много. Ею найдены элементы театрального слова и движения одновременно простого и выразительного. В последних работах своих, студия идет еще дальше и дает пантомиму, сопровождаемую только человеческим голосом без слов. Наряду с такой теоретической и как может показаться академической работой, студия следует за жизнью, пытаясь найти новые монументальные формы театральных празднеств Красного Календаря. В Октябрьскую годовщину в Большом оперном театре ею показано любопытное зрелище, пантомима на фоне песен тысячного общегородского рабочего хора. Недавно поставлен праздник «9 января».

Театральные органы! Знаете ли вы, что студия Радлова не имеет ни аршина холста для костюмов, ни фунта гвоздей и красок? Что она в городе с сотней теа-

тров не имеет постоянного помещения для демонстрации? Считаете ли вы, что это правильно?

Петрогр. правда. 1923. 2 февраля (№ 24). С. 5.

Еще раз об «Ужине Шуток»[2]

Эти несколько строчек направлены против произведенного художником Лебедевым покушения на искусство театра.

Еще памятны цветовые фантазии, изобретенные по поводу театральных постановок Судейкиным, Сапуновым и их товарищами. Но не им ли, мастерам «Мира Искусства», позднее были брошены упреки в пренебрежении основными законами материала и формы, в пристрастии к безответственной, индивидуальной выдумке?

Но вот пришло поколение художников, ставящих исследование элементов мастерства первейшею своею задачей, точнейшим образом разграничивающих права и области станковой картины, графики и плаката, с величайшей бдительностью оберегающих свое искусство от вторжения в него чужеродного, «литературы», «стиля».

В. Лебедев, несомненно, один из самых крупных и определившихся художников этого рода. И вот он выступает, как работник театра, делает декорации к «Ужину Шуток», и еще небывалым образом, с самой неприкрытой прямотой, издевается над принципами искусства, сотрудничать с которым он приглашен.

Действительно, ни одно из самых изощренных созданий «безответственных» художников «Мира Искусства» в такой степени не игнорировало задания, даваемые спектаклем в целом, как эти черно-белые плоскости точного мастера Лебедева.

Спора нет, «Ужин Шуток» из рук вон плохая пьеса и, вероятно, ее вовсе не следовало бы ставить, но ведь ясно, что, если есть живописное разрешение, поляр-

---

[2] Спектакль по пьесе С. Бенелли, премьера в БДТ 15 февраля 1923 г. (реж. К. П. Хохлов, худож. В. В. Лебедев).

но противоположное банально-цветистой, назойливо-итальянской мелодраме Сэма Бенелли, то именно blanc et noire. Или это должно было быть издевкой, парадоксом? Но кто сказал, что театр — место для подобных психологических каламбуров?

Шире о психологии! У спектакля есть свои, глубоко отличные от живописи, способы восприятия. Довольно того, что театральная декорация остается перед глазами зрителей несколько часов и, утомившись, ее нельзя перелистнуть, как рисунок в книге, и от нее нельзя перейти к соседней, как на вернисаже.

И в этом отношении работа Лебедева в «Ужине Шуток» — величайшее пренебрежение основами театральной психологии. Не час, и не два, а на протяжении четырех актов растянутой пьесы зритель остается перед белесо-черной стеной, переходя от любопытства, вызванного непривычностью декорации, к утомлению, унынию, апатии.

Во имя справедливости упомяну о паре костюмов, покроем своим облегчающих и подчеркивающих движения актеров, но исключение это только указывает на то, к чему должен был стремиться Лебедев и чего он не пожелал сделать.

А выполнил он, и притом с большим мастерством, опыт графики, увеличенный в сотню раз по сравнению с бумажной страницей. Не стоит упрекать рисовальщиков и говорить им: «Охраняя свое искусство, уважайте же и искусство соседнее». — Им можно завидовать и у них следует учиться.

Мастера театра должны понять, каких дружеских услуг могут ожидать они даже от таких культурных и строгих художников, как Лебедев.

И так будет продолжаться до тех пор, пока объективным и точным правилам изобразительного искусства работники театра не смогут противопоставить незыблемую азбуку своего ремесла. Только тогда произойдет подчинение художника театру, или еще лучше — освобожденье театра от художника.

Жизнь искусства. 1923. 13 марта (№ 10). С. 17.

К тактике Совета фабричных театров

I.

Нет греха, более тяжкого, чем пребывание в косности, чем ленивое удерживание, чем невнимательность к вечно текущему окружающему. Наталкиваясь на все новые и новые симптомы театральных болезней, мы все еще отмахиваемся привычным словом: халтура! — Вздор! «Халтура» давно уже перестала быть злейшей язвой петербургского театра. Это порождение беспорядочно возросшего спроса на театральное искусство. Поблекло сейчас, когда спрос на театр снова катастрофически упал.

Вот уже второй сезон, как мы присутствуем при другом, гораздо более значительном явлении, при перемещении пульса театральной жизни из центра города на окраины. Еще недавно, говорить о театрах на заводах, фабриках можно было преимущественно с точки зрения культурно-просветительной, воспитательной, политической. Сейчас этого недостаточно. Вглядитесь! Театры на Невском пустуют и лопаются, Государственные театры не находят публики, а театр «Революционная Эстрада»[3] или «Речкинский»[4] переполнены. Это означает, что благодаря отливу населения на окраины, благодаря росту экономического благосостояния окраин, фабричные театры становятся, прежде всего, большой экономической силой. В самую черную пору нынешнего сезона на фабрике «Красный Ткач»[5], сумели построить театр новый, начиная с самого здания, а на Путиловском[6] заводе, — маленький уличный театрик начали превращать в большое и серьезное дело. Самые крайние и новаторские театральные начинание находят сбыт на заводах и там показывают себя.

---

[3] Театр «Революционная Эстрада» работал в Володарском районе (с 1920 по 1948 г.; ныне — Невский) Петрограда.

[4] Театр Речкинского завода — столярно-механического завода В. Ретшке, ныне — Вагоностроительный завод им. Егорова (Московский пр. 115).

[5] Ныне фабрика «Невская мануфактура» (Октябрьская наб., 50–52).

[6] Ныне Кировский завод (пр. Стачек).

Пока заводские театры жили каждый в своей маленькой клеточке, неинтересные никому, кроме своей непосредственной аудитории, коренное изменение в их сущности могло остаться незамеченным.

Но ныне перед нами могущественная организация, объединение фабрично-заводских театров, их «Совет».

Фабричные театры выходят из своего уголка, они вступают в центр театральной жизни города. С ними мало считаются сейчас, но еще несколько месяцев и с ними нельзя будет не считаться. Все явственнее обрисовываются очертания грядущего треста фабричных театров, влияющего на театральную ситуацию, как могущественнейшая экономическая сила. О необходимой тактике и стратегии этого треста в следующий раз.

Жизнь искусства. 1923. 6 апреля (№ 14). С. 25.

К тактике Совета фабричных театров

II.

Основной вопрос при установлении нормального типа современного фабричного театра — это вопрос организационный. Как строиться фабричному театру? Беспорядочная практика первых лет Революции наметила тут два пути, одинаково опасных: руководитель театра или предоставлял свою площадку под гастроли случайно, «по знакомству» подвернувшихся трупп, или же всецело доверялся средней руки профессионалу, набирающему себе маленькую труппочку и устраивающемуся на заводе «по-домашнему».

Редким исключением были фабрики, сумевшие устроить у себя честную профессиональную труппу с затасканным, но тщательно подготовляемым репертуаром. Подобный театр, по типу своему приближающийся к театру среднего губернского города, с давних пор имеется, например, на фабрике «Гознак»[7]. Революция только укрепила и освежила его.

---

[7] Фабрика Гознак (наб. р. Фонтанки, 144Б, 144В — Дерптский пер. 4).

Но ясно, что даже такое доброкачественное, средней руки предприятие не может быть признано нормальным типом заводского театра. Оно по самой природе своей консервативно и менее всего может явиться тем вечно развивающимся проводником революционной идеологии, каким должен быть подлинный пролетарский театр.

Только последний год, в частности районные Советы фабричных театров, дали выявиться новым путям живой и гибкой организации фабричных театров. Пока с определенностью намечаются два основных типа новой формации. Один из них выдвинут на фабрике «Торнтон» ныне «Красный Ткач». Здесь в основу театра положена заводская студия, в течение ряда лет работавшая на правом берегу Невы. Дополненная небольшим числом профессионалов, студия смогла развернуться в большое театральное дело с собственными костюмерными, поделочными и декоративными мастерскими. Составленная в большей своей части из местных рабочих, она теснейшим образом связана с фабрикой и всей ее культурной и политической работой. Общезаводские празднества Красного календаря отмечаются зрелищами, создаваемыми целиком силами театра. Свежесть и подвижность театра-студии слагалась и на том, что уже второй в сезоне работой явилась чрезвычайно интересная постановка «Царя Максимилиана»[8], по-новому и более профессионально продолжавшую непрекращавшуюся на заводе традицию любительского разыгрыванья этой старой фабричной пьесы. Соединены инсценировки революционного типа со старинными корнями народной игры, — таким, вероятно, и будет будущий путь пролетарского театра.

Тип, найденный на «Красном Ткаче», тип, несомненно, здоровый, начинает получать распространение в районах. В частности по близкому плану организуется новый театр на заводе «Красный Путиловец»[9].

---

[8] Спектакль на сюжет народной драмы, премьера — 1923 г.
[9] Кировский завод.

Другим наметившимся типом заводского театра явилась система планомерного передвиженства. На заводской площадке проходят наиболее интересные и свежие театральные постановки города, рабочих показательных студий и мастерских. Этим дается возможность показать узкому кругу рабочих завода ряд живых и значительных постановок, не прибегая в то же время к чрезмерно-ускоренной «халтурной» подготовке спектаклей. Одна удачная постановка может обойти десятки театров и продержаться в течение двух-трех месяцев.

Система эта, в корне отличающаяся от гастрольных халтур прежних лет, стала возможной лишь сейчас, после организации Совета фабричных театров. При Совете образуется «кулак» из наиболее интересных театральных организаций города. Ряд площадок обслуживается, таким образом по заранее установленному расписанию.

Так ведется работа на заводе имени т. Егорова (б. Речкина)[10], в театре шести заводов, отчасти и на «Треугольнике». К студиям, обслуживающим эти площадки, относятся студии: Морозова, Шимановского, Экспериментальный Театр Института Живого Слова[11], — все, что есть молодого и свежего в Петрограде.

Таковы два типа будущей организации фабричных театров, как они наметились по сей день. Остается вопрос о репертуаре их и внутреннем распорядке.

Жизнь искусства. 1923. 24 апреля (№ 16). С. 19.

В. Э. Мейерхольд
(К 25-летию художественной деятельности)

Москва и Петроград на днях отпраздновали 25-летие художественной деятельности гениального режис-

---

[10] См. сноску 4.

[11] Институт живого слова существовал в 1918–1924 гг. Размещался по адресу: Знаменская ул., 8. Экспериментальный театр открылся в 1923 г.

сера и смелого революционера — Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Гениальный режиссер! — Вот уже 25 лет как все новое, что рождается в русском театре, так или иначе связано с его именем. Он всегда впереди. Он спешит от изобретения к изобретению, оставляя своим последователям, а часто и врагам, пользоваться его, Мейерхольдовскими, открытиями.

Часто косная публика в холодном равнодушии отворачивалась от новых созданий смелого мастера, для того, чтобы восторженно приветствовать их позднее, когда сам творец уже ушел далеко вперед. Так было с театром, получившим кличку «Условного», то же на наших глазах повторяется со спектаклем «Маскарад»[12].

Последние завоевания Мейерхольда — театр строгий и галопичный, театр машинный, снова встречается недоумением и пожиманием плечами публики, примирившейся уже с Мейерхольдом старым, конечно, лишь для того, чтобы после получить признание и славу, как ныне признан и прославлен «Маскарад».

Более чем кто-либо, Мейерхольд способствовал тому, что русский театр стал сейчас первым среди театров Европы и Америки, что сердце мирового театра бьется в Петрограде и Москве.

Художник — революционер! Это он потребовал, чтобы театр стал рупором революционной борьбы, могущественным организатором идеологии борющегося класса. Руководя Петроградским, а позднее Московским, Тео[13], он ведет беспощадную борьбу с косностью театральной академии. Как режиссер, он создает в Москве постановки, полные революционного энтузиазма: «Зори»[14], «Ми-

---

[12] Спектакль по драме М. Ю. Лермонтова поставлен В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре 25 февраля 1917 г. (худож. А. Я. Головин).

[13] Театральный отдел.

[14] Спектакль «Зори» по пьесе Э. Верхарна, премьера 7 ноября 1920 г. в театре РСФСР-1 (Государственный театр им. Вс. Мейерхольда, существовал в Москве под разными названиями в 1920–1938 гг.).

стерию-Буфф»[15], «Земля дыбом»[16]... Как театральный учитель, он стремится к созданию новой породы людей — здоровых и ловких, безукоризненно владеющих своим телом, настоящих людей Революции.

Эта работа революционера не могла не сделать Мейерхольда «предателем и изменником» в глазах театральных рутинеров, но вместе с тем он прибрел любовь и преданность тысяч рабочих, признавших в нем товарища, своего художника.

Мейерхольда — революционера, Народного Артиста Республики, Почетного Красноармейца приветствуем мы в день его юбилея.

Кр. панорама. 1923. № 3 (12 мая). С. 7.

Об авторе

Спектакли в роде «Турандот»[17] и «Правда хорошо, а счастье лучше»[18], работы театра Новой драмы, последние постановки Мейерхольда, революция Передвижного театра, — все это свидетельствует, кричит, взывает об одном: настало автору прийти в театр.

Оговорка: менее всего это утверждение должно быть истолковано, как продолжение поисков единственно-истинного хозяина театра. Споры о театре актера или режиссера и художника могут быть уподоблены классическим рассуждениям о том, созревает ли виноград летом или, наоборот, зимой ездят на санях. Они не более глубокомысленны.

Немножко диалектики и истории театра доказывают это. Каждая театральная система рождается, как

---

[15] Спектакль «Мистерия-буфф» по пьесе В. Маяковского, премьера 1 мая 1921 г. в театре РСФСР-1.

[16] Спектакль «Земля дыбом» по переработанной С. М. Третьяковым пьесе М. Мартине «Ночь», премьера в ТИМе 4 марта 1923 г.

[17] Спектакль по сказке К. Гоцци, премьера в Третьей студии МХАТ (ныне Гос. акад. театр им. Е. Б. Вахтангова), 22 февраля 1922 г. (реж. Е. Вахтангов).

[18] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера в Третьей студии МХАТ, 8 марта 1923 г. (реж. Б. Захава).

система драматургическая, в счастливые годы роста национального или классового сознания, когда зрители наполняют театр, чтобы услышать со сцены слово о себе или к себе. Это слово произносит автор. (Конечно, автор произведений сценических, а не книжных. В этом смысл и только в этом правы те, кто настаивает на том, что и Мольер, и Плавт были также и актерами). Эпохи Плавта, Расина, Софокла и Кальдерона стоят у истоков мировых театральных систем; это эпохи гегемонии автора.

Вечный наследник драматурга — актер. Его царство приходит, когда драматургия потеряла уже остроту современности, стала классической. Актер переносит внимание зрителя от драмы, знакомой уже и непосредственно не волнующей, на свое мастерство, постоянно изменчивое мастерство исполнителя. Таковы послееврипидовские и послерасиновские времена, IV век в Греции и XVIII в Европе, века великих мастеров, канонизовавших исполнительский стиль драматургии, созданной предшествующими поколениями.

Только когда актер истощит возможности своего голоса и тела, когда каноны актерской техники, как истертые монеты, потеряют цену и вес, только тогда наступает господство постановщика и пиротехника-машиниста. Хозяин машин, изобретатель сенсаций, он один бывает способен поддержать жизнь ветхой драматургической системы, когда, гонимая пресыщением аудитории, она деформируется в феерию.

Незачем вводить оценку. Постановщик — законный властелин театра на определенной его стадии, но он — последний, он замыкает династию, из его рук путь только один — на свалку.

Весь этот процесс, как это и естественно, очень редко протекает в чистом виде. Обыкновенно новая драматургическая система, созданная новым автором, насильственно и бурно взрывает начинающую отвердевать лаву системы прежней. Это произошло в Греции в эпоху Менандра, в новое время в годы побед романтизма. Но бывают случаи, когда застоявшаяся театральная система, как вовремя не сорванный гриб,

достигает «органического» разложения и кончины непостыдной и мирной. Безобразное зрелище! Дряхлая драматургия служит теперь лишь материалом для пародии, не победоносной и крылатой, рождаемой от изобилия, а растленной и зубоскальной. Театральная система разлагается медленно и зловонно, именно это наблюдаем мы. Что такое «Турандот» и Островский в 3-й Студии[19], как не осиновый кол в спину ветхого репертуара, последняя «пародийная» стадия деформации театральной системы. Что всяческие «методы» Передвижного театра, как не почитаемые обычно секретными методы самоудовлетворения желаний, не находящих удовлетворения природного.

Тайна Мейерхольда в том, что он уже много лет стоит над русским театром, как реорганизатор драматургической системы. Отсюда его пристрастие к боковым или не получившим развития ветвям русской драматургии, как Сухово-Кобылин или «Маскарад». Отсюда властительные переработки текста в его последних работах. Огромная разница между эксцентризмом последней редакции «Тарелкина»[20] и глумлением в «Турандот». В одном случае безгорестное высмеивание классической системы, в другом — попытка во имя новой драматургической формы изнутри взорвать форму обветшавшую. Мейерхольд хочет средствами постановщика создать новую драму: он Шекспир не с того конца.

Возвращаюсь к началу: все, что есть нового в театре, ожидает прихода автора. Волна новой драматургии уже захватила Германию. Театр автора придет и в Россию.

Жизнь искусства. 1923. 29 мая (№ 21). С. 9.

---

[19] Вахтанговская студия, создана Е. Б. Вахтанговым в 1913 г., носила название Студенческой студии; в 1919 г. получила официально статус Третьей студии МХАТ; после смерти Вахтангова в 1922 г. переименована в Студию им. Евг. Вахтангова; с 1924 г. стала независимым коллективом, с 1926 г. — Театр им. Евг. Вахтангова.

[20] Спектакль по пьесе А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», премьера 24 ноября 1922 г. в Театре ГИТИС, реж. В. Э. Мейерхольд.

Спектакли Института Сценических Искусств[21]

На днях начались отчетные спектакли в Институте Сценических Искусств.

Учащимися вольной мастерской Л. С. Вивьена была показана Салтыковская «Смерть Пазухина» (работа Л. С. Вивьена)[22] и комедия Тирсо де Молина «Благочестивая Марта» (работа С. Э. Радлова)[23].

Годы ученья молодых актеров, выступавших в обоих спектаклях, совпали с эпохой тяжелого расстройства в нашей учебной, и в первую очередь, художественно-учебной жизни: тем большей неожиданностью были отчетные спектакли. Как бы ни оценивать индивидуальных дарований отдельных исполнителей, и «Пазухин» и «Марта» носили печать отчетливой и ясной художественно педагогической идеи. Это был итог настойчивой и сознательной воспитательной работы.

Установка на центральные элементы спектакля: темп, сценическое пространств, эмоциональность, отрицание крайностей, как излишнего психологизирования, так и увлечения механическим «трюком», — вот как можно было бы определить основной стиль обоих спектаклей.

В «Смерти Пазухина» (в скобках: мало популярная у нас, но великолепная пьеса, лежащая на национальнейшей, от Пушкина и Гоголя идущей, магистрали русской драмы) — необходимо выделить Горлова — молодого Пазухина, давшего блистательный подъем в исключительной сцене — развязка, и антагониста его Федорова — статского советника Фурнычева. В эпизодических ролях старого слуги и отставного поручика интересны были Майер и Мартисен[24]. Это культурные и темпераментные актеры.

---

[21] Ныне РГИСИ.
[22] Премьера в сентябре1924 г.
[23] Премьера в сентябре 1924 г.
[24] Имеется в виду С. А. Мартинсон.

Из молодых актрис выделилась Даудо[25] — статская советница Фурнычева, она же — благочестивая Марта.

Гибкий голос, необычайная четкость фразировки и движения в соединении с настоящим темпераментом делают из нее любопытную комическую актрису.

В той же «Марте» прекрасное понимание средств преувеличенного комизма явили Гаменко — Капитан и Осипенко — Отец.

Предстоят спектакли 3-го курса Института, но и показанного уже достаточно, чтобы определить Институт Сценических Искусств, как ценнейший рассадник актерского мастерства и театральной культуры.

Жизнь искусства. 1923. 5 июня (№ 22). С. 16.

В Студии Шимановского

На днях в Студии В. Шимановского были проведены отчетные испытания учащихся. Студия эта, широко известная в рабочих клубах и заводских театрах, а в последнее время выступавшая и в центре города (из Российского Института Истории Искусств) обычно показывала работы, построенные на хоровом начале, не дававшие возможности судить об индивидуальной одаренности исполнителей.

Тем неожиданнее было то, что отчетные испытания обнаружили среди учащихся ряд значительных и своеобразных актерских дарований[26]. Если исключить общую для всех и вполне понятную сыроватость техники, то было бы необходимо отметить учениц Вениг (глубокий взволнованный и драматический голос), Городецкую и Вышиговцеву (очаровательно-гибкие фигуры подростков) и учеников Чайникова (совсем еще сырое, но несомненно комическое дарование) и Ануричева. Отдельные учащиеся доказали серьез-

[25] Правильно: А. М. Даудэ.

[26] Большинство актеров Студии были представителями рабочей молодежи, не ставшими впоследствии профессоналами.

ность работы своих руководителей: В. Шимановского, В. Н. Соловьева, Н. Э. Козаниной и А. Смирнова.

С ближайшего сезона студия приступает к систематической работе над репертуаром. Нет сомнения, что при энергии, выдержке и настойчивости из молодого коллектива может развиться чрезвычайно любопытный театр современной драматургии.

Жизнь искусства. 1923. 12 июня (№ 23). С. 9.

«Внешторг на Эйфелевой башне»[27]

Фэксовцы[28] показали на днях вторую свою работу. Это уже очень хорошо: когда год назад они довольно-таки мальчишеским бумом возвестили о своем рождении, едва ли хоть кто-нибудь думал, что дело пойдет здесь дальше диспутов и манифестов.

Фэксовцы оказались работящими ребятами. Более того: это серьезные ребята. Мысль вложить в острые и убедительные формы Мюзик-Холла насущность политических лозунгов, вернее, окрылить политический лозунг летучим словом и прыжком Каботина[29] — добросовестная и честная мысль. Это заставляет подойти к данному спектаклю Фэкса со всей громоздкостью дружеской критики.

Ваши победы, товарищи фэксисты: 1) прекрасно придуманный стержень спектакля. «Европа без угля. РСФСР — как изобретательница нового света». Браво! Это и грандиозно, и в меру символично, и сухо сухой фантастикой современной техники. 2) Острый, порою блестящий диалог. «Пепо не пепи!», «Советская дипломатия учится на ошибках чужих дипломатов» — Прекрасно!

Но вот несомненные промахи. Нельзя развертывать широко раскинувшуюся фабулу трехактной

---

[27] Спектакль ФЭКС, премьера — 1923 г. (реж. и авт. текста Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг).

[28] ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) — творческое объединение, существовавшее в Петрограде в 1921–1924 гг.

[29] Каботин — актер, стремящийся к внешним успехам, к подчеркнуто театральной игре.

пьесы на голом шутовском материале. (Потому, что не станете же вы утверждать, что ваша «Королева угля» — мельзаматический элемент[30]»?) Скучно! Неубедительно! Патетизм необходим в таком «Внешторге», как ваш. И голос Ленина в рупор — в смысле драматическом, конечно, вершина спектакля.

Ваш материал не выдерживает данной вами идеологической нагрузки. Или снизьте тему (а было бы жалко!) или усложните стиль!

Дальше: монотонна, утомительна, случайна режиссура спектакля. Ничем не оправданный и убогий станок, мизансцены, темп, — все это коряво, все это скучно, все это просто непрофессионально!

Конечно, высокопрофессиональны отдельные актеры. Конечно, Серж в любых условиях и на любой площадке остается собою, т. е. очаровательно веселым, несравненно ловким комедиантом. И надо прибавить, что со своей лучшей стороны, как блистательный гимнаст, он в спектакле был использован непростительно мало.

Разумеется, Рина Зеленая весела и мила, а Глинская — культурная актриса. Но ведь первая в течение всей зимы очаровывала «Балаганчик»[31], а вторую Петроград помнит, как изобретательную и смелую протагонистку театра «Народной Комедии». Режиссеры Фэкса никак по-новому не показали их.

Что же до остальных актеров (за исключением еще немногих), то плакатно-уличный стиль спектакля в их исполнении оказался почти чеховским: их почти не было слышно!

Вывод: сила фэксовцев в основной выдумке и в конструкции слов. То, что они делают, как изобретатели драмы (с оговорками, которые выше!) — безус-

---

[30] Вероятно, имеется в виду мелизматическое пение.

[31] Ночное кабаре «Балаганчик» существовало в 1921–1924 гг. при театре «Вольная комедия» (программа начиналась после спектаклей «Вольной комедии» и шла до полуночи часов в смежном зале на 120 мест, оформленном как ресторан, организатор и гл. реж. Н. В. Петров). Здесь началась театральная карьера Р. Зеленой.

ловно любопытно. Но как строители спектакля они, может быть, просто никакие. Никого эксцентрического «театра» может быть еще нет.

Последнее: фэксовцы заявляют иногда, что то, что они выдумывают — для рабочего класса! В этом они, пожалуй, ошибаются, как ошибаются и их сподвижники в Московском Пролеткульте. Но если спросить: советское ли это искусство, то конечно такой «Внешторг» в десять тысяч раз нужнее революции, чем «Песни Вишневого Сада»[32] и даже «Месса памяти Передвижного театра»[33]. Кстати: вниманию хозяйственных органов Республики! Верные своему принципу, фэксовцы из чистейшего приема рекламируют неправдоподобные фабрикаты несуществующих фирм. А ведь воспользоваться ими для реальных целей было бы и остроумно, и полезно!

Жизнь искусства. 1923. 12 июня (№ 23). С. 18.

Проваленный сезон

Сезон 1922–23 года в общем и целом закончен. Для Петрограда это был, несомненно, чреватый большими последствиями сезон. Беспрерывный рост требовательности зрительного зала и неостанавливающееся падение ценности театрального зрелища — вот его характерные черты.

Первые месяцы осени во многих театрах начались достаточно любопытно. В Большом Драматическом поставили Кайзеровский «Газ», в декорациях Юрия Анненкова. В только что открытом театре «Новой драмы» с большой остротой инсценировали «Восстание ангелов»[34] Франса. Передвижной театр постановкой

---

[32] «Песни Вишневого Сада» — литературная композиция по произведениям А. П. Чехова, премьера в Передвижном театре 3 марта 1923 г. (реж. П. Гайдебуров).

[33] Правильное название «Месса памяти В. Ф. Комиссаржевской».

[34] Спектакль по произведению А. Франса, премьера 31 октября 1922 г. (реж. В. Н. Соловьев).

«Хозяйки»[35] обнаружил, как оказалось, новое и значительное лицо.

А дальше что? — Позорно-обывательская «Грелка»[36] в Большом Драматическом.

Исковерканный, но по существу не измененный Островский[37] — в Передвижном. В «Новой драме» — почему-то Стриндберг[38].

Народный дом, не без претензий, хоть и не очень удачно открывшийся изящной новой пьесой Алексея Толстого[39], закончил сезон Беспятовскими «Масонами»[40]. Александринский театр громоздкими Шекспировскими[41] и Мольеровскими[42] спектаклями не мог прикрыть случайность и безвкусие своего проходного репертуара.

Зимой 1923 года театральный Петроград был глубочайшей провинцией, был Моршанском и Пензой, этого не вычеркнуть из истории революционного театра. И петроградские театры пустовали.

По вине ли публики? Но почему же наехавшие весной московские гости по десятку раз собирают полные

---

[35] Спектакль по произведению Ф. М. Достоевского, премьера 19 декабря 1922 г. (реж. Н. Скарская).

[36] Спектакль по пьесе А. Мельяка, Л. Галеви, премьера 26 января 1923 г. (реж. и худож. А. Бенуа).

[37] Спектакль по пьесе А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын», премьера в мае 1923 г. (реж. Н. Скарская).

[38] Спектакль по пьесе А. Стриндберга «Виновны-невиновны», премьера 1 февраля 1923 г. (реж. К. Тверской).

[39] Спектакль по пьесе А. Толстого «Любовь книга золотая», премьера 5 октября 1922 г. (реж. А. Кугель).

[40] Название дано по фамилии драматурга Е. М. Беспятова. Премьера 23 марта 1923 г. (реж. Н. Н. Арбатов и М. К. Самарин-Эльский).

[41] Спектакль по пьесе В. Шекспира «Антоний и Клеопатра», премьера 25 января 1923 г. (реж. В. Р. Раппапорт, худож. В. А. Щуко).

[42] Спектакль по комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», премьера 14 апреля 1923 г. (реж. и худож. А. Н. Бенуа).

залы? И не только гениальный «Гадибук»[43], но и легковесная «Турандот» и вовсе наивная «Обетованная земля»[44]?

Трогательно и печально видеть, как до последней степени изголодавшаяся по чему-либо острому и настоящему в театре петроградская публика кинулась на московские новинки, увы, совсем уже не новые.

Вывод за сезон 1922–23 года — между петроградскими театрами и их аудиторией произошел разрыв. Театры отстали от своей аудитории.

Этот разрыв грозит окончательной гибелью театрам.

Этот разрыв позорен и недопустим для Петрограда. Позорно и недопустимо, чтобы величайший индустриальный центр, величайший университетский центр Республики оставался театральным Моршанском.

Все усилия должны быть направлены к тому, чтобы предстоящий сезон оказался несравненно лучшим, чем проваленный предыдущий. Время дискуссий о театре прошло. Каким должен быть театр — ясно теперь уже для самой театральной аудитории. Пусть же забота об обновлении петроградских театров станет общественным делом, заботой широких слоев трудящихся.

Потому что театральное варварство Петрограда — общественная опасность, государственная опасность.

Петрогр. правда. 1923. 24 июня (№ 139). С. 5.

Театр комсомола

Праздник в Доме Глерона. Годовщина художественного кружка Дома. Разыгрывается инсценировка руководителя кружка М. Соколовского.

---

[43] Спектакль «Гадибук» по пьесе «Дибук» С. Ан-ского, премьера в Студии Габима состоялась 31 января 1922 г. (реж. Е. Б. Вахтангов).

[44] Спектакль по пьесе С. Моэма, премьера в Четвертой студии МХАТ 23 ноября1922 г.

Знакомая, ставшая уже классической, тема: война, революция, новая война. Стремительно жестикулируя и поблескивая из под низко надвинутых цилиндров молодыми задорными глазами выкатываются два «буржуя», громыхая шашкой входит «генерал», между ног вертится «интеллигент», поет и двигается «хор», — рабочие и красноармейцы.

В инсценировке, показанной кружком Соколовского, было кое-что новое, фигура фабричной девки, появляющаяся в интермедии, лирические черты, приданные обычно шутовской фигуре «интеллигента», но в основе своей она была новым звеном в своеобразном и чрезвычайно значительном явлении — театра комсомольских, красноармейских, флотских клубов, вырастающем на наших глазах.

Да. На глазах наших вырастает новая драматургическая система. Сейчас она еще покрывается случайным словом «инсценировка» и театральная критика считает себя вправе не замечать ее, но недалек час, когда эта система драматургии, этот «театр комсомола» выступит на магистраль искусства со всеми чертами нового стиля.

Три основные свойства характерны для этого стиля. Прежде всего — полная свобода в обращении с «временем» и «пространством» на сцене. Действие инсценировок с легкостью переносится с фронта на завод и оттуда во Дворец и на Биржу, из 1905 года в 1914 и 1915 годы. Вторая его особенность, отчасти уже отмеченная, это постоянные персонажи, буржуи, интеллигенты, генералы, рабочие, красноармейцы, — все в новых комбинациях, но с привычными характеристиками, появляющиеся в инсценировках. Третья — хор, — согласно поющий и двигающийся коллектив, образующий драматургический центр спектакля. Обычно это хор рабочих.

Все эти особенности в сущности сводятся к одному: театр комсомола чрезвычайно схематичен. Огромная социальная идея, живущая в нем, еще не терпит индивидуализации. Они свободно преодолевают услов-

ности времени, потому что носитель их — не индивидуум, а коллектив — хор.

Откуда пошел этот театральный стиль? Кто был его изобретателем? Уже сейчас нельзя ответить на это. Мы помним красноармейскую студию Виноградова, еще четыре года назад разыгрывавшую подобные инсценировки, но нет сомнения, что десятки красноармейских и комсомольских кружков с равным правом могли бы спорить о первенстве в этом смысле. «Инсценировочный театр» — анонимный, народный театр, вернее театр классовый.

Но способен ли этот схематичный стиль на дальнейшее развитие? Своеобразный ответ дает на это современная Германия, где война и революция породили новый драматургический стиль, т. н. экспрессионизм, стиль также схематичный и напряженный, при всем идеологическом главным образом различии, напоминающий стиль инсценировок. Очевидно, что смешно и наивно было бы говорить о зависимости между экспрессионистами, Кайзером и Толлером и комсомольцами из-за Обводного канала. Это разные стороны общего театрального стиля, стиля социального переворота.

Сейчас русский «Театр Комсомола» — театр по преимуществу «любительский». Но он завоюет себе профессиональный театр, он сделает это, как только в России возродится профессиональная драматургия, как она возродилась в Германии. Потому что будущая русская драматургия будет стоять под знаком «инсценировки».

Петрогр. правда. 1923. 27 июня (№ 141). С. 6.

О Передвижном театре

На днях Передвижной театр показал работу своей студии, так называемой, Палестры[45]. Театр, как ка-

[45] Студия-мастерская при Передвижном театре, существовала в 1923–1928 гг.

жется, возлагает много надежд на эту студию и видит в ней свое будущее. Поэтому вполне уместно отзывом о работе Палестры расширить характеристику Передвижного театра в его теперешнем виде.

Отрицание спектакля, направленного единой творческой волей, подчинение художественных ценностей ценностям «Человеческим» (с большой буквы) так приблизительно определяют сами «передвижники» цель своих новых опытов.

Постороннему же зрителю, прежде всего, бросается в глаза чрезвычайное, порой граничащее в безвкусицей, смешение стилей, художественных приемов и материала в последних работах театра. (Супрематистские декорации и психологическая игра в «Хозяйке», традиционный бытовой прием и буффонада в «Не было ни гроша»[46], пролог и эпилог, механически пристегнутый к тому же спектаклю).

Если прибавить к этому пристрастие театра к «театрализованному концерту» и другим смешанным формам, то можно поставить вопрос о все возрастающей потере чувства материала руководителями театра. С этой точки зрения и призыв коллективного творчества легко может быть понят, как признание своего творческого бессилия, потере руководящей воли.

Что до идеологического багажа театра, то характернее всего здесь увлечение уже не психологией, а «метапсихикой», иррациональными душевными движениями, теософией и подобными ей явлениями.

Вечер в Палестре в высокой степени обнаружил все эти особенности театра. Здесь было много и неразборчивости в приемах, и разнобоя, и самой вульгарной мистики, приправленной истерией. Вдобавок выяснилась слабая техническая подготовка молодежи, неумение их двигаться и говорить. Очевидно, увлекаясь посторонними для театра целями, их плохо учили начальному ремеслу актера.

Выводы, как нам кажется, следующие:

---

[46] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера осуществлена в мае 1923 г. (реж. Н. Скарская).

Теперешний Передвижной театр — стоит на петроградском театральном фронте, как переживший себя организм. Как всякое потерявшее связь с реальностью общественное явление, театр этот склонен к подмене реальных театральных задач — мнимыми, склонен к фикциям. Эти фиктивные цели (метод Палестры, искание «Человеческого») могут совершенно заслонить кругозор театра, лишить его чуткости и ясного взгляда.

Речь идет, таким образом, уже не о художественном только, а о патологическом явлении. Мы имеем здесь дело со своего рода социальным психоневрозом.

Общественные корни этой болезни ясны. Передвижной театр и прежде был по преимуществу театром интеллигенции. Но в свое время это делало его объективно революционным. Сейчас, оставаясь выразителем идеологии все той же не перешедшей через Октябрь интеллигенции, театр стал носителем ее болезни (психоневроз, мистика).

Это очень печально. Тем более что непререкаемый талант и огромное художественное чутье руководителя театра П. П. Гайдебурова, казалось бы, должны спасти его создание от бесславного конца.

Передвижной театр должен сделать скачок через головы дооктябрьских мертвецов, иначе он рискует вычеркнуть себя из ряда живых.

Петрогр. правда. 1923. 6 июля (№ 149). С. 3.

По России. Назад
(Театр в Северной области)

Года два-три назад казалось, что в России, в частности в Северной области начинает возникать тип культурного провинциального города, русские Лейпциги и Иены[47].

Умирание Петрограда, бегство интеллигенции из выморочной столицы в пограничные города внесло во

[47] Вероятно, имеется в виду германский город Йена.

Псков, внесло в Петрозаводск необычайное оживление.

Псковские газеты, Петрозаводской театр в 20–21 году были, пожалуй, и свежее, и любопытнее петроградских. Следует помнить, что Псков в эти годы был оплотом формальной школы в литературе[48], а из Петрозаводска — (небывалый случай в истории культуры России) перешла на столичные сцены такая ходовая пьеса, как Юрьинский: «Сполошный зык»[49].

Осевшие в провинции режиссеры принесли с собой из Питера и начали культивировать театр «Мира Искусства», стилизирующий условный театр. Итальянские комедии с «шутками, приличествующими театру», Лопе де Вега и неизбежная «Собака садовника»[50], Мольер, а из новых стилизованный Лотаровский[51] «Король — Арлекин» ставились в Псковском Пушкинском театре, в Петрозаводске и в уездах.

Как приняла публика эту театральную реформу, — не знаю. Впрочем, в то время это не было интересно.

С тех пор изменилось многое. Беженцы вернулись в Петроград и Москву. Щедрые Политпросветы перешли на расчетливое хозяйство.

Минувшим месяцем мне пришлось побывать во многих городах Севера, больших и малых.

Во Пскове, в Архангельске, в Петрозаводске существуют постоянные драматические театры, и в воскресенье, в праздники и в хорошую погоду они полны. Уличные стены заклеены афишами. «Псковский Набат», Карельская Коммуна», архангельская «Волна» завели постоянные отделы рецензий.

Но и театры эти, и афиши, и рецензии отошли лет на тридцать назад от реформационных позиций двадцатого года. Лицо провинциального театра — суворинское лицо.

---

[48] В эти годы во Пскове работали ...

[49] «Сполошный зык (Стенька Разин)», пьеса Ю. Юрьина в 5 действиях, 6 картинах.

[50] «Собака садовника» (буквальный перевод названия пьесы) — то же, что «Собака на сене», пьеса Лопе де Вега.

[51] От имени австрийского драматурга Р. Лотара.

Я видел «Женщину в сорок лет»[52] и «Маленькую женщину с большим характером»[53] во Пскове (бенефис актрисы Садовской), «Маленькую женщину с большим характером» в Архангельске (бенефис актрисы Борисевич). На эту же женщину в Петрозаводске не попал по вине пароходного расписания. Лекция перед одним из спектаклей, гласящая, что сорокалетняя женщина — продукт буржуазного разложения и в будущем не будет существовать, — напоминала, что театр принадлежит Политпросвету.

В остальном репертуаре: «Жизнь за мгновенье», «Заза», «Обнаженная».

Повторяю, спектакли нравятся. Актеры и актрисы популярны. Молодежь из советских учреждений разделилась на голубых и зеленых, ожесточенно враждующих между собой и на бенефисах демонстрирующих свое пристрастие. «Шигоринцы» и «Садовиане» — во Пскове, «Борисовичисты» и «Белгородцы» — в Архангельске. Подносят цветы, ждут у подъезда и провожают до гостиницы: «III Коммунистический Интернационал».

«Ширмы» и «сукна», заведенные в свое время реформаторами, благополучно перекрашены в «лес» и «будуар».

Самый смелый постановочный замысел из того, что мне пришлось видеть, принадлежит режиссеру железнодорожного театра в Кеми: на полуторасаженной сцене он построил анфиладу под Художественный театр.

«Лейпциг» пока что не удался, по крайней мере, в том, что касается до театра. Причины понять не трудно. Кавалерийский набег 19–20 года не мог быть сколько-нибудь деятельным. А театральный стиль, им принесенный, был в ходе истории уже пережитым стилем.

От него надо было шагнуть вперед или назад. Северная провинция шагнула назад, и далеко.

---

[52] Спектакль по пьесе Г. Силь-Вара.
[53] Спектакль по пьесе Г. Эсмонда.

Но разве на том же севере, в заполярной Кандалакше не провели комсомольскую пасху с ряжеными, козой и медведем? Разве не была поставлена «Парижская Коммуна»[54] на льду Повенецкого залива? А в Мурманске разве не разыграли «3 июля»[55] с Карениным в маске Хлестакова и мистериальным «мистером Капиталом»?

Профессиональный театр отступает. Театр Комсомола продолжает наступать.

Жизнь искусства. 1923. 21 августа (№ 33). С. 18.

Путиловский театр. Бенефис режиссера К. Тверского «Красные солдаты»[56], драма Витфогеля

Еще полгода назад Путиловский театр был скверным сараем, ни в малой мере не соответствовавшим гиганту-заводу, подозрительным поприщем для подвигов темных, ютящихся по углам, трупп.

Спектакль 9 сентября не только доказал, что сейчас мы имеем в Путиловском театре большое и серьезное художественное дело, но и был в известном смысле исторической вехой в жизни заводских театров.

К. Тверской и художница Е. Якунина сделали опыт перенесения в фабричный театр постановочных и декорационных приемов, приближающихся к т. н. конструктивизму. Сцена, рассеченная аркой, в глубине — вместо павильона — станки и кубы, освещение — не от традиционной рампы, а переменное, все это было ново для далекого района.

Новинкой была и пьеса Витфогеля. По форме — это типичнейшая, даже немного грубая мелодрама. Злодеи и герои, незнакомцы в масках, таинственное похищение, взрывы, преследования — действие раз-

---

[54] Автор текста массового празднества — А. И. Пиотровский.

[55] Представление состоялось в 1923 г.

[56] Премьера 9 сентября 1923 г. (худож. Е. Якунина).

вивается шумно и быстро. Но действия это социального и остросовременного характера. Монах-фашист из фантастической «железной комнаты» подготовляет грандиозное наступление, коммунист — в его убежище. Происходит еще многое другое, завершающееся революцией. Пьеса — прекрасный пример того, как традиционная мелодрама может быть заменена новой, социально ценной. Постановка имеет, поэтому значение принципиальное.

Рабочая аудитория, прекрасно встретившая спектакль, доказала его своевременность и правильность пути, принятого театром.

Петрогр. правда. 1923. 11 сентября (№ 204). С. 4.

Пусть подумают профессионалисты

Осажденный своими безработными, Сорабис, одну за другой, формирует передвижные профессиональные труппы. В одном Петрограде их сейчас около 12. Весь этот рой ежедневно вылетает на единственно сейчас плодоносящую ниву — заводские районы, и предлагает там доверчивым завклубам и культкомиссиям свой 20-летней практикой испытанный репертуар: «Дети Ванюшина», «Генрих Наварский», а как революционное — «Рабочую слободку» Карпова. Это в Петрограде. В провинции, как говорят, в одной из трупп Сорабиса совершает турне феноменальная женщина-бас.

Надо быть честным. Ничего другого, никакого иного репертуара от актеров, объединенных в труппы №№ 1–12 и нельзя требовать. Их так учили, и это они умеют делать. В этом их профессиональная квалификация. Но должно ли это и нужно ли? И знает ли Сорабис, что заводские театры сейчас уже не те, что в 20 году, что они усиленно ищут и находят себе свой и настоящий репертуар, современный, социальный, классовый? Что их художественные требования уже не исчерпываются «павильонами» и «лесом». А, может быть, некоторые «безработные» Сорабиса и не должны

«работать» в условиях современности? Дальше. В нашем городе работает несколько совсем молодых экспериментальных студий. Сам секретариат союза однажды с гордостью упомянул о них («Жизнь Искусства»). А известно ли ему, что бывают случаи, когда требования заводов на эти студии (и Радлов и Шимановский уже известны заводам), что эти требования показатель чрезвычайного культурного роста, встречают затруднения в соответствующем органе союза, что вместо просимых «экспериментальных студий» местам настойчиво и убедительно рекомендуется профессиональная испытанная «Каширская старина»? Должно ли это и нужно ли?

И наконец! В рабочих районах сейчас зарождается любопытнейшее явление: полупрофессиональные, полуместные постоянные театры. Такие труппы, кроме довольно уже старой труппы «Госзнака», возникли на «Красном Ткаче», на «Путиловском», в центральном доме Пищевкуса и других. Рабочие и служащие предприятий, по преимуществу молодежь, не отрываясь от своей профессиональной работы, входят в эти труппы. Это не бог весть как революционно и это еще не новый театр. Но это на пути к новому, к рабочему театру.

Как же реагирует на это союз? Разве он не пытается авторитетным окриком, требуя членской книжки, посадить и на место этих, во всяком случае, ценных и революцией выдвинутых организмов, все тех же деятелей из трупп №№ 1–12?

– Но ведь должен же союз оберегать интересы своих членов. — Ответ простой и, казалось бы, убедительный.

Рождается проблема, сложная и запутанная. Не в короткой газетной заметке ее разрешить. Но пусть подумают профессионалисты, как выйти из этого противоречия между профессиональной обязанностью и долгом революционеров!

Петрогр. правда. 1923. 19 сентября (№ 211). С. 4.

Глероновцы

После некрасовцев, показавших в доме самодеятельного театра инсценировку про Керзона[57]-Пустозвона, на днях там же выступил кружок дома комсомольцев им. Глерона. Показывалось «Шестилетие Комсомола». В эту готовую схему глероновцы вложили так много драматургической выдумки и совершенно особенной исполнительской манеры, что становился вопрос, не лежит ли вот в этой, то мальчишески веселой, то мужественной и важной, но всегда наивной драме, один из ключей к театральному завтра.

Кружок глероновцев не стоит особняком. Он один из ряда комсомольских кружков города. Мы обращаем внимание всех, кто смотрит в будущее, на театр Комсомола.

Петроградская правда. 1923. 27 сентября (№ 218). С. 5.

Федор Иоаннович[58] (Открытие Акдрамы)

«Федор Иоаннович» — пьеса о глупом царе и умном советнике поставлена на этот раз с необычной для Акдрамы заботливостью. Ни спустярукавства, ни пустопорожнего изобретательства. Все же оценка и этого, во всяком случае, серьезного спектакля неизбежно должна быть двойственной.

Центр тяжести его, конечно, не в пьесе, громоздкой, «петушковой» и непоправимо запыленной для современности. И даже не в декорациях Стеллецкого, хотя вероятно именно они более всего послужат успеху спектакля. Декорации эти, в живописном отяготении очень любопытные, были сделаны несколько лет назад

---

[57] Джордж Натаниэл Керзон, английский гос. деятель.

[58] Спектакль «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого, премьера 28 сентября 1923 г. (реж. Н. В. Петров, худож. Д. С. Стеллецкий).

для «условной», «стилизованной» постановки. Симметричная архитектура древнерусских миниатюр, которым они подражают, требует и симметричного расположения фигур и размеренного жеста. На премьере 28 сентября люди двигались и говорили размашисто и резко среди чинных и тихих вещей.

Но спектакль делают, прежде всего, люди. И в том-то и беда, что и люди Александринского театра также не в ладу между собой, как и вещи. На вчерашнем спектакле отразился как бы целый ряд последовательных напластований актерских манер. Старики — Яковлев и Корчагина — говорили стихи прозой, обходились с общим темпом спектакля совершенно по-семейному, но радовали каждым словом изумительного русского говора. Студенцов (Шаховской) и Малютин (Шуйский) декламировали на интернациональном александринском наречии, с придыханиями и растянутыми гласными. Последний, впрочем, был местами достаточно величественен. Интереснее всего, конечно, Смолич (Федор) и Юрьев (Годунов). Разорвать с традицией неврастенического, но благостного Федора — укоренившейся на русской сцене, давно следует. Смолич отчасти сделал это. Он играет совершенно здешнего, земного, слабого, но раздражительного человека. Все же черты водевильного дядюшки, принесенные им с собой, конечно, ни к чему. Юрьев-Годунов был прекрасен, прежде всего, внешностью. Торжественная и величественная фигура. Торжественные движения. На этот раз и чрезвычайная внутренняя сосредоточенность, не всегда свойственная этому актеру. Поскольку позволили ошметочные и рыхлые толстовские слова, его Годунов был героическим и царственным мужем.

В общем — большой, но разноголосый спектакль. Неизбежно ли это? Кажется, что нет. Если вообще допускать бытие академической драмы в революционную эпоху, то необходимо допустить и сосуществование под кровлей ее нескольких преемственных театральных стилей. Но отсюда еще не следует разнобой между этими стилями внутри спектакля.

Петрогр. правда. 1923. 30 сентября (№ 221). С. 5.

«Настина обида»[59]. Труппа Дома Самодеятельного театра (Студия Шимановского)

Пьеса молодого автора М. Соколовского, поставленная на днях в Доме Самодеятельного театра, интересна, прежде всего, как попытка использовать для «настоящей» профессиональной пьесы приемы, найденные в инсценировках самодеятельных кружков, рабочих и комсомольских. Привычные «маски» этих инсценировок, — «генерал», «соглашатель», «коммунист-красноармеец», так же, как и привычная фабула их, Октябрьская революция, соединена здесь с лирической интригой, горькой любовью фабричной девушки Насти к солдату Ванечке. Да и сами эти маски приобрели на этот раз некую плоть и кровь. Генерал стал сентиментальным и разочарованным генералом, а «соглашатель» вырос в настоящего беса пошлости и серой серединки, своеобразного Мефистофеля. Рядом с ними стоит Керенский, также любимая фигура инсценировки, на этот раз приобретший все черты гоголевского Хлестакова. Инсценировка, соединенная с приемами русской дореволюционной драмы — вот как можно назвать любопытную пьесу Соколовского.

Любопытно и исполнение ее. Автор ввел в свою пьесу причеты и песни, так что обыкновенный говорок актера и патетические моменты переходят в чистую песню. И это, вероятно, правильное обогащение техники инсценировок. Играли пьесу студийцы Шимановского слаженно и задорно. В их пути постановка эта, несомненно, явится шагом вперед, а для рабочих клубов, для которых постановка предназначена, она будет и интересна, и поучительна.

Петрогр. правда. 1923. 5 октября (№ 225). С. 5.

---

[59] Спектакль по пьесе М. Соколовского.

Театр Пролеткульта. «Ватага»[60]

Мы не принадлежим к числу тех, кто думает, что пролеткульты закончили свое дело в революции. Наоборот, никогда еще борьба за социалистическое искусство не была более необходима. Враг, театр уличный, наступает и каждый новый отряд по эту сторону баррикады ценен и важен. А пролеткульт всегда был надежным, крепким отрядом.

Необходим пролеткульт, необходим и театр при пролеткульте. Правда, питерскому пролеткульту до сих пор удивительно не везло в этом отношении. Две или три попытки, сделанные им, окончились неудачей. Тем более, тяжело давать отрицательную оценку о спектакле, которым открылся в этом году вновь организованный пролеткультом театр. А между тем сказать много хорошего о нем нельзя. «Ватага», пьеса Гладкова, написанная в горьковских, украшенно натуралистических тонах, вероятно, неплохая пьеса. Вероятно, потому, что понять, в чем дело, в спектакль было трудно. Режиссер Мгебров захотел поставить эту натуралистическую пьесу приемами современного конструктивизма: честные натуралистические декорации, конторка, барак, нары поставлены рядышком и соединены лестницами и переходами. По всем переходам беспорядочно и бесцельно бегает толпа актеров. Диалог отсутствует. Вместо него — сплошной крик, адский хохот.

Надо ли повторять, что, как бы ни представлять себе рабочий театр будущего, основой его явится — величайшая экономия, а не сплошной крик. Совершеннейшая ясность, а не сумбурная беготня, здоровье, а не истерика. «Ватага», несомненно, ложный ход в деле рабочего театра.

Трижды жаль. Тем более что среди труппы есть прекрасные молодые актеры-студийцы, главным об-

---

[60] Спектакль по пьесе Ф. В. Гладкова, премьера 4 октября 1923 г. (реж. А. Мгебров).

разом, мужчины с великолепными голосами и движением. Недопустимо, чтобы и они, разочаровавшись в пролеткульте, потерялись бы где-нибудь на Александринской сцене, как это бывало со студийцами пролеткульта.

Впрочем, трудно судить по первому спектаклю. Будущее покажет. Во всяком случае, одним театром, обещающим что-то, больше в Петрограде. Но пусть пролеткульт позаботится о крепкой надежной связи с рабочим театром на местах, с комсомольскими кружками и клубами. Только такая связь обеспечит ему верное, надежное направление.

Петрогр. правда. 1923. 6 октября (№ 226). С. 6.

«Молодой театр»[61] (Открытие сезона)

В почетных старых стенах Панинского, ныне Некрасовского дома, поселилась труппа «Молодого театра», на днях открывшая зимний сезон. «Молодой» этот театр, прежде всего, по возрасту его участников. Актеры — юноши и девушки (б. студии Максимова), режиссеры со школьной скамьи, единственный «старик» главный режиссер В. Н. Соловьев, учитель всей этой молодежи.

Театр поставил для открытия «Мызу Дангард»[62]. И, право, ни один из театров, где шла эта внезапно ставшая популярной пьеса не отдал ей так много заботливого внимания, как «молодые».

Чрезвычайно экономны и точны декорации молодого Добужинского; на белом и черном — цветные, желтые и красные костюмы. Режиссер Н. Иванов (режиссерское отделение ИСИ) обнаружил и хорошую

---

[61] Театр был создан 1 октября 1905 г., просуществовал до 1928 г.

[62] Спектакль по пьесе Мартина Андерсена-Нексе, премьера 7 октября 1923 г. (реж. Н. Н. Иванов, худож. Р. М. Добужинский).

школу, и хороший вкус и изобретательность (сцена убийства, скорченная фигура банкира). Будь он опытнее, он, вероятно, подчеркнул бы некоторые фразы — лозунги, характерные для этой специальной драмы. Агитационное значение пьесы возросло бы, но общее впечатление ровное, радующее, вероятно бы, утратилось. Актеры и актрисы с милым усердием играли стариков и старух, обитателей роковой «Мызы».

«Молодому театру» еще далеко до того, чтобы стать действительно современным. Психологизм и паузы в манере его актеров напоминают об очень старом. Но в театре есть многое, чтобы стать интересным.

Кругом молодой коллектив — это уже очень хорошо. А «современным» его сделает сама работа в Некрасовском доме.

Петрогр. правда. 1923. 10 октября (№ 229). С. 5.

«Канцлер и Слесарь»[63] (Бывш. Александринский театр)

«Канцлер и Слесарь» — далеко не лучшая пьеса А. Луначарского. Она очень проста и лишена той, часто парадоксальной игры иронического ума, которая более всего привлекает в его драматургии. Это приуроченная к германским условиям схема социального процесса современности. Война — гибель императорской власти — коалиционное правительство — военная диктатура — коммунистическая власть. Интереснее всего в пьесе — маски «генерала», «соглашателя», «буржуа», которые при всех различиях роднят драму Луначарского с инсценировками комсомольских театров. Как часто случается и с этими инсценировками, сатирическая, обличительная часть пьесы сделана ярче и сильнее, чем ее героическая «пролетарская» половина. Постановка б. Александринского театра еще больше подчеркнула эту особенность (недостаток?)

[63] Пьеса А. В. Луначарского, премьера 7 ноября 1923 г. (пост. Н. В. Смолича, декорации — подбор).

пьесы. Выброшен ряд героических сцен, в частности ключевое для понимания пьесы, большое действие в лагере восставших коммунистов. Самое исполнение ролей «буржуазных», бывших в руках превосходных актеров (Горин-Горяинов, Вивьен, Юренева) было несравненно убедительнее, чем монологи «слесаря-коммуниста» и его товарищей, сыгранных актерами неопытными и второстепенными. Вспоминаешь подобную же передачу с «Ночью»[64] и начинаешь думать, что такова, по-видимому, органическая болезнь ветхих профессиональных театров — невозможность и неумение воплотить героическую и пафосную сторону революции. В итоге «Канцлер и Слесарь» оказался не социальной хроникой и уж во всяком случае не социальной драмой, а политическим обозрением, остроумным, живым и веселым. Спасибо и на этом! В деле осовечивания академического театра это, во всяком случае, шаг вперед. И Горин-Горяинов, и Вивьен, и Юренева, и Малютин, и Аполлонский чувствовали себя чрезвычайно свободно и буффонили, поскольку позволяло достоинство театра, а, может быть, и справедливый (было очень весело!) успех. Режиссерской «постановки» и на этот раз не было. Для Александринского театра это почти становится привычкой.

Петрогр. правда. 1923. 11 ноября (№ 256). С. 5.

О заводском театре (Ответ Н. Гордону. — «Петр. правда», 23 — X)

Н. Гордон предлагает созвать общегородскую конференцию заводских театров. Прекрасно! Гово-

---

[64] «Ночь» — пьеса М. Мартине, премьера 4 ноября 1922 г. (Александринский театр; реж. Н. В. Петров, худож. В. А. Щуко, Н. А. Бенуа). В переводе С. Городецкого и в переработке С. Третьякова была поставлена 4 марта 1923 г. в ТИМе (Театре им. Вс. Мейерхольда) под названием «Земля дыбом» (реж. В. Э. Мейерхольд).

рить о рабочем театре необходимо, и чем громче, чем шире, — тем лучше!

Н. Гордон обращает внимание на гибельное финансовое положение заводских театров и поднимает вопрос об освобождении их от налогов, — Еще лучше! Эта мера неотложно необходима!

Но чем справедливее и ценнее положительная часть статьи Гордона, тем беспочвеннее, опрометчивее и необоснованнее его критика. Он нападает на Петроградский Совет Фабричных театров, обвиняя его «в никуда не годном руководительстве». Ну, где же доказательства? Совету нет еще и года. А кто не знает, чем были рабочие театры Петрограда год назад? — Местом гиблым и диким, никому неведомым и мало кому интересным. Всеми забытые, предоставленные самим себе, маленькие актерики подвизались в этих театрах в прабабушкиных и прадедовских мелодрамах, а испытаннейшие академические халтурщики бесконтрольно и безотчетно совершали на них свои налеты. Совет Фабричных Театров привлек широкое внимание к окраинным театрам города. Он поднял самосознание работников этих театров. А это уже немало. Он установил принципиальный подход к организации заводских театров: постоянные, по возможности молодые труппы на местах и экспериментальные передвижные студии в центре. И дело не ограничилось бумажными планами. «Молодой Театр» (режиссер В. Н. Соловьев) в Некрасовском доме, Путиловский театр (режиссер К. Тверской) на Красном Путиловце, театр Балтвода (режиссер Калугин) на Балтийском, театр при доме Самойловой (режиссер Н. Лебедев), театр «Красного Ткача», — все эти органы, руководимые молодыми режиссерами, возникли за последний год. На днях к ним присоединился новый чрезвычайно любопытный театр «Ион»[65] в доме Культуры Сев.-Зап. ж. д. Таковы постоянные труппы Совета Фабричных Театров. Некоторые из них не уступают театрам центральным. Для

[65] Театр «ИОН» («Искание — Освобождение — Независимость») был создан в 1923 г., закрылся 8 января 1924 г.

посылки на места Совет объединил вокруг себя все, что есть ценного и молодого в петроградском театральном мире: студии Радлова, Шимановского, Морозова, Экспериментальный театр Всеволодского[66] ставят спектакли на заводах по его нарядам.

А репертуар? Уже со времен блаженной памяти ТЕО Наркомпроса[67] повелось считать мелодрамы, всяческих «Сироток»[68], «Подростков»[69] и «Цыганок Занд»[70] необходимой принадлежностью рабочих театров. Петроградский Совет Фабричных Театров резко отошел от этих традиций. Он выбросил мелодраму из репертуара рабочего театра, поставив на ее место социальную драматургию XX века. И опять-таки не на бумаге только. «Красные солдаты» Витфогеля, «Мыза Дангард» Нексе, «Машина Синклера», «Золотое дело», «Разрушители машин» Толлера, — все эти пьесы прошли в рабочих театрах за короткий месяц, протекший с открытия сезона. Пьесы эти нравятся аудитории и, несомненно, привьются надолго и крепко.

Все это факты, а где факты в статье Н. Гордона? Отдельная неудачная постановка в театре «Госзнак», как раз сейчас переживающем тяжелый материальный кризис? Что предлагает Н. Гордон? Допотопного «Вильгельма Телля»[71]? Истрепанного, как трамвайная сдача, «Жана и Мадлену»[72]? Безнадежно устаревших «Ткачей»[73]? Поистине не таким старьем можно освежить репертуар рабочих театров.

Последнее! Н. Гордон предлагает пополнить Совет силами с мест. В теперешний состав Совета входят представители Путиловского театра, «Красного Тка-

---

[66] Имеется в виду Экспериментальный театр при Институте живого слова.

[67] Театральный отдел Народного комиссариата просвещения.

[68] Водевиль В. П. Бегичева и И. В. Менгдена.

[69] Комедия П. Вебера и А. Гросса.

[70] Драма Л. Ганггофера и М. Бросинера.

[71] Пьеса Ф. Шиллера.

[72] Пьеса О. Мирабо.

[73] Пьеса Г. Гауптмана.

ча», «Госзнака», «Треугольника», где же, как не на этих крупнейших предприятиях искать местных сил?

Повторяю: говорить о заводском театре необходимо, как можно шире и громче. Но также было бы необходимо призвать местные культурные силы к поддержке молодой организации Совета Фабричных театров. Театр в центре города в значительной мере отмирает. Окраинные театры приобретают все большее художественное и экономическое значение. Но только самая тесная, самая крепкая связь между собою поможет им стать тем, чем они должны быть, — лучшими из театров Петрограда.

Петрогр. правда. 1923. 25 октября (№ 242). С. 6.

О детском театре. Театр Юных Зрителей: «Комик XVII века»[74]

О Театре Юных Зрителей принято говорить с неизменной благожелательностью. Театр этот возник и вырос в атмосфере всеобщего сочувствия. И справедливо! ТЮЗ — создание Революции, порождение восторженной любви к детям, которая свойственна Революции.

Все же сейчас, на второй год жизни театра можно спросить, все ли так благополучно в этом внешнем благополучии, по правильной ли дороге идет ТЮЗ?

Кажется, что не совсем.

Две стороны в искусстве театра делают его непобедимо пленительным для детей: фантастика, сказочность театра и его динамика, игра. Феерия, иллюзия таится в сценической коробке, возникает из чудес декораций и освещения. Театральная динамика, пляска, прыжки живут вне декораций и не нуждаются в них. Эта игра обращена к зрителям, как родственный ей цирк. Театр Юных Зрителей слишком сух, трезв, чтобы быть фантастическим, слишком сдержан, чопорен,

[74] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 23 октября 1923 г. (реж. А. А. Брянцев, худож. В. И. Бейер).

чтобы быть игровым. В нем мало юмора, мало сказки, мало удали. Спектакль «Комик XVII столетия» очень показателен. Наивно поучительная пьеса Островского при всей незамысловатости дает материал и для феерии (Боярская Москва) и для веселой игры (балаган «комиков»). Что же делает ТЮЗ? Трехактовая драма идет перед нищенски скучным синим занавесом, разрезанном тоненькой, беспомощно и мелко нарисованной и тускло раскрашенной рамочкой, «виньеткой». По ходу действия в рамочку вставляется совершенно неразборчиво написанное обозначение места действия. Прием — надуманный, книжный, не театральный и уж во всяком случае не детски-театральный. Где уж тут до феерии! Нет даже красок! Но, может быть, убогость декорации искупается пышными костюмами? Ничуть! Костюмы от Лейферта[75], и даже не сделано попытки хотя бы крошечной ленточкой или тряпицей придать им праздничный и новый вид, а ведь так поступает каждый клуб, получая казенные костюмы. Нет в постановке «Комика» удалой, захватывающей игры. Актеры, играя на открытой площадке, говорят, как «бояре» в традиционнейших павильонах. Зевают, вздыхают, выдерживают паузы. Кувыркаются с натугой и подумавши. Особенно заметно все это на балаганно задуманной интермедии. Третий акт построен традиционнее и проходит лучше.

Здесь нарочно собраны недостатки спектакля. Что актеры Театра Юных Зрителей работают исключительно честно, что среди них есть таланты (Чернявский, Гаккель), — этого от театра не отнимет никто. Никто не усомнится также в режиссере и создателе театра, Брянцеве. Но, очевидно, этого недостаточно. Посмотрите на детей, аудиторию театра! Ведь это все та же пролетарская детвора, пионеры и комсомольцы, и мы знаем, какой бесконечно веселой, какой победоносно смелой и талантливой умеет она быть в своих школах

---

[75] А. П. Лейферт, содержатель балаганного театра «Развлечение и польза» на Царицыном лугу (Марсовом поле) в Петербурге (у него был склад театральных декораций).

и клубах. А вот в Театре Юных Зрителей, опекаемые на каждом шагу («не шуметь, не бегать»!), дети обращаются в епархианок, в институток.

Театру Юных Зрителей грозит собачья старость. Это было бы вдвойне печально! Жаль детей и жаль театра, хорошо задуманного и счастливо начавшегося.

Петрогр. правда. 1923. 3 ноября (№ 250). С. 5.

Жизнь и быт в Гостеатрах (Беседа с пом. зав. Губполитпросветом[76] по художественной части А. И. Пиотровским)

В связи с реорганизацией Петрогубполитпросвета, вся художественная работа последнего централизована и сосредоточена в художественной его части.

Управление Гостеатрами

Государственные театры, говорит А. И. Пиотровский, выделены в Петроградское Управление Государственными театрами, общее заведование которыми поручено Р. А. Шапиро. Петр. Управлению Гос. театрами принадлежит идеологическое руководство всеми как государственными, так и коллективными и частными театрами; в то же время театры являются самостоятельными, как хозяйственные единицы.

В виду того, что в настоящее время материальное положение театров сильно улучшилось, явилась возможность обратить серьезное внимание на их внутреннее содержание. Это налагает на Упр. Гос. театров обязательство выправить идеологическую сторону работы Петроградских театров, что и явится ближайшей задачей Управления.

Гостеатры

Государственный Большой Драматический театр, занимающий центральное положение среди подведомственных Управлению театров, переводится на репертуар современной социальной драмы. Ближайшей

[76] Губернский отдел политического просвещения.

постановкой театра после идущего в первых числах декабря «Обращения капитана Брасобунда» Б. Шоу[77] явится новая пьеса чешского писателя Чапека «Бунт машин»[78], в переделке А. Толстого.

Государственный Драматический театр Народного Дома им. К. Либкнехта и Р. Люксембург также переходит к новому репертуару и ставит в первую очередь новую пьесу Г. Кайзера, автора «Газа», «Граждане из Калэ»[79].

Государственный Передвижной театр открывает свои спектакли в Палас-театре пьесой У. Синклера «Принц Гаген»[80], после которого будет поставлена новая пьеса «Великий диспут»[81]. Помещение на Бассейной ул. предоставляется для студийных работ театра.

Руководимый В. Н. Всеволодским Государственный Экспериментальный театр дал постановку «Небожественной комедии»[82] З. Красинского, явившуюся одной из самых интересных постановок сезона.

Рабочие театры

Руководимые художественной частью Политпросвета фабрично-заводские театры дали за последнее время целый ряд очень интересных постановок, свидетельствующих о серьезных достижениях. Даже в Москве, живущей повышенной театральной жизнью, нет ничего похожего на наши достижения в этой области.

Ведущаяся Губполитпросветом большая работа в области самодеятельного театра дала уже значительные результаты, особенно ярко проявившиеся в дни Октябрьских торжеств рядом революционных инсценировок, проходивших с большим подъемом. Ра-

---

[77] Премьера 20 декабря 1923 г. (реж. К. Хохлов и В. Соловьев, худож. В. Ходасевич).

[78] Премьера 14 апреля 1924 г. (реж. К. Хохлов, худож. Ю. Анненков).

[79] Премьера указанной пьесы не состоялась(?).

[80] Премьера 20 декабря 1923 г., реж. П. П. Гайдебуров.

[81] Пьеса Л. Л. Васильева.

[82] Премьера состоялась в 1923 г.

бота эта все углубляется. В ближайшее время особый семинарий при Губполитпросвете, под руководством Г. А. Авлова, выпускает кадр инструкторов самодеятельного театра и руководителей единых художественных кружков в рабочих клубах.

В деле музыкального просвещения ближайшей задачей является организация «Дома Рабочей Песни», который объединит все рабочие хоры и оркестры Петрограда.

Художественный Комитет

Методологическая работа в области художественного воспитания ведется созданным при Губоно Художественным Комитетом, в который входят в качестве специалистов такие компетентные лица, как Каратыгин, Асафьев, Гайдебуров, Соловьев, Радлов и др. Художественный Комитет, объединяющий работу трех отделов Губоно: Соцвоса, Петропрофобра и Петрогубполитпросвета, в первую очередь предпринял выработку планового репертуара для школ и ВУЗов и проведение единого плана художественного воспитания учащихся, начиная от детского дома и кончая высшим учебным заведением.

В соавторстве с А. Дороховым

Жизнь искусства. 1923. № 48 (4 декабря). С. 23.

Гос. Экспериментальный театр. «Обряд русской народной свадьбы»[83]

Уже «Небожественная Комедия», первая постановка недавно открывшегося Экспериментального театра, была во многих отношениях значительным действием. Постановка доказала, какое глубокое обаяние таится в театре слова, театре мысли, какое прекрасное слово и гигантская мысль и сейчас, а, может быть, сейчас и более чем когда-либо, приковывает внимание.

---

[83] Спектакль по сценарию и в постановке В. Н. Всеволодского-Гернгросса по мотивам народных свадебных обрядов, премьера — декабрь 1923 г.

«Обряд народной свадьбы» любопытен с другой точки зрения. Это — вечер этнографии, вечер быта.

С максимальной точностью воспроизведен сложный чин стариной северной свадьбы. И что же? Этот этнографический вечер вырастает в трагедию, покоряющей мощности.

Теоретические предположения о высоком драматизме сельских обрядов оправданы с неожиданным блеском.

Вот они взошли, — эти обрядовые корни драмы. В этом, прежде всего, ценность спектакля.

В особенности сейчас, когда совершенно иные обрядовые формы на глазах наших рождают новый драматизм.

Но, конечно, и непосредственное очарование этой «свадьбы» очень велико. Слова, сложившиеся столетиями, куски гигантской поэзии, мелодии и движения, сложившиеся столетиями, — в газетно шумной современности они должны быть замечены.

Работа организатора спектакля, В. Н. Всеволодского и его студии, несомненно, была громадной. Свод разнообразнейших вариантов свадебного обряда, общий сценарий, разучивание чуть ли не сотни речитативов и песен, — это дело большое и достойное внимания.

И дело, сделанное, в общем и целом, прекрасно.

Излишняя психологическая окрашенность диалога у нескольких исполнителей, вот, пожалуй, все, в чем можно было бы упрекнуть этот своеобразный и значительный спектакль.

Петрогр. правда. 1923. 30 декабря (№ 295). С. 7.

1924

Мелодрама или трагедия?

Кое-что начинает определяться. Реформирование театра привело к тому, к чему и должно было привести к реформированию драматургии.

В минувшем сезоне впервые после долгого перерыва пьесы новых авторов, западных и русских, прошли в Петрограде и Москве.

Об одном из своеобразнейших и значительнейших видов обновленной драмы, о т. н. инсценировке, следует говорить отдельно и подробнейше. Если не обманываю все признаки, то в этом типе праздничного зрелища, театрализованного церемониала мы имеем дело с явлением массовым и, во всяком случае, закономерным. Драматические мотивы, положения, образы «инсценировочного» театра зарождаются здесь и там, переходят из драмы в драму, сюжеты разрушаются и снова возникают, построенные из тех же или подобных элементов, — здесь — хаос, но его соблазнительно назвать предсозидательным, предмиротворческим хаосом. «Инсценировке» предстоит долгая жизнь, но вот что, прежде всего, для нас существенно: цель — частые, простые праздничные эмоции, средства: элементарное действие, откровенная идеологическая установка, непременно мажорный финал.

Все эти средства были бы недостаточны и бессильны, если б не то, что зрелищная выразительность «инсценировки» подкреплялась воздействием не театрального порядка, бытовой торжественностью обстановки, знаменательностью времени и места: «инсценировка» — явление бытового порядка и драматургическая техника ее не может быть вызвана из этого бытового гнезда.

А сегодняшняя драма чистого зрелища, драма «профессионального» театра, как строится она?

Не будем гадать, не станем учить, но одно пусть будет сказано: для драматурга современности может существовать лишь одна тема, до конца, до краев напол-

няющая сознание, — мировая катастрофа. В разных одеждах, в своеобразнейших воплощениях, но тема эта не может не владеть ухом и глазом, слышащим и видящим время. Блокированная, голодная, вымирающая, воскресающая РСФСР, согнутый Руром[1] и преданный вожаками германский пролетариат, дымящаяся Азия — здесь. Легкоживущая, бесстыдная, жадная и сытая Франция, жадная и сытая Англия, Америка, — там, железо и золото, кровь и похотливые слюни, там фарс, здесь что?

Здесь — говорим мы — трагедия.

Ведомый исторический необходимостью рабочий класс вступил в мировые бои. Исход предрешен, но сроки неизвестны. Класс победит, но жертвы неизбежны. Детерминированная судьба сталкивается с личной участью, со столькими сотнями участей. Пристальный взгляд смерти и гигантское напряжение жизненных сил. Разве это не предпосылки для возникновения совершеннейшей театральной формы, — трагедии? (Для ясности: ни такой трагедии, ни даже сколько-нибудь значительного приближения к ней еще нет в новой драматургии России и Запада.) Есть лишь тенденция. Пример — драма Толлера, идущая сейчас в Петрограде.

Герой, рабочий, даже, как будто, партийный, — вешается на крюке от лампы. Как можно!

Тут возникает тенденция, противоположная первой. Вам говорят: все просто. Здесь — доблесть, там порок. Здесь — герой, увенчанный победой, там — злодей, гибнущий постыдно. Пролетариат — буржуазия. Проведите злодеев через занимательные приключения, заставьте героев поиграть с опасностью, — и современный, социально-ценный спектакль создан. Готова мелодрама.

Примеров много. Хотите «Канцлер и Слесарь». Хотите — «Озеро Люль»[2].

---

[1] Город в Германии — центр Рурского угольного бассейна, явившегося средоточием революционных выступлений немецких шахтеров.

[2] Пьеса А. М. Файко.

Что такое мелодрама? — Последним по времени и наиболее значительным примером этого драматического рода была система буржуазной драмы начала прошлого века. В ней — победившая буржуазия утверждала себя перед лицом аристократии. Преступный маркиз и добродетельный приказчик, — вот антитеза мелодрамы. И эта антитеза еще доживает кое-где свои дни на окраинных театрах. И, конечно, полезно сменить ее новой, поставить миллиардера на роль маркиза и социалиста на место приказчика. Но будем же помнить, что эта наименьшая из реформ, стоящих перед революционным театром.

Приятно-благополучная мелодрама — дитя промежуточных эпох. Случайность их условная мораль, — вот ее движущие силы.

Мелодрама по существу своему индивидуалистична. Она не выдерживает судьбы. И разве примеры новой мелодрамы не подкрепляют этих утверждений? Разве постоянная неудача в разработке левой «пролетарской» стороны драмы не показательна? Близорукий оптимизм, легкодающаяся самоудовлетворенность, — вот психологические корни современной пропаганды мелодрамы. Разве эти корни такие ценные?

Два вида театра вырастают не из поверхностных пластов, а из глубокой подпочвы нашей эпохи. Торжественный, ликующий метод праздничного «зрелища» и сосредоточенный, острый патетизм новой трагедии. Жизненная полнота современности породит их.

Жизнь искусства. 1924. 1 января (№ 1). С. 29.

Гос. Экспериментальный театр

За последние годы у нас много говорили об обрядовых корнях драмы; говорили и спорили. Кажется, что сейчас Экспериментальный театр сказал в этом споре последнее и поистине блестящее слово. «Обряд Народной Свадьбы», — в сущности чисто этнографическая работа, с точностью которую только допускает город-

ская современность, воспроизводящая северный свадебный обряд, — этот этнографический вечер оказался одним из прекраснейших, одним из драматичнейших спектаклей года. «Свадебный обряд» — трагедия девушки, развернутая с величайшей монументальностью в прекраснейших песнях, трогательнейших речитативах, сгущеннейшем диалоге.

Организатор спектакля В. Н. Всеволодский, сводя многочисленные варианты обряда в общий спектакль, отбросил все бытовые на нем наслоения, словесные и сюжетные. Это, конечно, правильно. Он сознательно отказался от роли стилизатора и уклонился от того, чтобы направляющей рукой туже стянуть в драматический узел обряд. Об этом уже можно было бы спорить. Вернее, это дело, дело огромной важности, еще стоит перед русской драматургией. Современная польская драма в «Свадьбе» Выспянского имеет чудесный образчик, построенный на стилистической обработке, национального свадебного обряда современной трагедии. «Гадибук», очаровавший наш город прошлой весной, ведь, в сущности это тоже стилизация свадьбы.

Думается, что в возрождающейся русской драме эти так современно и прекрасно выраженные Экспериментальным театром трагические корни должны дать всход.

Несколько слов о самом театре. Сильнейшая сторона его в культуре слова. Работы сделано в этом смысле чрезвычайно много и исполнение студистами Всеволодского причетов и песен почти безукоризненно.

Легче усомниться в постановочных принципах театра, в пресловутом «круге». Часто кажется, что это произвольное и не вызванное сколько-нибудь серьезной необходимостью самоограничение в выразительных возможностях. Правда, «Обряд», как и предыдущая постановка «Небожественной Комедии», в этом отношении вполне убеждают. Но путь ли это, или случай? — Кто знает.

Жизнь искусства. 1924. 8 января (№ 2). С. 5.

Довольно Передвижного!

Вот уже скоро месяц, как Передвижной театр кроме своего старого помещения на Бассейной, владеет прекрасным и поместительным залом в центре города, в театре б. «Палас»[3]. Вот уже месяц, как ежедневно в Петрограде ставятся два спектакля Передвижного театра. Это явление совершенно исключительное и единичное. Даже огромная труппа Академической драмы не располагает целиком двумя площадками. Это явление, которое могло бы означать художественную гегемонию Передвижного театра в Петрограде, если бы оно опиралось на действительную ценность и значительность, а не на сцепление фетишей, случайностей и недоразумений.

Минувший месяц должен был решить эту дилемму. И, говоря по совести, он ее решил. Оба спектакля, прошедшие в «Паласе», «Принц Гаген» и «Антигона»[4] каждый по-своему, но с величайшей наглядностью вскрыли совершенно природу «передвижников». Первый — спектакль молодежи. Новая постановка, новая пьеса современного драматурга, молодые актеры. Этот спектакль обнаружил: 1) разнобой между старшим и младшим поколениями в театре, 2) болезненную невосприимчивость к форме (полусознательное, а вероятно, и вовсе бессознательное копирование «левых» постановок, смешение стилей), 3) неспособность хотя бы элементарно понять современную пьесу (Синклеровская холодная издевка над империализмом принята всерьез, его «американский» темп не принят вовсе). Таков этот новый спектакль. «Антигона» была возобновлением спектакля, шедшего в 1908 г. Потрясающие стихи Софокла, конечно, не могут не взволновать слушающего, но какой же враг и насмешник мог посоветовать Гайдебурову сейчас, через шестнадцать лет, после двух войн и двух революций, повторить свою юношескую работу. Горько и стыдно было смотреть на

---

[3] «Палас-театр» (Итальянская ул., 13; ныне Государственный театр музыкальной комедии).

[4] Спектакль по пьесе Софокла, премьера 1 января 1924 г. (реж. П. Гайдебуров).

эту усталую фигуру в черной ермолке, спускающуюся в оркестр огромного праздничного полупустого зала, чтобы через рампу говорить с Антигоной, состарившейся на шестнадцать лет. Оба не замечали, что кругом все переменилось, что и зрители и самые стены, выдержавшие постой красногвардейцев, уже не те. Оба не видели и не слышали времени.

Вот второе слагаемое Передвижного театра. Рядом с претенциозно беспомощным молодняком ослепшие и оглохшие маньяки из прошлого десятилетия.

И то и другое далеко не случайно. Передвижной театр возник, как кружок любителей-интеллигентов. Он с самого начала стоял вне основной магистрали русского профессионального театра, оставаясь маленькой оппозиционной кучкой. Да, но эта кучка любителей была сотней нитей связана со всей окружающей ее «либеральной» общественностью. В Панинском доме, в оппозиционной провинции, всюду находила она союзников, почитателей, слушателей. С тех пор все стало по-новому. «Общественность» Передвижного театра сейчас редактирует и читает «Руль» и «Дни»[5]. А сам старый состав театра после поистине символического полугодового сидения в Оренбургских снежных заносах частью распался (уход Брянцева, Лебедева, Головинской, Шимановского), частью оказался перед пустотой.

К этим годам относятся настойчивые попытки основного ядра «передвижников» создать себе новую базу в молодежи. Это и есть пресловутая «палестра». Но этот опыт лучше всякого другого доказывает, как строга и мстительна бывает история. Нет человека, каково бы ни было его художественное убеждение, кто бы ни относился с уважением и вниманием к прежней деятельности старых «героических» передвижников. «Свыше сил»[6], «Гамлет»[7], упомянутая уже «Антигона» в момент своего появления являлись крупнейши-

[5] Либеральные периодические издания.

[6] Спектакль по пьесе Б. Бьернсона, премьера 5 октября 1908 г. (реж. П. Гайдебуров).

[7] Спектакль по пьесе В. Шекспира, премьера 8 октября (реж. П. Гайдебуров).

ми, значительнейшими событиями. Их не вычеркнуть из русской истории междуреволюционной поры. Не то с теперешней молодежью «палестры». Только переход на строго профессиональную объективно-техническую школу мог бы заменить Передвижному театру потерю общественной базы. Этот переход для театра, по самой природе своей кружкового любительского театра, был невозможен. И вот скомплектованная из деклассированной растерявшейся интеллигентской молодежи, лишенная социальной опоры и сколько-нибудь устойчивых формальных позиций, демагогически разлагаемая (коллективная режиссура подростков, новичков) «Палестра» дает бесполезные, эклектические, смазанные уже в дурном значении слова «любительские» спектакли, как «Гаген», как еще более характерные и уже совсем недопустимые опыты в «Мастерской»[8]. Эти спектакли не войдут ни в какую историю.

Как же можно в таких условиях допускать расширение этого насквозь больного организма? Расширение, а может быть, и самое существование? Не лучше ли сказать: «Будет! Довольно Передвижного!».

Среди голосов, которые выступят против такой постановки вопроса, среди старых педагогов, теософов и зубных врачей и посейчас составляющих преданную аудиторию «Передвижного театра», найдутся чрезвычайно ценные голоса старых промышленных рабочих, бывших панинцев и учеников вечерних курсов, которые заговорят о своей благодарности и любви к «передвижникам», о их ценности и значении для революции. Благодарность многих сот лучших людей пе-

[8] После Великой Октябрьской революции, когда все театры стали общедоступными, народными, и зритель, к которому когда-то с таким трудом, преодолевая цензурные преграды, пробивались Гайдебуров и Скарская, стал полновластным хозяином зрительного зала, — на афишах появилось новое название старого театра: «Мастерская передвижного Общедоступного театра». Тем самым Скарская и Гайдебуров как бы хотели сказать, что их театр являлся только студией, ищущей новых путей в искусстве, которое обрело с революцией невиданный раньше размах (*Скарская Н. Ф., Гайдебуров П. П.* На сцене и в жизни. М., 1959. С. 6-7).

редвижники заслужили, и ее у них никто не отнимет. Но, товарищи, ведь вы же диалектики и марксисты. Вы же знаете, что и театр, как и всякое другое явление, следует рассматривать в потоке изменяемости. Согласитесь же, что многое изменилось. Разве подпольная маевка в Лесном, как бы дорога ни была память о ней, может сейчас заменить нашу миллионную манифестацию? Рождественские курсы — комуниверситеты?

Разве свою тяжелую молодость и случайные подачки знания и культуры вы пожелаете своим детям?

Пусть же Передвижной театр займет почетное место в музее Революции, а для современности скажите с нами:

«Хотим ликования и пафоса, а не нытья»

«Хотим электричества, а не серых сукон».

«1924, а не 1908 года».

И потому: «Довольно Передвижного»!

Петрогр. правда. 1924. 13 января (№ 11). С. 7.

У истоков трагедии. «Обряд русской свадьбы», часть 2-я Гос. Экспериментальный театр[9]

«Русская свадьба» в Экспериментальном театре оказалась, неожиданно для многих, одним из интереснейших и значительнейших спектаклей года.

Развитие нашего театра последних лет подвело его вплотную к народной трагедии, и вот, печатью такой трагедии, глубоко народной, хоть и очень древней отмечена «Русская свадьба». Потрясающе драматичные, то страстные, то нежно трогательные слова свадебных припевов, созданные вековым бытом, зазвучали в театре с непобедимой силой и очарованием. Более того, как ни странно, но даже самая актерская техника этой «свадьбы», техника, при которой она исполняется, — все время колеблется между говором и пением — оказалась глубоко современной. Совсем с другой стороны

[9] Премьера 1 марта 1924 г., текст составлен В. Н. Всеволодским по этнографическим материалам северных губерний.

к той же технике подошли прославившиеся в прошлом году спектакли «Гадибук». И здесь, и там было высшее напряжение человеческой страсти, выливающейся в слове — верный и неотъемлемый путь театра.

И далее, сейчас с такой настойчивостью стучится к нам в двери новый быт. К сожалению, часто формы, в которые он облекается, недалеко уходят от безобразных и пошлых созданий мещанской и обывательской моды. И даже в таком смысле полезен и ценен мог бы стать спектакль вот этого древнего и нового авторитарного, но настолько здорового, по-своему целесообразного и, значит, по-своему прекрасного быта.

Вторая часть свадебного обряда, показанная на днях Экспериментальным театром, не слабее и не менее очаровательна, чем первая. Наоборот, драматическое напряжение обряда возрастает по мере приближения к развязке. Все же уже сейчас видно, что правильным и возможным было бы соединение всего обряда в один, сжатый, но полный действия спектакль. Такую работу сделать нужно, и Экспериментальный театр ее, несомненно, сделает.

Исполнение, в частности, бесчисленные хороводы и песни по-прежнему прекрасны. Все же необходимо выделить из общего ряда — невесту Черновскую[10]. Несомненно, это совсем особенное, пленительное дарование. Сдержанный, но глубоко драматический ее голос, движения, мимика останутся в памяти каждого.

Экспериментальный театр подвел нас к истоку трагедии.

Это прекрасное и прекрасно осуществленное дело.

Ленингр. правда. 1924. 12 февраля (№ 34). С. 5.

Рабочие театры Ленинграда (Ленинградская справка)

Судить о театральной культуре и жизни Ленинграда по пяти-шести центральным театрам — значит не

[10] Ошибка: правильно: Н. А. Чернявская.

заметить самого своеобразного и характерного в этой культуре.

Центральные районы Ленинграда в сущности все еще не имеют сколько-нибудь однородного и густого населения. Той компактной массы трестовцев, советских и не советских купцов, служащих и людей всякого рода свободных профессий, которые наполняют большие театры Москвы и делают им успех, этой массы зрителей в Ленинграде нет. Только на окраинах, за Обводным каналом, на Выборгской, на правом берегу Невы можно встретить дружную и активную аудиторию. Отсюда следствие: если внешний театральный расцвет Москвы, в общем и целом, совпал как раз с появлением новых имущих слоев, 21–22-ым годом, то в Ленинграде именно эти годы ознаменовались уходом театрального творчества с поверхности в глубину, под почву.

Двадцатый год — год массовых театральных празднеств у Биржи, на Дворцовой площади, на Островах, год Народной Комедии, бесспорно первого из профессиональных театров, в репертуаре и технике порвавшего с системой дореволюционного театра. Но уже в следующем году Народная Комедия закрылась. Массовые празднества в масштабе 20-го года не повторялись. Дело, ими начатое, перешло к районным театрам — с одной стороны, к самодеятельным кружкам рабочих и юношеских клубов — с другой.

Основанный в 1921 году группой молодых режиссеров и актеров (Соловьев, Грипич, Тверской), Лиговский театр стал первым районным театром нового типа. Лозунги его: социально-ценный и современный репертуар, установленная на психологии массового зрителя актерская техника и, прежде всего, самоотверженная и дружная молодая труппа — все это было новостью на окраинах, в диких местах, где провинциальные актерики и налетчики из распадающихся центральных театров расселись по-домашнему. Лиговский театр поставил «Взятие Бастилии», «Стеньку Разина», но не выдержал одиночества и закрылся по окончании сезона. Все же уже в следующем году система районных

театров существенно изменилась. Начали возникать постоянные непрофессиональные и полупрофессиональные труппы на крупных заводах. Молодые актерские и режиссерские силы потянулись из центра на окраины. Уже весной 23 года при Губполитпросвете сложился Ленинградский Совет Фабричных театров — первоначально лишь в виде своеобразного совещания или посреднического бюро, заводские культ-комиссии и молодые актерские коллективы и студии встречались здесь и узнавали друг о друге.

На следующем же пленуме Совет перестроился уже как распределительный орган, объединивший до 20 постоянных заводских театров, не считая экспериментальных студий (студии Радлова, Всеволодского, Шимановского), работавших по нарядам Совета, представители крупнейших предприятий: Путиловского, Треугольника, Торнтона вошли в его бюро.

Двоякого рода задача встала перед новой организацией: проблема внешнего устройства рабочего театра и его художественное лицо.

В организационном отношении наметились три основных типа: чисто-профессиональная труппа, труппа смешанная (из профессионалов и любителей) и, наконец, чисто любительская.

Организация заводских профессиональных театров того или иного типа все же лишь меньшая задача, стоящая перед рабочим театром, это малый маневр, рассчитанный на практические победы в ближайшие же десятилетия. Гораздо значительнее театральное движение, опирающееся непосредственно на рабочие и юношеские клубы, движение т. н. «Самодеятельного театра». Корни этого движения в Ленинграде — упомянутые уже празднества 20 года. В представлениях у Биржи и у Зимнего Дворца участвовали несколько тысяч красноармейцев и комсомольцев, но это были случайные соединения, сорганизованные на несколько недель. В следующем году принципы, легшие в основу этих больших празднеств, массовые шествия, митинговая игра, хоровое пение, определили программу уже систематической работы заводских клубов, программу

т. н. Единого Художественного кружка. Единый Худож[ественный] кружок решительно и резко противопоставил себя всякого рода драматическим студиям, с первых лет революции возникшим в клубах. Там цель — спектакль. Здесь — празднество или иного рода бытовое торжество. Там, как метод — техника проф[ессионального] театра. Здесь — теснейшая связь политического воспитания, хорового пения, спорта, наконец, массовой театральной игры. Продукт этой работы — т. н. инсценировка. Метод Един[ого] Худ[ожественного] кружка далеко не сразу завоевал себе признание в Ленинграде. Все же сейчас, после двух лет борьбы за самодеятельный театр в Ленинграде, можно говорить уже о массовом движении этого рода. В первых рядах здесь клубы Комсомола, но и крупнейшие заводы «Треугольник», заводы Володарского района выдвинули крепкие дружные кружки. Работа самодеятельных кружков гораздо труднее поддается учету, чем скрепленная твердым репертуаром деятельность заводских театров. Только большие общегородские празднества выделяются, как блестящие точки, в повседневной текущей работе кружков. Запомнятся надолго празднества «Крещенья» Ленинградских заводов в ноябре прошлого года, празднества, где обрядовая часть переименования теснейше переплелась с театральной инсценировкой. Запомнится и комсомольский праздник минувшей осени, и Октябрьские торжества. В эти дни впервые кружки приняли активное участие в оформлении общегородской манифестации. «Инсценировка» вышла на улицу и претворилась в карнавальное шествие, в пестроту грузовых автомобилей, с аллегорическими фигурами, «гвоздем», вколачиваемым в гроб буржуазии, треугольниковой галошей, куда усажена Антанта, а иногда и целыми небольшими сценками. Так лишний раз, и с чрезвычайной определенностью, была подчеркнута связь между манифестацией и митингом, этими основными формами внешнего быта рабочего класса и клубной инсценировки.

Едва ли можно говорить о сложившемся типе этого вида драмы. Все же некоторые, как кажется, устой-

чивые черты могут быть названы. Тема инсценировки — до сих пор почти исключительно революционные празднества. Только в самое последнее время появляются темы бытовые: «Отцы и дети», «Новая женщина» и даже романтические. Стержень Ленинградской инсценировки — почти всегда хор, поющий, двигающийся, говорящий, хор рабочих. Связь различных частей Единого Художественного кружка яснее всего сказывается в технике этого хора. Несколько постоянно повторяющихся масок, фигуры «буржуа», «фашистов» и «генералов», социал-демократа соглашателя в различных комбинациях двигают вперед незамысловатое действие инсценировки.

Ленинградский опыт показал, что передача любительским объединениям театральной работы в профессиональном плане бесцельна и вредна. Не конкуренция с техникой проф-театра, а своя, совершенно специфическая и чрезвычайно значительная художественная деятельность (о которой ниже), — вот в чем задача рабочих кружков. Наоборот, молодые профессиональные труппы, связанные с театральными школами, труппы гибкие и стойкие, в постоянном взаимодействии с новой публикой, несомненно, закладывают основы современного театрально-профессионального стиля. Сменивший Лиговский Театр в б. Панинском Доме, Молодой Театр (режиссеры из школы Соловьева), театр Путиловского завода (режиссер Тверской) — прекрасные образцы организаций такого рода.

Смешанные труппы возникают либо на очень отдаленных от центра предприятиях, либо там, где издавна сложилась труппа театрально-культурных рабочих. Такие труппы есть на далеком «Красном Ткаче» и «Скороходе» и в давно уже театрализованном «Гознаке».

Еще решительнее, пожалуй, чем организационное переустройство, был репертуарный сдвиг, произведенный Советом. Целью была замена старого зрелищно-интересного репертуара новым, не менее зрелищным. Искомый тип — социальная мелодрама. Пьесы

Толлера «Разрушители машин» и «Человек-масса», Нексе «Мыза Дангард», Витфогеля — «Красные солдаты» и «Кто самый глупый?», «Сто процентов» по Синклеру, «Тоннель» по Келлерману, отдельные пьесы Луначарского прошли и имели успех в районных театрах в осенние месяцы этого года. Рядом с современной социальной драмой только действительно классический репертуар может входить в производственные труппы районов. Мусорная драматургия конца прошлого века должна быть выброшена и в огромной доле была выброшена из этих театров.

Художественные кружки и их работники объединяются в «Доме Самодеятельного театра». Здесь работает Клуб руководителей кружков и семинарий по методике Единого Художественного кружка. При Доме существует студия, в значительной мере явившаяся застрельщицей движения, центральная Агитационная студия, руководимая Шимановским. Здесь же периодически проходят выступления местных кружков. Последние месяцы нынешнего года посвящены демонстрации инсценировок, приготовленных кружками к Октябрьским торжествам.

Рядом с движением самодеятельного театра развивается массовый городской хор и оркестр. Число участников первого перевалило за 3000, во второй входит до 700 чел. Органической близости между этими музыкальными организациями и Самодеятельным театром, так же, как между театром и спортивными организациями города, еще нет. Но близость эта должна быть создана. Единый Художественный кружок, создавшийся внутри клуба, должен вырасти в гигантскую единую художественную организацию города. В этом ближайшая задача. Предстоящий майский праздник, майские игры должны положить этому начало.

Если не обманывают все признаки, то мы действительно имеем здесь дело с явлением массовым. Каково же будущее этого движения? Каковы же возможные взаимоотношения между ним и современным профессиональным театром? История до-

казывает, что искусство театра развивается не прямолинейно, но скачками. В революционные эпохи идущий к власти класс строил формы своего быта через любительские организации, влиявшие на структуру профессионального театра. Такие бытовые формы рабочего класса, повторяем, митинг и манифестация. Театрализация манифестации и митинга — «инсценировки» Самодеятельного театра, могут оказаться формой, которая определит систему будущего театра.

В этом, как кажется, большой маневр рабочего театра.

Художник и зритель. 1924. № 2–3 (февраль-март). С. 30–34.

«Кружковцу»

В стенной газетке появилась заметка, резко противопоставляющая центральную агит. студию Губполитпросвета рабочим художественным кружкам нашего города. Зубоскальство автора заметки достойно заборов и подворотен, где выклеивается листок, ее поместивший; статейка не заслуживала бы и самого малого внимания, если бы автор ее не прикрылся почетным именем «кружковца».

Вздор! Кружковцы Самодеятельного театра прекрасно знают, как значительна роль Центральной агит. студии в движении Самодеятельного театра; связь между ними была и останется неразрывной. Для обсуждения действительных недочетов и промашек в жизни рабочего театра каждый кружковец может пользоваться серьезной политической и художественной прессой; ему незачем обращаться для этого к столбцам подворотнего листка.

Если же среди тысячной армии Самодеятельного тетра и нашелся одни, прельстившийся дрянною славой желтого публициста, — пускай устыдится!

Ленингр. правда. 1924. 16 февраля (№ 38). С. 5.

Жакерия[11]
(Народный Дом)

Обновление репертуара, под знаком которого проходит нынешний сезон, идет двумя путями. Ставятся пьесы старые, ставившиеся очень редко или даже никогда. Примером такого воскресения была «Небожественная комедия» в Экспериментальном театре. «Жакерия», поставленная на днях в Народном Доме, — другой пример. Написанная около ста лет назад, эта пьеса огромная, широко расплеснутая, неистово вдохновленная, у нас, кажется, еще ни разу не ставилась. Но, конечно, Народный Дом был прав, решившись на ее сценическую обработку. В мировом репертуаре едва ли найдется произведение, по силе презрения, гнева и ненависти, равное этой мужественной трагедии. Гневное мужество крестьянской войны, самой жестокой, самой стихийной войны, какие только знает история революции — вот ее пафос.

Народный Дом подошел к постановке с большой серьезностью. Режиссерский и монтировочный план Турцевича и Шильденехта достаточно остроумен. Портал и сменяющиеся занавеси позволяют разнообразно и быстро провести 25 картин пьесы. Отдельные декорации просто хороши. Холм с фигурами тенями на нем и низко нависающими грозовыми облаками, — пожалуй, одна из интереснейших декораций нынешнего сезона. В режиссерском замысле также немало любопытного. По временам сцена отодвигается до последнего плана, и на глубокой и прекрасной площадке Народного Дома ставятся поединки и стычки, так изобилующие в этой воинственной трагедии.

Правда, социальная природа «Жакерии», пьесы крестьянской мести, местами блекнет под этой пышной внешностью, и, конечно, это большой недоста-

---

[11] Спектакль по пьесе П. Мериме, премьера 21 февраля 1924 г. (реж.-пост. А. В. Турцевич и П. Н. Шильдкнехт).

ток. Правда, труппа Народного Дома, труппа бытовая, с трудом поднимает романтический пафос пьесы. Правда, совершенно никчемна музыка (ее необходимо убрать), но в целом это все же ладный и общественно ценный спектакль. Красную армию, профессиональные организации, школы в первую очередь хотелось бы видеть на нем.

Ленингр. правда. 1924. 24 февраля (№ 45). С. 7.

Молодая драматургия

Число молодых драматургов и новых драм растет.

Правда, большинство из них еще не вошло в круг большой печати и большого театра и продолжает оставаться подпольным. Но это подполье графоманской литературы. Нарождающаяся драматургия теснейше связана со сценой. Большинство произведений ее зародилось в клубных кружках, ставится в них и рукописях распространяется среди них же.

Выход на большую сцену этой драматургии обеспечен, как только текучесть и хаотичность ее начнет закрепляться в устойчивых формах. Этот выход со своей стороны будет означать решительное приведение профессионального театра в орбиту массового театрального движения.

Если говорить о намечающихся стилях этой молодой драматургии, то два рода представляются здесь основными.

Первая — это своеобразный экспрессионизм. Для инсценировок, вышедших из клубных кружков, стиль этот наиболее характерен. Обобщающий замысел, схематичность, «маска», скачкообразное контрастное действие, сжатость — вот его особенность. В традиционной инсценировке к этому присоединяется праздничный сюжет и поющий хор.

Инсценировка в большей своей части безымянна. Твердая тема (праздник) развертывается на материале популярных песен и стихов совместными усилиями клубного кружка. Только редко такие ин-

сценировки получают индивидуальное лицо. Таковы инсценировки завода «Светлана» — «Завод», Обуховской больницы — «Сто сорок лет», некоторые инсценировки Некрасовского дома. Таково же, в сущности, происхождение и «Трех дней», с работами Центральной Студии.

Из индивидуальных авторов, работающих в этом драматическом роде, можно выделить троих: это Соколовский, Северный и Задыхин, — все трое руководители клубных комсомольских кружков.

В драмах Соколовского любопытны попытки внести в современную городскую инсценировку элементы игровой народной драмы. Иногда это оказывается громоздким и вымученным («Расплата», драма о «9 января», где некоторым фигурам самодержавия приданы черты и вручен картонный меч царя Максимилиана и его присных). Иногда же возвышенный лиризм народных причетов, соединенный с историко-революционной фабулой, совершенно по-новому и необычайно суггестивно окрашивает эту последнюю. Такова «Настина обида», где любовная судьба работницы Насти вплетена в схему Февраль–Октябрь.

Отдельные места этой лирической драмы, пусть очень отдаленно, но приближаются к той народной трагедии, которая должна увенчать современную драматургию. В драмах Соколовского любопытно и то, что диалог их обуславливается актерской манерой комсомольского театра, манерой, контрастирующей серьезную важность с балаганным шутовством.

Задыхин еще недавно испытывал несомненное влияние Есенинской манеры. Сейчас он счастливо избавляется от нее. Инсценировка «Октябрь» полна движения, контрастов и умной риторики. Способность к широким обобщениям, высокая степень масочности, некоторая парадоксальность мысли — вот особенности драматургии Задыхина.

Северный — драматург очень плодовитый. Множество праздников Красного Календаря отмечены его инсценировками. Следствие спешки и неряшливости — ломающаяся фабула и неприятная фабричность

немногих понравившихся приемов. Это тем более досадно, что Северный умеет писать для театра. Он ведет действие крутыми углами, подчеркивая его в нужных местах большой силой эмоциональными нажимами. В этом смысле характерно единственно сколько-нибудь старательно сделанная драма его «Тысяча Либкнехтов». Эта сосредоточенная и эффектная драма о германской беде может быть всячески рекомендована и профессиональному театру.

К экспрессионистскому стилю приближается и небольшая драма Лашкина «Квадрат 36»[12], поставленная Центральной Студией. В сжатых сценах тут развертывается стремительное и короткое действие, борьба германской подводной лодки с английским крейсером. Эта законченность действия и технический язык отличает и, конечно, к выгоде, драму Лашкина от традиционной инсценировки. Обобщенный замысел и схематичность роднит ее с ними.

В стороне от описанного движения, но в черте экспрессионизма стоят драмы Л. Лисенко. Манерность и эстетизм помешали стать прекрасной его пьесе «Слава Юдифи», а между тем по силе лирического пафоса это одна из самых замечательных драм последних лет. Насмешливая ирония делает ее местами очаровательной. Лисенко — драматург для профессионального театра.

Вторая характерная манера молодой драматургии — натурализм, старая техника и новое бытовое содержание.

(Продолжение)

Вторая основная манера в современной молодой драматургии — это натурализм. Новое содержание, историческое, бытовое, сатирическое, исключительно и до конца владеет здесь вниманием автора; «инсценированная» техника, как уже сказано, вышла из особенностей нового типа актерского коллектива — клубного кружка; новая «натуралистическая» драма

---

[12] Премьера 25 октября 1923 г. (реж. Б. Е. Деген, худож. О. Ю. Клевер).

в значительной мере литературна, авторы ее, по большей части, далеки от театра.

Молодежь, прошедшая через гражданскую войну, бывшие военкомы, политруки, нынешние совпартшкольцы, демобилизованные красноармейцы, курсанты, люди с гигантским и героическим прошлым, наполненные виденным и слышанным, но беспомощные в передаче этого виденного, — вот кто десятками строит пьесы под утомительно однообразными названиями, «Как это было», «Последний бой»[13], «Красные победители», пьесы, где изумительные обороты речи, жизненные черты необычайной и неожиданной силы вспыхивают тут и там под шелухою газетных тирад.

Снабженные престранными предисловиями (историческими документами не менее любопытными, чем самые драмы), но написанные в наивной уверенности, что всякий разговор на просветительные и революционные темы хорош в театре, пьесы эти, при всей их ценности, обычно не пригодны для сцены.

Известная хроника Минина «Город в кольце» остается пока единственным, вошедшим в театр[14], образцом этого чрезвычайно характерного для революционных лет драматического рода.

Из десятков других имен следует здесь назвать двоих крестьян-красноармейцев, несомненно, чрезвычайно одаренных, авторов нескольких громоздких, но поразительных в деталях драм. Н. Гвоздев (живущий сейчас в Тверской губернии) написал 12-актную пьесу «Не одного поля ягода». Это деревенская трагедия, история юноши-бедняка, разлучаемого с возлюбленной, купеческой дочкой, насильно венчаемого с другой, убегающего из дома и, наконец, красноармейцем возвращающегося в родное село. Целое, повторяю, бесформенно. Но такие сцены, как любовное объяснение героев на деревенской улице у костров в последнюю ночь масленицы, как на-

---

[13] Пьеса И. Ясинского.

[14] Была поставлена в Московском теревсате (Театр революционной сатиры), премьера 18 октября 1921 г., спектакль подгот. Д. Г. Гутман, оформ. В. П. Комардёнкова.

сильственная свадьба юноши Коли, разговор его, уже красноармейца, с выданной за богача возлюбленной, полны огромного и трагического напряжения.

Чрезвычайно любопытен язык драмы, сочетание торжественной обрядовой сельской речи с условной агитационной фразеологией.

И. Красев, сейчас курсант Архангельской совпартшколы, автор двух драм: «Молодость победит» и «Раздел». В обеих говорится о современной деревне, говорится с простотой, силой и большой любовью к этой новой деревне.

Обе драмы следовало бы пустить в сельские театры, они найдут там аудиторию.

Это отдельные имена. В целом же, несомненно, одно: новое содержание, рвущееся наружу во всех нескладных драмах должно найти себе театральное воплощение. Экспрессионистический схематизм «инсценировок» должен был бы дать им свою подвижную и броскую сценическую технику, и мы получили бы тогда, пожалуй, подлинную народную драму.

Не совсем на этом пути, но все же очень любопытную пьесу написал Голичников, также участник гражданской войны. Его «Товарищ Семивзводный» разыгрывается на Волге. Матросский отряд, предводительствуемый довольно-таки фантастическим магистром китайской филологии, победоносно борется с белыми. Героизм перемежается с прекрасными жанровыми сценами, пафос сменяется крепким комизмом. Пьеса полна хороших бытовых черт.

Это — театральные «Красные дьяволята»[15].

Еще новый театральный род начинает пьеса П. Арского «Голгофа». Первыми своими пьесами автор целиком примыкал к драматическому роду, описанному несколько выше. Его «За Красные Советы», элементарная убедительная агитка, вошла в историю

[15] Советский немой приключенческий художественный фильм, снятый И. Н. Перестиани (1923) по сценарию, написанному им совместно с П. А. Бляхиным, автором одноименной повести. Премьера 25 сентября 1923 г. в Тифлисе.

гражданской войны. «Голгофа» — плод большой и серьезной работы. Это опыт марксистки оправданной исторической костюмной пьесы. Сюжет — Парижская Коммуна. Самый род драмы должен быть всячески приветствован, и почин П. Арского заслуживает полного внимания. Драматическая история революции, обработанная широко и театрально, необходима в новом репертуаре.

Праздничная инсценировка, историческая хроника, новая натуралистическая драма, — вот каковы, таким образом, главнейшие виды советской драматургии.

Указанные образцы во многом привлечены случайно и, вероятно, даже в малой степени не исчерпывают живого драматургического творчества.

Каждый день приносит здесь новости.

Жизнь искусства. 1924. № 12 (18 марта). С. 3; № 13 (25 марта). С. 6.

Моисси — Гамлет

В четверг[16] немецкий гость Александр Моисси играл Гамлета в Б. Драматическом театре.

Немецкая речь на нашей сцене, живой символ прорыва блокады, — это одно уже было праздником. Это было тем большим праздником, что Моисси — актер необычайно пленительный. Его Гамлет, прежде всего, прост. Он не герой, но и не мечтатель. Это — европеец революционной эры, нервный активный, но скованный враждебной ему жестокой судьбой. Это — интеллигенция Европы, интеллигенция Германии, брошенная в водоворот суровых и чуждых ей сил. «Распалась связь времен» — вот основное в его «Гамлете». Он — символ века.

Технические средства, которыми Моисси создает этот образ, великолепны. Великолепны его руки, связанные, прижатые до локтей, но необычайно подвижные в кистях и пальцах, руки, только в мгновенье

[16] 20 марта 1924 г.

высшего напряжения, отрывающиеся от тела. Великолепен его голос, располагающий разнообразнейшими интонациями шепота, стона, вздоха, крика для выражения нежности, раздумья, отчаяния. Великолепны (хоть и несколько резки) переходы от нежности к отчаянию.

Совершеннейшая техника нервов, блистательнейший театр интеллигенции, — вот Моисси.

Для сегодняшнего русского театра — это, может быть, уже прошлое. Но в Моисси прошлое это прекрасно.

С гордостью за Ленинград необходимо отметить, что Б. Драматический театр обставил гастроль немецкого гостя безукоризненной заботливостью. Тщательно подобранные декорации и костюмы. Уверенная и благородная игра всего ансамбля. Несмотря на разницу языков, — сцепленный диалог. Б. Драматический театр еще раз доказал свою высшую театральную культуру.

Ленингр. правда. 1924. 22 марта (№ 66). С. 5.

Александр Моисси

После «Гамлета» Моисси сыграл в нашем городе «Эдипа»[17] и Федю Протасова в «Живом трупе» Толстого[18]. Из этих трех, таких различных ролей встает с большой отчетливостью художественный облик этого изумительного актера.

Три свойства делают его блестящим. Моисси чудесный мастер. Бесконечно богатство его интонаций и жеста. Он может расчленить свою роль на мельчайшие куски, крошечное словечко, игру пальцев превращая в трагедию. Но может и, не двигаясь с места, провести длинную сцену, побеждая зрителя напором огромной ясной эмоции. Эта ясность, несмешанность эмоций (чувства), движение, слова — основное

[17] Спектакль по пьесе Г. фон Гофмансталя состоялся 22 марта 1924 г.

[18] Спектакль состоялся 24 марта 1924 г.

в мастерстве Моисси. Это то, что внешне так похоже на простоту, на естественность, хоть на самом деле здесь-то и открывается вся сложность его игры. Конец «Живого трупа», внешне необычайно простой — лучший образчик этому. Крик в финале «Эдипа» — другой пример.

Но Моисси — не только техник — он прекрасный строитель роли. Он строит своего «Гамлета», своего «Эдипа» со свободой и широтой замысла, обычно присущими не актеру истолкователю, но творцу драматургу. Он перестраивает роль. «Гамлет» — переход от нервной активности к мудрому покою. Та же линия в «Эдипе». Любопытно, что и в «Живом трупе», вопреки обычаю, вне материала, даваемого этой, в сущности, слабой пьесой, Моисси ввел тот же излюбленный им ход. Его «Федя», сначала благополучный лирический мечтатель, только впоследствии вырастает в изумительную фигуру мудреца-пророка.

Актерскому, драматургическому мастерству Моисси можно только дивиться. Но он и философ. Его образы, прежде всего, философские образы, в сущности, варианты одного основного для его миропонимания образа «Человека в пустоте», великой личности, брошенной в борьбу суетных и грубых сил. Эта философия, такая характерная для современного Запада, но такая далекая от реальной России нынешнего дня, она одна несколько отчуждает от нас этого «Гамлета», этого «Эдипа», этого «Федю», в котором Моисси с такой гениальной прозорливостью вскрыл не национальные только, а мировые черты. Но ведь Моисси за короткие дни его пребывания у нас доказал, как безгранично чутка его природа. Мы знаем, с какой отзывчивостью и любовью он, и у нас, и на Западе ловит все, в чем видит черты нового мира. Никто не может предугадать поэтому, каким приедет этот изумительный художник вторично в нашу страну, и не сможем ли мы приветствовать в нем и чудесного мастера и до конца нашего, по мироощущению нашего товарища. В этот второй, будем надеяться, скорый его приезд необходимо будет исправить ошибку, необъяснимо

допущенную нынче, необходимо будет познакомить с этим художником, с этим революционером, рабочих Ленинграда. Разница в языках не помешает им понять и оценить его.

Ленингр. правда. 1924. 27 марта (№ 70). С. 5.

Отчетные спектакли ИСИ

В Институте Сценических искусств проходят отчетные спектакли третьего курса. Поставлены «Граф» Гольдони (работа В. Н. Соловьева)[19], «Не так живи, как хочется» (постановка Л. С. Вивьена)[20].

К работам ИСИ необходимо подходить с большой требовательностью и строгостью. Ведь Институт не драматическая школа-техникум и не индивидуальная студия отдельного режиссера. Он желает быть театральным ВУЗом; научность и объективность метода — вот свойства, к которым он должен, поэтому, стремиться.

Отчетные спектакли не были противопоказанием в этом отношении. Они обнаружили и понимание исполнителями сценического стиля и общую техническую грамотность. Большая, иногда, чрезмерная эмоциональная нагрузка спектакля подчеркнула основной эмоциативный подход к актерской игре, практикуемый в Институте.

Из отдельных исполнителей стоит выделить ученика Симонова, обладающего несомненно огромными внешними данными, пока впрочем далеко недостаточно обработанными, и Емелина, веселого и ловкого комического слугу.

Жизнь искусства. 1924. 15 апреля (№ 16). С. 13.

---

[19] Спектакль состоялся 15 апреля 1924 г.

[20] Спектакль по пьесе А. Н. Островского состоялся на сцене Учебного театра Института сценических искусств в апреле 1924 г.

Об инсценировке
(К дискуссии, поднятой Н. Доном)

Вопрос об инсценировках в рабочих клубах снова стал остро. Н. Дон обвиняет революционную инсценировку в недостаточной художественности, противопоставляет ей мастерство профессиональных актеров и требует «меньше, да лучше»!

И он по-своему прав. Он подходит к инсценировке рабочего клуба, как зритель и справедливо находит ее мало зрелищной.

Ну, а если «инсценировка» вовсе и не должна быть зрелищем? Что тогда? — А ведь будем помнить, что инсценировка — это создание клубной массы, плод работы единого художественного кружка, в который ведь принимаются и входят и не талантливые одиночки, а рабочая молодежь в целом, в котором хотят не обучить будущего рабочего актера, а содействовать воспитанию поколения, политически грамотного и физически всесторонне развитого, социально спаянного советского поколения.

Методы, которыми кружок идет к цели, разнообразны. «Инсценировка», с одной стороны, как бы веха на этом пути, с другой же стороны, она сама — действительнейшее орудие политического воспитания ее участников. В этом смысле инсценировка могла бы быть примером хотя бы к уголку Ленина в работе клубного политкружка, к уголку живой природы, к деятельности естественно-исторического. Никому не придет в голову сравнивать первый, ну, скажем, с Музеем Революции, а второй с Ботаническим садом. Мы полагаем, что здесь главное не в показе. Давайте же поймем это и относительно художественной работы клуба.

Вся беда в том, что часто сами культкомиссии клубов, а может быть, и руководители кружков не понимают этого. После того как, года два назад, рабочие самодеятельные кружки, соперничая с профессиональными труппами, впервые выступили с инсценировками в праздничные дни, клубы, очевидно, решили, что в руках оказался удобный и доступный способ

удовлетворения зрелищных требований широкой массы посетителей. Отсюда повелся обычай — к каждому, сколько-нибудь значительному событию или дню нагружать художественный кружок очередной инсценировкой, обычай, часто превращающий политическую и педагогическую кружка в репетиционную горячку, а инсценировку-праздник, инсценировку-достижение — в плохонькую пьеску.

В этом смысле действительно надо «меньше, да лучше». 15–20 инсценировкам в год надо решительно положить конец!

1 мая, Октябрьская годовщина — пусть к этим дням приурочится торжественный показ кружковой работы! Пусть к этим дням присоединяются отдельные местные праздники кружков или объединения кружков, вроде недавнего праздника коммунальщиков, или медико-сантруда. Кстати, эти праздники показали, что при тщательной и серьезной подготовке даже зрелищный успех таких объединенных выступлений может быть очень велик.

Но как же быть с днями Красного Календаря, с этими многими праздниками, сумевшими крепко врасти в советский быт? — Прежде всего следовало бы поискать не зрелищного, а бытового, тесно связанного с производством и жизнью, церемониала этих праздников. А затем, конечно, именно здесь должны проявить себя рабочие театральные студии, мастерские самодеятельного театра, время для которых, несомненно, настало. Только в эти студии, конечно, войдет не масса, а театрально одаренные единицы из рабочей молодежи. Перед ними со всей ясностью будет стоять театрально-производственная, а уже не воспитательная только работа. И существовать они будут не при каждом клубе и предприятии, а лишь при главнейших районных центрах. Такая рабочая студия — путь к пролетарскому театру. Массовые же художественные кружки клубов могут и должны вести лишь к новому, к пролетарскому быту. Разве этого мало?

Ленингр. правда. 1924. 10 апреля (№ 82). С. 6.

Девушка-Сыщик[21] (Музыкальная Комедия)

В соединении быстрой и ловкой интриги с пением и танцами — много очарования и блеска. Сейчас эта форма монополизирована у нас буржуазной опереттой. Это означает — интригу-роман между миллиардером и танцовщицей, помимо — ресторанные шансонетки, танцы и шимми.

Но, конечно же, и то и другое и третье вовсе не обязательно; советская оперетта, комедия с пением на советские темы, — была бы вполне возможным жанром, и его следовало бы ждать.

То, что сделано в этом направлении С. Э. Радловым в «Музыкальной Комедии», — еще очень робкая и начальная попытка. В фабулу буржуазной оперетки введен отличный мотив погони за революционными документами, и самим буржуазным героям придан сатирический дурацкий налет.

И это немногое оказалось очень убедительным, и почин «Музыкальной Комедии» достоин внимания.

Еще существеннее, чем текстовые изменения, это тот новый тон народного, балаганного театра, которым Радлов разрезал на этот раз слащавую красивость опереточного штампа. Второй акт «Девушки-Сыщика», с беготней по пароходу, с прыжками, порезами, быстрыми, шутовскими диалогами, — прекрасен. Актеры Орлова, Герман, Утесов, в особенности последний, показали в этом акте, что они заслуживают лучшего, чем четким своим и профессиональным мастерством развлекать нэпмачей и советских чиновников.

Ленингр. правда. 1924. 22 апреля (№ 92). С. 7.

О Камерном театре

Гостящий у нас Московский Камерный театр успел уже показать все пять последних своих работ. Сейчас,

[21] Спектакль на музыку Л. Йесселя, премьера — апрель 1924 г. (реж. С. Радлов, худож. В. Ходасевич).

возможно, поэтому некоторое общее суждение о ценности этого театра.

Легче всего бросить Камерному театру обвинение в необщественности, в преследовании узко формальных задач, в эстетизме. Действительно, глядя на такие нарядные безделки, как «Жирофле Жирофля»[22] или «Адриенна»[23], нельзя отделаться от чувства досады, а вспомнив даты этих постановок, двадцатые годы, годы Перекопа[24] и Кронштадта[25], легко перейти от досадливости к негодованию и горькой злости. И то, что Камерный театр с таким экзотическим багажом в невредимости прошел эти страшные годы, свидетельствует о глубоком добродушии нашей революции.

Что же может противопоставить Камерный театр упрекам в необщественности? — обычный ответ: — высокопрофессиональное мастерство. Что же это за мастерство?

Три последовательные ступени легко могут быть здесь обнаружены. Первая обнимает «Жирофле» — «Федру»[26] — «Адриенну». Здесь торжествует декоративность во внешней обстановке, декоративный жест и интонация у актеров. Все эти спектакли стилизованы под условные понятия о декоративной красоте, культивировавшиеся в верхах русской интеллигенции предреволюционных лет. В жертву этой декоративности принесены не только авторы (Расин пострадал необычайно), но и актеры. Говорить о самодовлеющем

---

[22] Спектакль по оперетте Ш. Лекока, премьера 3 октября 1922 г, (пост. А. Таирова, худож. Г. Якулов).

[23] Спектакль по пьесе Э. Скриба и Э. Легуве «Адриенна Лекуврер», премьера 25 ноября 1919 г. (пост. А. Таирова, худож. Б. Фердинандов).

[24] Штурм Перекопского перешейка, связующего материк с Крымским полуостровом, — один из трагических и завершающих эпизодов Гражданской войны, приведший к занятию Крыма в 1920 г. РККА.

[25] Кронштадтский мятеж (март 1921 г.) был жестоко подавлен советским правительством.

[26] Спектакль по пьесе Ж. Расина, премьера 21 ноября 1921 г. (пост. А. Таирова, худож А. Веснин).

актерском мастерстве здесь нельзя. Это искусство стилизаторов. Спрашивается, на что же может пригодиться их профессионализм вне привычных для них декоративных заданий?

Следующая постановка: «Человек, который был Четвергом»[27] отвечает: ни на что! Вот вполне неудачный спектакль! Не в том беда, что анекдот, выжатый из иронического романа Честертона, донельзя пуст, незначителен и, в сущности, нимало не характерен для современности. Беда даже не в том, что сложная и по-своему внушительная конструктивная установка здесь существует совершенно независимо от спектакля, основные сцены которого чинно и важно развиваются за столом заседаний. Мостки же и лестницы служат как бы для интермедий, в промежутках между действиями по ним бегают актеры и статисты.

Основная беда в том, что эти актеры в этом урбанистическом, велико-городском спектакле, покинутые привитыми им стилизационными навыками, оказываются начисто беспомощными, и либо усваивают себе любительскую манеру комнатных скетчей, либо впадают в элементарно-характеризующий наигрыш.

«Человек, который был Четвергом» плох, и если бы им заключалась серия работ Камерного театра, то общий вывод был бы прост: крест. Но театр показал еще и «Грозу»[28] и, как ни странно, именно эта скучная, нескладная постановка, как кажется, одна и может сохранить Камерному театру право на наше сочувствие, доверие, надежду. Театр отбросил здесь все оружие своих декоративных возможностей, выступил с голыми станками и в скромнейших костюмах. Актеры, совершенно бессильные в картонных латах своего стилизационного искусства бороться с высоким эмоцио-

---

[27] Спектакль по роману Г. Честертона, премьера 6 декабря 1923 г. (пост. А. Таирова, худож. А. Веснин).

[28] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 18 марта 1924 г. (пост. А. Таирова, худож. В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий).

нальным напором этой народной трагедии, отступают назад, не только за Таирова, но и за самый ранний Художественный театр, назад к провинциальным штампам — и все же это смелая, добросовестная и честная попытка, пусть поздно, но выйти из круга эстетизма в план народного театра. Попытка эта свидетельствует о великой заразительности нашей Революции и заслуживает самого искреннего привета.

Хоть в немногих строчках, но особо необходимо упомянуть искусство актрисы, более всего позволяющей надеяться на то, что путь к простому и большому спектаклю удастся Камерному театру, это Коонен. Ее «Федра» одна спасает эмоциональное напряжение в этой трагедии. Ее «Катерина» чрезвычайно значительна и, конечно, сохранится в традиции нашего театра.

Ленингр. правда. 1924. 7 мая (№ 102). С. 8.

«Великодушный рогоносец»[29]

«Рогоносец» — самая старая из работ театра им. Мейерхольда. Это спектакль, еще не имеющий прямого общественного значения, как агит-спектакль «Земля дыбом»[30] и не бытовая сатира, как «Лес»[31]. Он важен и ценен тем, что здесь впервые были показаны методы, ставшие с тех пор основными для строящегося нового Народного театра: это — конструктивизм, как способ использования расчлененной сценической площадки, и биомеханика, как системы целесообразного и здорового спортивного движения актера. И то, и другое дано в «Рогоносце» в таком виде, и использовано

---

[29] Спектакль по пьесе «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка, премьера состоялась в Театре Актера 25 апреля 1922 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. Л. С. Попова).

[30] Спектакль по пьесе М. Мартине «Ночь» в переработке С. М. Третьякова, премьера в ТИМе 4 марта 1923 (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. Л. С. Попова).

[31] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера в ТИМе 19 января 1924 г. (реж. и худож. В. Э. Мейерхольд).

с такой полнотой, как никогда позже ни в работах самого Мейерхольда, ни тем более, у его последователей и последышей.

Задача режиссера была здесь тем более трудной, что материалом для нее взята тягостная, пакостная, патологическая пьеса, не то фарс, не то слезливая драма. Мейерхольд и его актеры (здесь, прежде всего, необходимо отметить Ильинского, необычайно разнообразного, необычайно изобретательного в центральной роли «Рогоносца»), достигают того, что эта патологическая канитель смотрится как ясное, точное и очаровательное цирковое зрелище, а финал, как блестящий спортивный праздник.

Это разумеется фокус, игра. Но это — игра, которая привела через несколько лет театр Мейерхольда к такому изумительному, такому мировому спектаклю, как «Лес». Глубоко интеллигентский по сюжету «Рогоносец» прихотью режиссера превращен в народный спектакль. Он начинает линию народных спектаклей Мейерхольда. В этом его оправдание.

Ленингр. правда. 1924. 22 мая (№ 115). С. 5.

Чехов — Хлестаков

Вот который уже раз в этом сезоне, когда театр до верха наполнен зрителями, привлеченными не новизною пьесы и не режиссерским замыслом, а блестящим именем актера. Прежде — Моисси, теперь — Чехов. Дурную услугу оказывают обоим те, кто заводит слишком далеко сравнение между ними, но этот возрожденный интерес к актеру, его имени и искусству, интерес еще недавно так решительно подавленный преобладанием режиссера и художника, должен быть подчеркнут с величайшей настойчивостью.

И, действительно, «Хлестаков» Чехова — настоящий художественный подвиг, это одна из тех ролей, которые изменяют весь спектакль, ломают привычное его понимание и сложившиеся традиции. Вопрос только, может ли Хлестаков Чехова стать исходной точкой новых традиций «Ревизора»?

Гоголевский «Ревизор» — комедия со встречной интригой. Поэтому его Хлестаков — образ активный. Он обманывает, обирает, он действует. Хлестаков Чехова, прежде всего, совершенно пассивен. Это почти патологический образ безвольного, отдающегося мимолетным впечатлениям человека. На протяжении всего второго акта у него жесты и интонации идиота. А затем этот идиот начинает прикрашиваться чертами ребяческой жизнерадостности, бездумного веселья. Тяжеловживущую, грузноозабоченную среду мелкого городка как бы рассекает этот жизнерадостный, легкомысленный звереныш. Временами он почти вырастает в своеобразного пророка-утешителя, театрального обманщика.

Этот образ, конечно, не случаен для Чехова. Более того, он один из многочисленной семьи спасительных шарлатанов, театральных обманщиков, культивируемых на западе Джеромом и Шницлером, у нас Евреиновым, и так характерных для философии и жизнеощущения перед революционной интеллигенцией. Чехов убил активного Хлестакова, вырвал его из связи прошлого века и ввел в круг героев недавней современности.

То, как он это сделал, изумительно, и актерские средства его чудесны. Но все же если «Ревизору» суждено воскреснуть (а это необходимо), то, вероятно, он воскреснет в духе и силе мейерхольдовского «Леса», как ненавидящая, смертельно обличительная буффонада, с центральной активной, заразительно буффонной фигурой. Ильинскому, вероятно, легко будет положить начало такой традиции Хлестакова.

Актеры Академической драмы, сопровождавшие Чехова, за исключением разве Корчагиной-Александровской и еще немногих стариков, доказали, что и старые традиции «Ревизора» ими растеряны, и охранять тут нечего. Впрочем, это было и раньше известно.

Ленингр. правда. 1924. 25 мая (№ 118). С. 7.

Король Лир[32]

Спектакли Первой Студии МХАТ многих очаровали. Они снова и с огромной настойчивостью напомнили о ценности актерской системы Станиславского, в вариациях и дополнениях продолжающей питать Студию. Одновременные гастроли Камерного театра, так наглядно раскрывшие ветхость и ограниченность стилизационной и декоративной манеры игры, также невольно содействовали возрождению высокой оценки этой системы, во всяком случае, целостной и первичными основами своими упирающейся в незыблемейшие элементы актерства.

Тем любопытнее был «Король Лир», спектакль, в свою очередь с совершенной наглядностью демонстрировавший пределы актерской возможностей Студии.

Вероятно, и сама Студия согласится, что это — неудачный спектакль. Но причина неудачи, конечно, далеко не случайна. Можно было бы заменить серые ширмы декорацией более действенной, можно было бы найти отдельных исполнителей, более удачных, чем такие беспомощные, как хотя бы Измайлова (Регана), можно, наконец, переставить весь спектакль, драматургически необычайно убогий и путанный в планировках, но нельзя, невозможно Певцову играть Лира иначе, чем это делает он, тончайшими чертами, из мельчайших кусков строя образ простодушного, доброго и обиженного старика, но нимало не короля, нимало не героя.

Патетизм большого жеста, голоса, расплавленного одной огромной и чистой эмоцией, этот патетизм горькой трагедии о Лире оказался за гранью сил МХАТ. Здесь предел. Искусство трагедии создается иными средствами, а может быть и иными поколениями.

Жизнь искусства. 1924. 27 мая (№ 22). С. 18.

---

[32] Спектакль по трагедии В. Шекспира, премьера в Первой Студии МХАТ 23 мая 1923 г. (реж. Б. М. Сушкевич, худож. К. Н. Истомин).

Народный артист Мейерхольд

В Советской России есть почетное звание народного артиста Республики. Говоря откровенно, трудно побороть неловкость, слыша применение этого имени к большинству его носящих. Да, большой, порою блестящий художник, но почему этот изящный певец или умный актер — народный артист в Республике Советов? Народный, ведь это в условиях нашей страны значит «пролетарский», значит «рабоче-крестьянский артист».

И вот, несомненно, один и, пожалуй, только один из гениальных художников наших дней носит это имя не только по праву, но кажется, что иначе его и назвать-то нельзя — «народный артист Мейерхольд».

И не только потому, что это режиссер-коммунист с первых дней Революции мужественно вставший под рабочее знамя, и не потому, только, что это реформатор русского театра. Искусство Мейерхольда народно потому, что оно крепко связалось со всем гигантским творчеством революционных масс.

Каждая маленькая инсценировка рабочего клуба или живая газета далекой красноармейской части, это те камешки, из которых Мейерхольд строит такие изумительные свои создания как «Лес» или «Земля дыбом».

Режиссер Мейерхольд говорит в один голос с молодежью. Каждый самый маленький отряд пионеров и спартакистов делает в малом то, что Мейерхольд в большом, — создает прекрасного, здорового и ловкого человека Революции.

Но Мейерхольд еще делает то, что пока еще может делать только он, — одевает массами рожденное искусство таким блеском мастерства, такой жизнерадостностью, ясностью, бодростью, что если можно говорить, что когда-либо театр был голосом общественного класса, организатором его воли и жизненных сил — то «Лес» — такой до конца классовый, до конца народный спектакль.

Вот какой наш Мейерхольд.

Ленингр. правда. 1924. 1 июня (№ 124). С. 7.

Центральная агитстудия
Эрнст Толлер — «Человек-масса»[33]

Это уже вторая после «Тысячи Либкнехтов» работа Агитстудии на новом для нее пути. Возникшая, как внепрофессиональная театральная организация, типа клубного, «единого художественного кружка» — студия пришла к этим двум спектаклям, путем большого усовершенствования исполнительской техники, но одновременно и ценою утраты доли той «самодеятельности», которая делала прежние ее постановки примерными для «любительской» работы клубных кружков, для всего широкого движения, условно называемого самодеятельным театром.

«Человек-масса», конечно, просто спектакль молодого и профессионального театра. Только с этой точки зрения он должен расцениваться.

Драмы Толлера у нас принято обвинять в схематизме. Принято называть их устарелыми. Разумеется, это — пустяки. «Человек-масса» была и остается произведением высоко-революционного пафоса, проблема в ней поставленная, проблема личности и коллектива, была и останется основной проблемой революционной этики. Написанная непосредственно в дни восстания — драма эта останется драмой гражданской войны, как таковой. А кто возьмется утверждать, что гражданская война в мировом масштабе сколько-нибудь устарела для нас? Пускай «быт», пускай «советская комедия», но рядом с ними пусть останется в нашем репертуаре вот такая голая и патетичная формула революции, как «Человек-масса».

Сложнее с символикой, свойственной Толлеру, как и вообще экспрессионистам и сказавшейся в «Человеке-массе» в ряде сцен-«видений». В недавней постановке в театре Пролеткульта сцены эти были трактованы реалистически и стали непонятными. Соловьев, режиссер отчетной постановки, пытался выделить их

---

[33] Премьера 26 мая 1924 г. (реж. В. Соловьев, худож. А. Рыков).

путем подчеркнутой схематизации, но ключа и он не нашел. Правильней всего, вероятно, выпускать эти чуждые для нас сцены.

В целом и эта постановка, как и два месяца назад, спектакль «С утра до полуночи»[34] показала, что Соловьев — едва ли не единственный у нас режиссер, владеющий экспрессионистским стилем театра. Нет психологизма, но нет и густых эмоций, нет гротеска. Спектакль проходит, как один гигантский, напряженный, политический митинг. Действующие лица — голоса социальных страстей, они — комки нервов, до отказа натянутых классовой борьбой. Спор политических программ, а драма Толлера в конечном счете именно такой спор, получает здесь строгую, осязаемую форму.

Монтировка Рыкова сделана в единственно возможных для пьесы приемах чистого конструктивизма, чрезмерно, пожалуй, скупо.

Студисты показали себя послушным и восприимчивым материалом в руках режиссера-экспрессиониста. В особенности это относится к массовым сценам, местами прекрасным (расстрел, поражение).

В целом, повторяю, профессиональный спектакль молодого «левого» театра. Ценно ли это в развитии студий? Прежде всего — необходимо. Сохранить длительную связь с самодеятельной игрой рабочих клубов для нее было невозможным. А молодой «левый» театр, тем более — агиттеатр, абсолютно нужен на нашем театральном фронте.

Ленингр. правда. 1924. 5 июня (№ 127). С. 7.

Праздник комсомольского театра. «Некрасовцы» и «Глероновцы»

На днях художественные кружки Домов Некрасова и Глерона праздновали, один — первую, другой — вторую свою годовщину.

---

[34] Спектакль по пьесе Г. Кайзера, премьера в Молодом театре 22 февраля 1924 г. (реж. В. Соловьев, худож. Р. М. Добужинский).

Руководимый тов. Авловым некрасовский кружок (так наз. «Сатемас»[35]) прекрасный образец действительно «самостоятельного» кружка. Он тесно связан со всей работой Дома, в частности — с политической его работой. Кружковцы сами составляют свои инсценировки, а иногда и сами ставят их. Вышедший к годовщине сборник инсценировок кружка (а за год их набралось больше полудесятка) показывает, какой прекрасной свежести и поистине комсомольской остроты текста можно добиться таким образом. Инсценировка о Керзоне, разработанная кружком в дни ультиматума, несомненно, один из лучших за время революции образцов политической сатиры.

На празднике годовщины были показаны две новые работы кружка: «Багаж старого быта» и «Налет на торгпредство». И то, и другое — создание на случай, однодневки. Вторая — ответ кружковцев на недавние события в Германии. С необычайной яркостью сказался здесь тот особый свойственный самодеятельному театру прием, не вполне точно называемый приемом «масок». Четыре фигуры: «Генерал», «Поп», «Соглашатель», «Буржуй» вертятся в обеих инсценировках, вносят в них элемент сатиры и буффонады, поддерживают постоянную связь зрелища со зрителями. То, что с таким трудом удается профессионалам, стилизующимся под итальянскую комедию масок (вспомним «Турандот»), то и легко, и весело достигают комсомольцы, пряча свой задор и негодование под чудовищные обличия своих классовых врагов.

В целом некрасовский кружок — прекрасный образчик педагогических возможностей самодеятельного театра. На путь театрально-созидательной работы он еще только вступает. И, конечно, добьется здесь многого.

Кружок глероновцев (руководитель тов. Соколовский) — один из первых кружков нашего города, усво-

[35] Самодеятельная театральная мастерская.

ивших метод единого художественного кружка. Многое из техники самостоятельного театра — введение спортивных движений в инсценировку, комсомольские танцы — придумано ими. По-видимому, на их же долю выпадет найти переход от клубного праздника к спектаклю, от инсценировки — к пьесе. То, что они показали на этот раз, написанная руководителем кружка Соколовским «Женитьба Интеллигентского»[36], конечно, пьеса, и притом, полная большого драматизма, лирики и пафоса (ее необходимо было бы издать!), но эта пьеса — плоть от плоти комсомольских инсценировок, она из них выросла и в них коренится. Излюбленная схема инсценировки: война, февраль, октябрь, гражданская война, осложнена здесь своеобразно трактованной личной интригой Интеллигентского-Керенского. Традиционным маскам комсомольского театра — генералу и соглашателю — также придан новый, личный поворот, а с ним и имя: «Присягин, Поликлет Абрамыч».

То же и с исполнением. Комсомольцы знают два основных приема игры: важный пафос для ролей революционных и озорное шутовство для «контрреволюционеров» и «саботажников». Глероновцы нашли на этот раз, оставаясь верными этому основному разделению, много тонких переходов, индивидуальных черт, а исполнительница роли работницы Насти — и много настоящей и трогательной лирики. Это был спектакль нового, чрезвычайно увлекательного театра, подрастающей студии театра комсомола.

Но ведь и некрасовцы и глероновцы — не одиноки. Рядом стоят кружковцы Дома Плеханова, Василеостровского дома, и еще столько же других. Дело комсомольского театра верное. Оно растет. Сейчас нужна только работа, как можно меньше самоудовлетворенности, как можно больше серьезности и отваги.

Ленингр. правда. 1924. 11 июня (№ 131). С. 6.

---

[36] Премьера — 1924 г.

«Д. Е.»[37].
Театр Мейерхольда

Очередная после «Леса» премьера в театре Мейерхольда ожидалась с величайшим нетерпением, но и с опаской: слишком уж победоносны и, казалось, непревзойдимы были приемы, найденные в этом блестящем спектакле. Мейерхольд поступил и на этот раз по-своему: оставив открытое продолжателям и подражателям, он, резко повернувшись, обратился к новым задачам. Как и большинство недавних его спектаклей, «Д. Е.» — веха в истории русского театра, эта веха означает:

1) Спектакль — Политдоклад. Спектакль не иллюстрируется здесь политическими лозунгами. Спектакль — это ряд блестящих сценических иллюстраций к докладу, который можно было бы озаглавить примерно: «Империализм и Коммунизм». Империалистический трест Д. Е. разрушает Европу и землю, советский трест ее восстанавливает. Диаграммы, цифры, цитаты, схемы роста Комсомола и Коминтерна, появляющиеся на трех экранах, вот первый и чрезвычайно значительный элемент этого спектакля, превращенного в огромный спор политических идеологий.

2) «Д. Е.» — вводит в театр реальные элементы быта, отряд красноармейцев, хор моряков, в первую же очередь — изумительные спортивные игры юношей и девушек (биомеханическая группа Мейерхольда). Так театрализуется, становится видимым для слепых, слышимым для глухих прекрасное, крепкое, молодое в нашей новой жизни. Кто до сих пор проходил равнодушно мимо чудесных игр пионеров и фигурных маршей спартакистов, и тот на этот раз не посмеет отрицать органической красоты, новой эстетики, заключаю-

---

[37] Спектакль «Д. Е.» («Даешь Европу»). Текст М. Г. Подгаецкого по мотивам романов И. Г. Эренбурга «Трест ДЕ» и Б. Келлермана «Туннель», премьера состоялась в ТИМе 15 июня 1924 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. В. Э. Мейерхольд и И. Ю. Шлепянов).

щейся в системе здоровых, веселых, жизнерадостных движений, показанных Мейерхольдом. Победоносный реализм, порожденный любовью к сегодняшнему дню, реализм во сто крат более действительный, чем бытовые приемчики любителей «назад к Островскому», вот стиль, открываемый «Д. Е.».

Совершенно очевидна и не может быть оспариваема близость и того и другого элемента отчетного спектакля к массовому движению юношеских и рабочих клубов. «Спектакль — доклад», введение хоров и спорта, ведь это же основные приемы клубной «инсценировки»! То, что и прежде нащупывалось в работах Мейерхольда, то обнаружено сейчас с несомненностью. «Д. Е.» — это доведенная до высокого совершенства комсомольская инсценировка, это не только создание гениального режиссера, но и работа режиссера, близко и кровно связанного с рабочей молодежью, действующего в духе и силе этой молодежи.

Но рядом с этим «Д. Е.» разрешает две специфические театральные задачи:

3) Трансформация вещей — движущиеся стены. Конструкции, расчленявшие сценическую площадку, были большим шагом вперед от павильонов, но все же они оставались неподвижными, статичными. В «Д. Е.» Мейерхольд взрывает эту статику. Несколько высоких и низких освещенных деревянных щитов на колесах, передвигаясь, выстраиваясь то углами, то в ряд, то параллелями, мгновенно превращают трансатлантический пароход в советскую улицу, в шахту, в кафе. Но мало этого. Быстро меняя места в самом действии, следуя за погоней актеров, стены эти доводят стремительность спектакля до бешенного, пляшущего темпа. Притом этот темп, погоня реальных вещей, не подражает темпу кинематографическому, по самой сути своей иллюзорному, а развивается в иной плоскости и параллельно ему. Будучи усовершенствованным, прием подвижных стен сумеет, может быть, спасти театр от безнадежной конкуренции с кино.

Вслед за этой трансформацией вещей:

4) Трансформация актеров. Большинство участников играют здесь по пять, по семь ролей, задача та же — разрыв со статикой роли.

Таково основное в этом спектакле. Незачем добавлять, что Мейерхольдовские актеры: Ильинский, Райх, Бабанова, остались теми же высокими мастерами театра, какими они показали себя в «Рогоносце» и «Лесе».

Единственный, но зато очень серьезный недостаток — это беспомощное драматургическое построение спектакля. Тема, твердо поставленная в первом акте, сработанном почти сплошь по остроумному роману Эренбурга, дальше увязает в болоте, топчется на месте и, наконец, разрешается развязкой, неподготовленной и короткой. Второй и третий акты становятся жертвами этого неумелого ведения действия, они теряют во многом.

Ленингр. правда. 1924. 18 июня (№ 136). С. 7.

О театральном образовании (К концу сезона)

Для нашего города характерны четыре типа театральных школ: кружки и студии рабочих клубов, студии отдельных актеров, студии при театрах и, наконец, театральные школы, вернее одна, Институт Сценических искусств, ИСИ.

О работе всех этих школ можно быть различного мнения, но, несомненно одно: сложились они в общем случайно и системой театрального образования пока еще названы быть не могут.

Прежде всего, здесь нужно выделить вторую группу. Личные студии всяких маститых, хранящие привычки и причуды этих маститых, конечно, попросту — пережиток, конечно, попросту — введение в невыгодную сделку трудовой молодежи и поприще для тунеядства молодежи паразитической. Чем скорее будут ликвидированы эти ходотовские лавочки, тем лучше.

Студии при театрах в Ленинграде прививаются плохо. Сейчас речь может идти о двух таких студиях,

о пресловутой палестре Передвижного театра и о вновь созданной студии при Акдраме. Первая — худосочна и бесплодна, поскольку худосочен театр, ее произведший. Вторая, судя по минувшему году, имеет все данные, чтобы вырасти в серьезное учреждение. Неясны только ее цели: техническая ли это школа, своеобразный фабзавуч для сотрудников Акдрамы или цветущая ветвь от дерева этого театра? Первое было бы целесообразным. Для второго требовалось бы, прежде всего, процветание самого питающего древа, а этого ведь и нет. Во всяком случае, студия Акдрамы является только тропинкой, а не магистралью в системе театрального образования.

Сколько-нибудь серьезно подойти к этой системе можно только через внимательное рассмотрение путей и форм самодеятельного рабочего театра. Основная массовая ячейка здесь, — так называемый, единый художественный кружок. Это организация в сущности даже не театральная, а политическая и никаких профессионально-театральных целей себе не ставящая. Но опыт последнего года показал, что клубные художественные кружки имеют тенденцию, при благоприятных обстоятельствах и талантливом руководстве, вырастать в своеобразные театральные единицы явно зрелищного порядка. Такие «мастерские самодеятельного театра», возникшие при крупнейших домах просвещения, выросшие внутри этих домов и при всем осложнении своих работ не отрывающие своих членов от их прямой производственной деятельности, это та новая форма живого театра, которая становится на место диллетантско-экстрадизирующих студий дореволюционных лет. Эта их роль, роль огромной важности, должна быть в первую очередь учтена и оценена.

Наш театральный ВУЗ, ИСИ, как показали последние годы, становится серьезной, объективно ценной, действительно высшей школой. Но он еще не сумел связаться в достаточной мере вот с этими массовыми низовыми единицами самодеятельного театра, вне связи с которыми живой рост театра сейчас невозможен. Между тем ясно, что режиссерское отделение

ИСИ в первую очередь должно быть рассчитано на подготовку руководителей рабочих кружков. Так же бесспорно и то, что и актерское его отделение не может избежать подобного взаимодействия. В его состав должна быть направлена заводская союзная молодежь. Комсомолу пора отказаться от традиционного невнимания к искусству, пора послать в ряды создателей будущего театра своих хороших товарищей. Подобно тому, как «Д. Е.» Мейерхольда дало соединение традиций профессионального театра и форм театра самодеятельного, точно так же и в педагогику высшей актерской школы, осторожно, но неуклонно должны вводиться технические приемы, намечающиеся в массовой жизни самодеятельных кружков.

Последнее, но не менее важное — это накопление, изучение и пропаганда театральной теории. Сейчас, когда эта теория творится на наших глазах, дело это в особенности важно. Такая школа у нас есть, это Институт Истории Искусств. Надо только широко раскрыть его двери голосу и опыту сегодняшнего театра.

Так, на мастерских самодеятельного театра и связанных с ними театральных ВУЗах, могла бы быть построена подлинная система современного театрального образования. Наш город, первый академический город Республики, должен быть здесь впереди.

Ленингр. правда. 1924. 6 июля (№ 152). С. 7.

Государственные театры Л.Т.У. в предстоящем сезоне (Беседа с А. И. Пиотровским)

К концу прошлого сезона в Государственных театрах сделана большая реорганизационная работа. Центр тяжести обращен на два государственных театра: на театр Народного Дома и на Большой Драматический театр.

Народный дом в течение многих лет не мог найти своего места в театральной сети, то пытаясь подражать центральным театрам, то впадая в бытовой психологизм. Сейчас художественные задачи Народного

Дома намечены вполне точно. Задача эта — народный политически-ценный, т. е. театрально-агитационный спектакль. Максимальная зрелищная выразительность (фееричность), увлекательная, мелодраматическая интрига и социально-значимый сюжет, вот те основы, на которых строится репертуар настоящего сезона. Для осуществления этих начинаний новым заведующим художественной частью театра С. Э. Радловым сделано многое. Сильно освежен личный состав театра, введены молодые актеры, среди них Головинская, Чернявский и ряд актеров, окончивших в этом году Институт Сценических Искусств. Приглашены молодые режиссеры и для консультации по вопросам феерийной монтировки, единственный в Республике специалист, Алексеев. Сцена Народного Дома отремонтирована, причем восстановлен здесь блестящий аппарат театральных машин. Опыт нового репертуара, сделанный в минувшем летнем сезоне, несмотря на очень тяжелые условия (совершенно не приспособленный летний театр), дал хорошие художественные результаты. Такими постановками, как «Американская Кровь»[38], «Казнь Сальва»[39], могут быть определительными для облегченного, но политически художественно-ценного типа спектаклей.

Наступающий зимний сезон должен углубить и расширить эти достижения. Откроется он в начале октября «Лукрецией Борджиа» Виктора Гюго. Эта старая пьеса трактуется режиссером С. Э. Радловым как динамическая феерия. Декорации художника Козлинского используют всю глубину сцены Народного Дома. В заглавной роли выступит актриса Головинская. Следующей постановкой будет «Король Бокса», новая пьеса Трахтенберга, написанная по заказу театра. Пьеса, действие которой развертывается в современной Аме-

[38] Спектакль по инсценировке Р. Д. Раугула по роману Э. Синклера «100 %», Молодой театр, премьера 14 декабря 1924 г. (реж. Ю. С. Лавров, худож. Р. М. Добужинский).

[39] Спектакль по инсценировке С. И. Прокофьева романа Э. Золя, Молодой театр, премьера 28 апреля 1924 г. (реж. Г. Н. Гурьев, Ю. С. Лавров, худож. Р. М. Добужинский).

рике, дает большие возможности в области феерии. На сцене летает аэроплан, целое действие посвящено матчу бокса. Политическая тема пьесы — национальная борьба внутри американской «демократии». Увлекательная мелодраматическая фабула соединена здесь с большим комизмом. Дальше будет поставлена, в значительно переработанном виде, старинная мелодрама «Убийство Коверлея», один из лучших образчиков этого театрального рода. И здесь — феерия, идущий поезд, тонущий корабль. Вслед за тем идет новая пьеса Б. В. Папаригопуло «Американские боги». Это — обработка мотивов из ряда романов Синклера: «Деньги», «Четыреста», «Жизнь миллиардера». Среди «американских» пьес, появлявшихся в последнее время на наших сценах, эта драма выделяется смело развернутым действием, удачным сочетанием в высокой степени мелодраматической фабулы с серьезным политическим анализом и бесспорной театральностью. Сцены стачки в доках и бури на океане дадут возможность применить феерийный аппарат Народного Дома.

В дальнейшем репертуаре намечена новая драма Галиченкова «Товарищ Семивзводный» (из истории гражданской войны на Волге). Пьеса пойдет еще до нового года. Затем феерия «Газ за газ»[40], комедия Гольдони «Лгун». Намечается постановка политической комедии с пением.

Государственный Большой Драматический Театр вступает в настоящий сезон, как театр большого современного спектакля. Обладая труппой, воспитанной на высокой трагедии и комедии, и решительно обновляя свои постановочные принципы, театр стремится дать серьезное и созвучное современности зрелище массе учащейся молодежи, комсомола, профессиональных союзов. К работе в театре привлечены московские режиссеры: Немирович-Данченко, Лужский, Дикий. Труппа пополнена рядом новых сил, в том числе московскими актерами Леонтьевым и Поповой. В работе театра примет участие режиссер МХАТ Немирович-Данченко.

---

[40] По какой пьесе был поставлен спектакль установить не удалось.

В репертуар входят современные пьесы, чередующиеся с лучшими из репертуара классического. Театр открывается новой пьесой Н. Никитина «Корона и Плащ». Пьеса эта, тема которой взята из романа «Праздник Иоргена», является блестящим образцом театрально-увлекательной, в высшей степени зрелищной, антирелигиозной агитации. Ставит ее молодой режиссер Вейсбрем. Декорации художника Дмитриева совмещают принцип конструктивизма с изобразительностью. В главной роли бунтовщика актера выступит В. В. Максимов. Одновременно репетируется новая комедия Толлера (автора «Эугена Несчастного») «Освобожденный Вотан» («Девственный лес»)[41], веселая и вместе очень острая сатира на буржуазную Европу. Художник — Акимов. Далее будет в первый раз в России поставлена комедия Бен Джонсона «Вольпоне», с Н. Ф. Монаховым в заглавной роли. Роль эта обещает быть одной из удачнейших в репертуаре этого прекрасного актера. Ставит пьесу режиссер А. Н. Лаврентьев. К декабрю месяцу намечается постановка новой пьесы О'Нейля «Волосатая Обезьяна». Пьеса эта, имевшая исключительный успех в Америке, является чистым типом индустриальной драмы. Действие происходит попеременно в кочегарке трансатлантического парохода, на палубе того же парохода, в комитете Союза Индустриальных Рабочих, в тюрьме. Режиссером пьесы приглашен Дикий. Во второй половине сезона предполагается закончить большую работу по постановке «Горе от ума». Общее руководство постановкой передается Немировичу-Данченко. Режиссером выступит Дикий. Далее намечается постановка новой пьесы Жюля Ромена «Старый Кромдейер», драма «Смерть Командарма»[42], политическая комедия.

Фабрично-заводские театры, подведомственные Л.Т.У., также наметили уже свои производственные планы, основываясь почти исключительно на современной драматургии. В ряде их следует выделить «Молодой Театр», ведший в прошлом году под руко-

[41] Премьера 16 ноября 1924 г. (реж. К. Хохлов, худож. Н. Акимов).

[42] Драма А. И. Пиотровского.

водством Н. Н. Соколова большую и ценную художественную работу в Доме просвещения имени Некрасова. В этом году намечается выезд этого театра с рядом экспериментального характера спектаклей в центр.

В совокупности своей театральная сеть Л.Т.У. позволит в наступающем сезоне обслужить различнейшие категории зрителей современным и политически ценным репертуаром.

Жизнь искусства. 1924. № 38 (16 сентября). С. 4–5.

Открытие сезона «Молодого театра». «Рыбаки из Киоджи»[43]

«Молодой театр», бесспорно интереснейший из наших заводских театров, давший в прошлом сезоне такой исключительно остроумный спектакль, как «С утра до полуночи»[44], открылся на днях постановкой «Рыбаков из Киоджи».

Написанная на трудном местном наречии, эта комедия итальянского драматурга Гольдони, совсем неизвестного у нас. Она переведена (А. Гвоздевым) и ставится впервые. А между тем эта едва ли не самая блестящая и, уж, во всяком случае, самая близкая нашему восприятию из пьес Гольдони. Похвала буржуазным добродетелям и быту господствующего класса, так утяжеляющая драматургию Гольдони, здесь почти отсутствует. Герои комедии — венецианские рыбаки и рыбачки. В центре всего — их опасный промысел, их буйная, не знающая границ ни в любви, ни во вражде жизнь. Комедия полна солнца и моря и недаром она так понравилась проезжавшему через Венецию Гете.

Пьеса поставлена В. Н. Соловьевым, великолепным знатоком старинного театра, вне всякой археологической стилизации, реалистично, в прекрасном, порой блестящем темпе, с огромной изобретательностью

[43] Спектакль по пьесе К. Гольдони, премьера 5 октября 1924 г. (реж. В. Н. Соловьев, худож. Л. С. Вычекжанина).

[44] Спектакль по пьесе Г. Кайзера, премьера 18 февраля 1924 г. (реж. В. Н. Соловьев).

(прекрасны: беготня из дверей, ходули, игра на бутылках) и с особенным свойственным этому режиссеру добродушием. В жертву последнему принесена даже сатирическая сторона комедии, чрезмерно затушеванная.

Молодые актеры разыграли сложные диалоги комедии искусно и весело. Иногда лишь стремительность темпа вредила ясности произношения. Из общего дружного целого неприятно выпадал психологизировавший актер, игравший следователя. Монтировка Вычекжанина проста и, поскольку позволяла скудость средств, живописна.

Ленингр. правда. 1924. 9 октября (№ 231). С. 6.

Тянут назад!

Театральная реакция собиралась с силами уже давно. До сих пор, однако, деятели ее, искони лишенные способности членораздельно излагать свои мысли, молчали в театральной печати и прилипали к стульям на диспутах, ограничиваясь разговорчиками в фойе.

Но сейчас реакционная ослица завопила. Произошло это в 15 номере журнала «Рабочий и театр».

Скромное безвестное имя, которым прикрылся на сей раз этот библейский зверь, не имеет значения, и было бы лишним передавать его потомству.

Несущественно и то, что, будучи, как уже сказано, лишен дара различать понятия, он поднял вой по поводу такого, уже никак не революционного, а весьма старомодного спектакля, как «Дон-Жуан»[45].

Декорации Головина и мизансцены Мейерхольда 1910 года, если это называть «экспериментом» и «девятым валом театроискательства», то, пожалуй, и реакционный вой можно назвать театральной критикой.

Важен самый факт. Не боясь выводов, журнал Актеатров написал: «Можно твердо надеяться, что пора искательства и экспериментаторства в актеатрах бу-

[45] Спектакль по пьесе Ж.-Б. Мольера, премьера в Александринском театре 9 ноября 1910 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. А. Я. Головин).

дет скоро изжита. Наш театр снова вернется к заветам Щепкина».

В подкрепление этой своей надежды вопленник ссылается на слова председателя союза металлистов т. Федорова относительно «всякой стилистической ерундистики, нездоровых уклонов и условщины в театрах».

Я не знаю, в какой связи т. Федоров сделал это заявление. Поэтому не стану спрашивать, что значат «нездоровые уклоны», как возможен театр без стилистических заданий (или что такое «ерундистика»?) и какие спектакли разумел под этими терминами т. Федоров.

Здесь опять-таки важен самый факт ссылки реакционеров (и притом в виде единственного довода) на голос рабочей общественности.

Да! Рабочий зритель, в общем и целом не удовлетворен современным театром, это неоспоримо, но это в то же время вполне объяснимо. Требование зрителя в соответствии с резко изменившей его экономикой резко изменилось.

Театральные формы, инертные, как и всякая идеология, развертываются в зависимости от получаемых извне толчков и по диалектическим законам собственной техники, быстро, по-видимому, недостаточно быстро. Они не поспевают. Отсюда — наблюдаемый разрыв между рабочим зрителем и профессиональным театром. Но вместе с тем каждый из формальных этапов, пройденных театром за революционные годы, был необходим и двигал дело вперед.

Условный театр, символизм («Мистерия Буфф»[46]), эксцентризм («Народная комедия»), конструктивизм, тенденция к буффонаде и гротеску («Смерть Тарелкина»[47]), намечающийся переход к реализму («Лес», «Д. Е.»), все эти так называемые эксперименты были нимало не экспериментами, то есть не опытами ради

---

[46] Спектакль по пьесе В. В. Маяковского в первой редакции был поставлен В. Э. Мейерхольдом в Театре музыкальной драмы (Петроград) 7 ноября 1918 г.; во второй редакции — в Театре РСФСР — 1 мая 1921 г.

[47] Спектакль по пьесе А. Сухово-Кобылина, премьера в Театре ГИТИС 24 ноября 1922 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

опыта, а закономерной целесообразной эволюцией театра, которому надлежало ведь пройти за короткий срок гигантский путь от театра буржуазии к искомому театру рабочего класса.

Совершенно вне этого движения, все время вне всякого соприкосновения с рабочим зрителем, лежали безобразные обломки давно уже изменившей «заветам Щепкина» ветхой Александринки.

И вот, сейчас, ослица восстала с обломков и пытается использовать законную и, как мы видели, вполне естественную неудовлетворенность рабочего зрителя недостатками современного театра, чтобы натравить этого зрителя на достижения революционного театра.

Старый фокус! Мы помним, как в дни слишком медленно развертывавшейся революции, в 1905–1910 гг., охранители устоев, пользуясь огромным, но неосознанным протестом масс и сознательно утаивая истину или искренне не разбираясь в обстановке, звали эти массы на погром против революции.

Да! Под справедливым давлением зрителя — материалиста современный театр идет и придет к реализму, но этот реализм не будет иметь ничего общего с тем, что этим именем называлось 25 лет назад и что сейчас так называют реакционеры. Этот реализм вырастет из новой точности конструктивных постановок, из стремительного темпа постановок эксцентрических, из резких контрастов буффонного театра, он вырастет из постоянного стремления деятелей революционного театра найти линию соприкосновения с рабочим зрителем.

Тем же, кто тянет назад, реакционерам всех мастей, он не принесет ничего, кроме позора.

Жизнь искусства. 1924. № 44 (28 октября). С. 12.

«Красный вихрь»[48]

Что делать с балетом? Как использовать эту огромной ценности художественную организацию в услови-

[48] Балет на музыку Б. В. Асафьева, либретто Н. Д. Волкова, премьера состоялась в ГАТОБе 29 октября 1924 г. (реж. В. Вайнонен, худож. В. В. Дмитриев).

ях советской культуры? Одним словом, как возможен революционный балет?

Б. Мариинский театр попытался решить эту задачу, поставив «Красный вихрь». Опыт не удался. Из двух частей «этой синтетической поэмы» первая явилась убогой далькрозовской вариацией на туманные, а, пожалуй, и нелепые темы. Жалкая философия. Чудовищное для Мариинского театра обеднение движений.

Вторая часть должна была бы обозначать развитие большевистской революции. Группа обывателей, мешочников, крестьян, красноармейцев.

Все уже видано! Типичная клубная инсценировка!

Да, принцип инсценировки еще раз оказался единственным ключом к революционному спектаклю!

Но в отличие от большинства рабочих клубов, Мариинский театр поставил плохую инсценировку. От такой неподвижности, от приема «живых картин» наши клубы ушли уже давно. А главное, вместо «физкультуры», на которой строится «движение» в инсценировках, вместо нее, вместо крепкого шага, точного прыжка, целесообразного жеста в «Красном вихре» фигурировала все та же сладковатая и вялая пластика, страшно обедняющая огромные технические возможности классического балета.

Танец «шпаны», отчасти построенный на эксцентрическом движении оказался единственным, и не революционным, конечно, но все же живым куском унылого произведения.

Провал первого революционного балета доказал:

Сейчас живы три вида движения: 1) классический танец, 2) танец бульварный и 3) физкультура коммунистической молодежи.

Нелепы и обречены на неудачу попытки средствами классического балета выразить что-либо и хоть сколько-нибудь центральное в жизнеощущениях современности. За бульварными танцами остается узкий круг специфической, но по-своему выразительности.

Но подлинно новый танец может родиться только из точных и здоровых движений юношества.

Сюда и должно быть обращено внимание действительных революционеров балета.

Ленингр. правда. 1924. 2 ноября (№ 252). С. 7.

Открытие Красного театра. «Джон Рид»[49]

Вот театр, открывшийся в исключительно благоприятной обстановке!

Уже давно стало ясным, что огромное движение «самодеятельного» театра должно перекинуться и в театр профессиональный, придав жесткую форму и установку на зрителя своим, возникшим в творчестве масс, техническим приемам. «Красный театр» и личным своим составом, почти целиком вышедшим из театра самодеятельного, и постановочными приемами, поскольку они выявились в первом спектакле, отчетливо обнаруживает именно эту связь свою с театральной игрой рабочих клубов.

Реализм советского быта, и эта, давно уже созревшая театральная проблема, ясно ставится вновь возникшим театром.

Связь с организованным зрителем, и здесь «Красный театр», организовав стенную газету, широкий художественный совет, проверку рабочими кружками своих репетиций, встал на верный путь.

Не менее удачным, чем эти общие условия был выбор темы первого представления и его разработка. (Работа драматурга и режиссера Терентьева).

Чрезвычайно удачна мысль заново показать историю Октябрьского переворота, сдвинув его через фигуру наблюдателя-иностранца, ставшую почти легендарной фигуру Джона Рида! Показать эту историю не в центральных линиях, отчасти уже приевшихся, отчасти вообще трудно поддающихся театрализации, а в линиях боковых, порою кажущихся незначитель-

---

[49] Спектакль по роману Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир», авт. пьесы и реж. И. Г. Терентьев, премьера 6 декабря 1924 г.

ными, но в целом пробуждающих в зрителе-современнике и очевидце (а ведь их огромное большинство) гигантский поток ярчайших и острейших воспоминаний! Решающее заседание Второго Съезда, данное через группу солдат, громоздящихся на перилах, боевая обстановка Смольного, показанная в окрике часового и сухом стуке штемпелей, накладываемых на мандаты. Пулковская победа — телефонный звонок из Смольного, в заключение поезд (в звуковом отношении великолепно смонтированный) — одновременно и естественный перенос действия из Петрограда в Москву, в индустриальный символ переворота, вот образцы такого освежения знакомых деталей.

Огромная выразительность скудных жестов и немногих слов, сдержанность и многозначительность их — другая отличительная черта прекрасного спектакля.

Нет желания останавливаться на отдельных неудачах, разностильности, несвязанности эпизодов. Они ничтожны перед общим смыслом спектакля, талантливо и празднично начавшего правильно задуманное и в высокой степени своевременное дело.

Ленингр. правда. 1924. 4 ноября (№ 253). С. 7.

О легкой форме
(В порядке дискуссии)

Художественная форма может быть трудной или легкой для художника или для зрителя, для изобретения или для восприятия.

Оставим в стороне трудность изобретения. Ясно, что находить новое — труднее, рискованнее, чем воспроизводить или компилировать.

Какая же форма воспринимается легко?

Прежде всего, такая, которая делает возможными случайные ассоциации бытового, психологического и иного порядка. Вспоминая по поводу театрального представления случаи из личной семейной или общественной жизни, рассеянный зритель легче всего примиряется с преподносимым ему спектаклем. Менее

всего утомляется спектаклем. Он благодарен автору и режиссеру, давшему ему повод к мечтаниям.

Отсюда легкость к восприятию всех видов натурализма.

Так-то так, но будем помнить, что художественная форма, произведение искусства, при подобной операции, является лишь вытесняемым объектом. Она не воспринимается. И вся эта операция с художественной точки зрения бесполезна.

Этим не отрицается возможная общественная ценность таких натуралистических ассоциаций: в значительной степени на них построены наши инсценировки к революционным празднествам. Да, но мы знаем, что инсценировка должна войти в театр формально-организованной!

И далее, легко воспринимается форма, вызывающая ассоциации уже виденного и слышанного (в детстве, понаслышке, — безразлично). Отсюда кажущаяся доступность традиционных форм спектакля.

Так-то так, но не забудем, что привычные ассоциации виденного и слышанного автоматизуют сознание, притупляют его. Они реакционны по существу, каким бы сюжетом ни прикрывалась автоматизованная форма.

Массовый зритель наших театров, несомненно, нуждается в спектакле, легком к восприятию. Проблема легкой формы поэтому — одна из основных проблем. Но с тем большей категоричностью должны быть отброшены поэтому все попытки подменить искомую легкую форму натуралистическими деталями и рутиной.

Искать легкий театр следует в другом. В правильно организованном сочетании звука и жеста, в точном расчете контрастов, в обдуманной игре на эмоциях зрителей. Художественная форма может быть затрудненной или облегченной, независимо от сюжета, в силу одних лишь ей свойственных законов. История театра знает целые системы формы легкой (шекспировская, аристофановская, вообще контрастная) и трудной (расиновская, гетевская).

Вот сюда-то, на изучение законов легкой формы, законов народного спектакля и должно быть обращено

внимание художников, желающих честно разрешить проблему зрителя.

Жизнь искусства. 1924. 25 ноября (№ 48). С. 13

Натурализм любви
(О «Джоне Риде»)

Излюбленным театральным приемом последних лет был т. н. «гротеск». Под этим сбивчивым наименованием разумелось преувеличенное преломление в алогическое, в бессмысленное, в безобразное комических характеров. Обработке такого рода подвергались персонажи классово-враждебные революции. Социальные корни «гротеска» совершенно очевидны. Это — сатирический стиль наших дней. От иных видов гротеска, от «гротеска страха» («Смерть Тарелкина» — первая реакция), гротеска смеха («Народная Комедия») он отличается своей эмоциональной предпосылкой — презрением. «Гротеск презрения» — вот как следовало бы назвать этот стиль.

Возникши почти одновременно в комсомольских кружках и наиболее передовых профессиональных театрах, стиль этот перекинулся на профтеатры, вплоть до самых захолустных, получил академическую санкцию и автоматизовался. Не сомневаемся, что «гротеску презрения» суждено стать официальным революционным стилем наших академий, что мы еще увидим, как «заслуженнейшие» разделывают «банкиров» и «кардиналов» в доброй комсомольской манере, но живому сегодняшнему театру следует, присоединив и этот стиль к стольким уже механизованным, идти дальше.

С этой стороны любопытен «Джон Рид» первый новый спектакль самого юного из ленинградских театров, «Красного». Когда пытаешься определить причины обаяния, при всех пробелах, бесспорно присущего этому спектаклю, хочется, прежде всего, искать его в чертах своеобразного натурализма. Занимательно-

нейшие сцены «Джона Рида» — «теплушка», митинг в Смольном, «телефонная станция» трогают сцепкой натуралистических мелочей: шинель с оборванной пуговицей, солдаты в крепко сколоченной теплушке с цыгарками в зубах, со свешенными ногами, солдаты на перилах митингового зала. Все это бытовые черты незабытого прошлого, поданные непосредственно натуралистически. Конечно, новы и самые черты, но все же отличие нового натурализма от ветхого не только в них, не только в материале, но и в изменившемся отношении к этому материалу.

Натурализм 19-го века был натурализмом ненависти. Манифест Золя лучше всего разоблачает эту его злую, эту его мстительную природу. Зоркость к жизни старого режиссера и писателя-натуралиста, зоркость врага, если только это не равнодушие человека, уставшего делать оценки.

Натуралистические черты комсомольских инсценировок и спектакля «Джон Рид» (совершенно параллельно натуралистическим деталям и тенденциям «Кино-Глаза»[50]), наоборот, проникнуты любовью, проникнуты нежностью современного человека и художника к мелочам на глазах его возникающего нового мира. Это — «натурализм любви», идиллический натурализм, и явление его в дни активизации гротеска очень симптоматично.

Но тут место оговорке! Только осознанный, как формальный прием, и соответственно организованный, метод идиллического натурализма может вырасти в художественный стиль. Перенести в спектакль сырые куски быта — значит довольствоваться легким успехом новизны и ставить под удар будущий стиль в целом.

В спектакле «Джон Рид» такие куски есть. Они дезорганизуют и лишают направленности даже такую прекрасную сцену, как «теплушка». Большая доля та-

---

[50] «Кино-Глаз» — неигровой фильм (1924), снятый Дзигой Вертовым и оператором Михаилом Кауфманом и зафиксировавший принципы вертовской кинодокументалистики.

кой бесформенности искупалась в маленьком помещении обаянием общей камерной атмосферы спектакля. В большом помещении, где ясное построение и организация спектакля в целом особенно необходимы, недостатки оказываются сильнее.

Жизнь искусства. 1924. 9 декабря (№ 50). С. 11.

Святая Иоанна[51]

Академическая драма очень правильно поступила, решившись на постановку «Святой Иоанны». Пьеса эта так прошумела в Западной Европе, явилась таким центральным событием западной культурной жизни, что даже, если содержание ее и не вполне покрывается советской идеологией, все же показать ее было обязанностью и долгом академических театров. Ведь напечатал же Госиздат такую резко чуждую нам, но значительную, как симптом, книгу, как «Закат Европы»[52].

Шоу, даже Шоу новейший, конечно, не Шпенглер. В «Иоанне» разлит умный, смертельный противопоповский, противогосударственный яд. Правда, от действия этого яда в нем не уцелело ничего из основ цивилизации. Разуму, расчету, познавательному плану здесь идиллически противопоставлен мужицкий ум или мужицкая глупость от глупости набожной Иоанны, но все же в целом эта анархо-пастушеская пьеса, — конечно, манифест самой радикальной, самой непримиримой к буржуазии части европейской интеллигенции.

Режиссер Раппапорт захотел смягчить этот идеологический экзотизм мудреной пьесы Шоу и упростить

---

[51] Спектакль по пьесе Б. Шоу, премьера в Александринском театре 6 декабря 1924 г. (реж. В. Р. Раппапорт, худож. В. А. Щуко).

[52] Книга О. Шпенглера издана в 1918 г. На русском языке: «Закат Европы. Том. 1. Образ и действительность» (М.; Пг.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1923); и др.

ее в приемах традиционных для советской антицерковной пропаганды. Задаче этой служит специальный пролог-машина религии. Пролог сделан не без остроумия, но все же остается под вопросом, не правильнее ли было бы внимательнее отнестись к индивидуальным особенностям шовианской идеологии, поднеся спектакль, как показательный для Запада, как экзотический, конечно, снабдив его необходимым разъяснением.

Декорации, сплошь поглощенные лезущим в глаза порталом, костюмы и подробности постановки, еще раз заставили подумать, почему же, в конце концов, так недостижима для б. Александринского театра элементарная выдержанность спектакля?

Жизнь искусства. 1924. 16 декабря (№ 51). С. 15.

Моисси

Сейчас уже ясно! Основное в великом искусстве Моисси в том, что он играет не «роли», (как бы энтузиастически ни говорил сам об актере-истолкователе автора), а единый и неизменный созданный или, вернее, воспитанный им в себе образ обреченного, связанного, трагического человека, не калеки, не убогого! Человека, бесконечно одаренного, с нежным и глубоким чувством жизни, но со столь же грубой уверенностью в собственной своей непоправимой гибели. Это все то же, — «Гамлет» с руками, прижатыми до локтей, Федя, Освальд с повисшими, не могущими побороть земное тяготение руками. Все они, и сам царь Эдип, с трудом двигаются в атмосфере земли.

Говорят о дерзости Моисси, без грима играющего Гамлета и Эдипа. Мы знаем теперь, что это — прием, самим Моисси теоретически обосновываемый. Моисси требует от актера не «перевоплощения», а «разоблачения», демаскировки себя самого. Вот образчик теории «ad hominem». Легко представить себе, какие заячьи, какие протокольные личики явили бы миру иные «заслуженные», пожелай они «разоблачиться»!

Чтобы открыть лицо, надо его иметь, надо его в себе воспитать. Это лицо Моисси и есть образ осужденного на гибель человека. Было бы очень важно знать, как изменялось это лицо в творческой жизни Моисси? Когда сложились его трагические, его роковые черты? Но априорно соблазнительно видеть в них и за ними черты обреченной Европы, забвенного угла мира с жизнью, пущенной на «холостой ход» (слова Моисси). Так, индивидуальное лицо актера Моисси вырастает в символ такой величины, что хочется поставить с ним рядом другое лицо — символ обреченной жизни — лицо Блока.

Не менее значительно и то, как раскрывает Моисси этот свой единый образ. Не будем перечислять несчетной сложности жестов его и интонаций. Взглянем в существеннейшее! Жесты и интонации Моисси лишены бытовой, лишены психоаналитической, лишены декоративной мотивировки. Это — игра чистой абстракции. Это — совершенно индивидуальная, но до деталей разработанная, выразительная система. Жест Моисси ничего не описывает, не иллюстрирует, не сопровождает. Но наподобие того, как, узнав элементы какого-либо языка, учишься богатству его комбинаций, так же, поняв элементарный смысл повисших рук Моисси (исходное положение), понимаешь значение поднятой правой, левой, обеих (очень редко) рук, быстро движущихся, стучащих по виску, по крышке стола пальцев.

То же и со словом. Его интонации — языковые жесты, сменяющие и разрешающие жесты моторные. Ярчайший пример — два крика Моисси, в финале Эдипа и в «Живом трупе», в сцене в трактире. Моисси — Эдип кричит, опершись о столбы, и так кончает трагедию. Моисси — Федя вскрикивает: «не могу» после нескольких секунд возни с ключом у двери и револьвером у стола, разрешая внезапным криком перелом драмы. Другой пример в «Привидениях»[53], где возгласом

[53] Пьеса Г. Ибсена.

«Мать» Моисси — Освальд кончает механическое кружение вокруг стола.

Так отвлеченный образ высказывается в системе отвлеченных знаков. Поэтому смешно требовать от Моисси национальных или даже психологических характеристик. «Разум, уязвленный совестью», «воля, связанная разумом» — вот какими отвлеченными понятиями следует описывать игру Моисси.

Еще смешнее было бы напоминать, что все эти приемы устарели для русского театра и не лежат на его большой дороге. Дорога советского театра определяется насквозь оптимистической советской культурой. Поэтому говорить, что единый образ Моисси, образ обреченного человека, не органичен в советском искусстве, значит говорить труизмы. Но, кутаясь в схемы, стараться укрыться от гения, значит делать глупости, значит быть слепым и скупцом!

Жизнь искусства. 1924. № 51 (16 декабря). С. 10.

1925

О новых драматургах

Весной прошлого года мне пришлось, характеризуя рост нашей молодой драматургии, высказать уверенность в том, что магистральной в советской драме ближайших лет будет линия, идущая из творческой работы клубов.

Текущий сезон, как кажется, подтвердил это предположение. Он принес ряд произведений молодых, а иногда и вовсе начинающих драматургов, в постоянной работе своей связанных с жизнью клубных кружков и в творчестве своем этой жизнью определяемых.

Бесспорно влияние клубного, «самодеятельного» театра на пьесу «Джон Рид», сделанную И. Терентьевым по материалам известной книги Рида. Самый метод введения в драму сплошных «документальных» кусков узаконен клубной инсценировкой.

От инсценировки — и сюжет — схема Октября и разработка массовых, хоровых сцен. Индивидуальным и очень удачным приемом автора явилось отстранение событий Революции через фигуру оценщика, наблюдателя, Рида. Прием этот позволил перевести типичный для инсценировки материал из клубного, праздничного в театральный, профессиональный план.

Пьеса «Джон Рид» заимствовала от «инсценировки» отсутствие сюжета-интриги. Эта интрига есть в другой пьесе, также чрезвычайно тесно связанной с клубным, комсомольским театром, пьесе Соколовского «Поход десяти тысяч» (по роману Серафимовича). Это — большая военная драма, полная красноречия, шума, пороха, матросского шутовства и солдатских песен, драма вместе героическая, смешная и трогательная, едва ли не лучшее до сих пор отражение гражданской войны в театре. Комсомольская техника митингов и сражений с одной стороны, балаганно-буржуазных масок с другой, своеобразно соединена здесь с глубоко-традиционной, почти водевильной трактов-

кой отдельных комических персонажей («денщик», «полковая дама»). Снова прием, превращающий инсценировку в пьесу.

Автор ряда клубных инсценировок Б. Папаригопуло выступил в этом году с двумя пьесами для профессионального театра.

«Американскими богами» (по социальным романам Синклера) и «Метелицей» (по повести Яковлева «Повольники»). Папаригопуло гораздо ближе большинства молодых драматургов к классической формуле драматургии. По-немецки, по-лессинговски[1] крепкая композиция, несколько экспрессионистская лаконичность, суховатая нервность диалога, внимательная, доходящая до психологизма разработка характеров, вот особенности его драматургии. Примененные к новому бытовому материалу, они дают такое превосходное произведение, как «Метелица», волнующая драма о любви и гибели революционера.

И по сюжету, и по манере к ней приближается драма также клубного работника Щеглова «Евразия». Это не первая, но пока что и наиболее значительная работа этого автора. «Евразия» задумана на широкой идейной основе, и будет жаль, если несколько рассудочный мелодраматизм положений помешает ей стать репертуарной.

Путь, приведший поименованных драматургов от клубной инсценировки к пьесе, в значительной мере ведет через быт, через характерность.

При этом любопытно то, что, отказавшись от традиционного сюжета инсценировки, авторы обращаются к заимствованным сюжетам, к беллетристике. В деле вскрытия современного быта советская беллетристика, как это и всегда бывает, опередила драму.

Поэтому такая «новеллизация» нашей драматургии — совершенно законное и исторически необходимое (вспомним предшекспировские времена) явление. Вне быта продолжая линию экспрессионистской абстрактности «инсценировки», идет Толмачев. В клуб-

[1] От имени немецкого писателя Г. Э. Лессинга.

ных его работах (к Октябрьской годовщине, к Комсомольскому рождеству, к Ленинскому дню) шутовская издевка, типичная для комсомольского театра, доведена до почти аристофановской материализованной комической метафоры, а риторический пафос обострен путем своеобразного «сдвига».

Пули, выпущенные солдатами 9 января, попадают в грудь царю, буржуа надрываются, пытаясь сдвинуть землю, остановившуюся в день смерти Ленина. На тех же приемах построены две большие его пьесы «Двуглавый заяц» и «Мертвая точка». Первая советская комедия, фигуры современности, комсомольцы-рабфаковцы с одной стороны, обывательская нежить с другой, вертятся в нелепой суматохе вокруг центральной фигуры, виновника недоразумений «Двуглавого зайца», одновременно рабфаковца и барона.

Комизм пьесы не в отсутствующей интриге, а в отдельных, доведенных до вещественности словесных шутках. «Мертвая точка» задумана как индустриальная трагедия. Герой ее — завод, желающий перешагнуть через мертвую точку довоенной производительности. И здесь бытовые черты переведены в преувеличенное, чудовищное, иногда в ходульную мелодраму, а иногда и в настоящий пафос трагедии. Толмачев пишет коротким стихом Маяковского. Задача очень тяжелая для драмы, — сплошь и рядом побеждающая автора и заливающая его пьесы словами. Но задача, разрешить которую необходимо.

Этого далеко не исчерпывающего перечня достаточно, чтоб показать, что живой рост драматургии из клубной инсценировки не фикция, а радостная реальность.

Форма драмы, здесь описанная, уже оторвалась от клуба и дальше будет развиваться самостоятельно. Но именно сейчас зарождается в клубных кружках новый вид самодеятельной работы, т. н. «Живая газета». Нет сомнения в том, что, как и в свое время «инсценировка», и «Живая газета» таит в себе зародыши новых жанров, советского водевиля, фарса, оперетты. Уже намечается ряд драматургов, работающих в этой

области: Баньковский, Рохман, Вознесенский должны быть отнесены сюда.

Жизнь искусства. 1925. 27 января (№ 4). С. 12.

Городской театральный совет (Беседа с зав. Художественной частью Губполитпросвета А. И. Пиотровским)

– Создание театрального совета, — говорит тов. Пиотровский, — вызвано необходимостью согласовать театральную деятельность государственных и профессиональных организаций и частных театральных учреждений, с целью установления единого театрального плана. В настоящее время можно часто наблюдать, как театры конкурируют друг с другом в области репертуара, дублируют друг друга. Например, одновременная постановка классического репертуара двумя театрами (Б. Драматический и Акдрама), бытовой репертуар (Народный Дом и Большой Драматический). Одной из главных задач совета будет плановое распределение функций между театрами, проводящими государственную политику в искусстве. Система передвижных и районных театров тоже войдет в круг обсуждения совета. В состав театрального совета входят все заинтересованные организации, т. е. управление академических театров, гостеатров, ТХВ[2], культотдела союзов, Севзапкино, Репком и Сорабис. Совет будет существовать при Губполитпросвете, как в органе, ведающем политическим просвещением масс.

Между прочим, в первую очередь, на рассмотрение совета будет поставлен вопрос о конкуренции кинотеатров, принимающей сейчас опасные для театра размеры. Кино считается сейчас безошибочным способом извлечения доходов, но скопление кинотеатров в центре города сейчас уже понижает доходы, а в будущем это явление еще больше будет развиваться, так что в ре-

[2] Вероятно, имеется в виду Театрально-художественный фонд (ТХФ).

зультате, кино-конкуренция, в конце концов, уничтожит и эту доходную статью.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 21 февраля (№ 44). С. 4.

«Свои» и «попутчики» в революционном театре

Тяжба между «своими» и «попутчиками» в литературе перекинулась в театр, точнее, в драматургию. Вот уже несколько месяцев, как со стороны отдельных литературных группировок ведется то глухая, то открытая, вплоть до публичных выступлений в секции Совета, борьба с проводимой в нашем городе репертуарной линией. Линия эта в области использования молодых драматургических сил объявляется «соглашательской», «попутнической». Театры, привлекшие в этом сезоне к своей работе ряд начинающих драматургов, клеймятся как предательские, как цитадели местной «воронщины»[3].

Спросим прямо, кто же действительно «свой» и кто «попутчик» в деле революционного театра?

Мы все согласны: революционный театр наших дней возникает из массовой художественной работы, из работы клубов. Именно там, в сети маленьких, тесно сплетенных с производством, с бытом кружков, зацветает та творческая среда, без которой немыслимо никакое действительное обновление искусства. Там, в постоянной летучей работе над инсценировками, праздниками, вечерами быта, родятся драматургические мотивы, характеры, положения, складывается язык, сцепляются сюжетные схемы. Поймем же наконец: в современной обстановке клубные кружки — это те же бродячие театры, которые подготовили в свое время великий расцвет английской и французской драмы.

Историки театра с большой точностью устанавливают процесс канонизации, процесс перехода в боль-

---

[3] Группа писателей, организованная на базе литературно-политических установок Александра Воронского, основателя литературного объединения «Перевал».

шую театральную форму сюжетов, мотивов, актерских приемов, придуманных в этих кочующих, безымянных, так долго презираемых труппах.

Так вот подобный же процесс происходит сейчас на наших глазах. И незачем предоставлять открытие его будущим историкам советского театра. Скажем сами: работники клубных кружков — кружковцы и кружководы, — наученные коллективным опытом инсценировочной, праздничной практики, — вот кто в первую и последнюю очередь — «свои» люди, вот кто — основные преобразователи современного театра и драмы. Понятно, что на первое время активное участие кружководов в профессиональной работе большого театра значительнее, чем роль в ней рядовых кружковцев. Это не страшно, потому что тем новым, что кружковод-драматург приносит в театр, он на две трети обязан коллективной изобретательности кружка в целом.

Вот эти-то кружководы и привлекаются в нынешнем сезоне к профессиональной работе. Их объединяет «ЛАД», Ленинградская Ассоциация Драматургов, на них уже сейчас строит свой репертуар «Красный театр», и их включают в Б. Драматический театр и Народный Дом в свои ближайшие производственные планы. За ними, за пионерами последуют и другие авторы и режиссеры из кружков, придут «свои», придут мастера современного театра.

Что же сказать о людях, пусть — революционерах, пусть — литераторах, которые приходят в театр со стороны, с индивидуальными вкусами, по большей части восходящими к случайным детским впечатлениям, о лицах, пишущих пьесы между делом, из желания «помочь» родному, революционному театру. Разве не ясно, что люди эти, пускай — «свои» в революции, пускай «свои» в литературе, но в театре — «попутчики», временные гости, случайные прохожие? Разве не ясно, что тем из них, кто действительно хочет освоиться в современном театре, может и должен быть дан один совет: не присылайте в служебных конвертах ваших пьес, лишь по имени и по сюжету отличающихся от пьес ваших классовых противников, не спешите, по-

любопытствуйте, что и как делается в массе (клубной, театральной), и тогда называйте себя «своими», долгожданными, мастерами в нашем театре?

Только так может быть решена тяжба о «попутчиках» в театре, если быть честными и не переносить автоматически понятий и слов в область совершенно инородную.

Жизнь искусства. 1925. 24 февраля (№ 8). С. 8–9.

«Заговор императрицы»[4]

«Каждый класс человеческого общества имел свою театральную легенду, свою театральную драму». Вспомним хотя бы историческую драму английского театра или романтический театр XIX столетия. Дистанция во времени также не играет, по-видимому, решающей роли; многие из замечательных английских драм написаны на сюжет совсем недавнего прошлого. А такая выдающаяся пьеса, как, хотя бы, «1814 год» Граббе трактует события почти современно.

Все дело лишь в том, чтобы драматург имел некую схематизирующую и обобщающую точку зрения на историческое событие, им обрабатываемое, — драматург или общество, его породившее.

Если «Заговор императрицы» такая пьеса, если в ней есть эта обобщающая точка зрения, то это — вполне законный продукт театра, если нет — это — злободневная дешевка».

Кр. газ., веч. вып. 1925. 9 марта (№ 58). С. 4.

«Универсальные лучи»[5]. Студия пролетарского актера

Вот новый пример пьесы, целиком построенной в приемах «инсценировки». Автор многих работ для

---

[4] Пьеса А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева.

[5] Спектакль по пьесе Д. Щеглова, премьера — февраль 1925 г. (реж. П. Вейсбрем).

клуба, Д. Щеглов и на этот раз остался верным клубной технике и обработал полуфантастический («универсальные чудо-лучи»), полудетективный (происки похищенного фашистами революционера-изобретателя) сюжет, как водится в комсомольском театре. Это значит — «маски», это значит — свободное обращение с пространством и единым действием, сцепление маленьких эпизодов.

«Студия пролетарского актера», воспитанная, надо сказать откровенно, на далеко не «пролетарской» психологической размазне («У моря»[6], «Вольница»[7]), по навыкам своим и приемам менее всего приспособлена к драматургии динамичной, гротескной, комсомольской. Тем значительнее заслуга режиссера Вейсбрема, сумевшего произвести пусть неполный, но все-таки переворот в традициях Студии и добившегося от актера темпа, задора и, пускай неполного, отказа от привычной слащавости и сырости.

Любитель больших масштабов, Вейсбрем и в этом маленьком, рассчитанном на маленькую клубную сцену спектакле, проявил много изобретательности и показал ряд выдумок, частью подражательных, а частью оригинальных и любопытных (погоня бегущих фонарей, паук капитализма). Но этот же широкий размах до чрезвычайности отяжелил непритязательную, легкую пьесу, замедлил ее декорационными перестановками (количество эпизодов еще увеличено режиссером) и сделал мало пригодной для клубного обихода. Так не сошлись до конца в этом спектакле автор-клубист, актеры психологического плана и режиссер-профессионал.

Жизнь искусства. 1925. 31 марта (№ 13). С. 14.

Большой драматический должен жить

Будущее вскроет, конечно, в чем причина беспрерывных попыток закрыть, изгнать, изуродовать,

---

[6] Пьеса Г. Энгеля.
[7] Пьеса С. Г. Скитальца.

как-нибудь уничтожить Большой Драматический театр.

Нынче осенью, как снег на голову, упало решение закрыть его. Театр нашел в себе силы довести начатую работу до закрытия сезона и после премьеры («Корона и Плащ») все толки о закрытии исчезли немедленно. До того стало ясно, что театр этот, в неслыханно тяжелых моральных условиях сумевший осуществить такой праздничный, такой социально-полнозвучный спектакль, театр — живой, необходимый, поистине — советский.

В середине сезона — и опять также внезапно — решение выбросить театр из занимаемого им с первых лет революции здания на Фонтанке, т. е. под другим предлогом, но снова закрыть его. Заседание Секции Ленинградского Совета, на котором обсуждалось это решение, превратилось в настоящее торжество театра. Ценность его была признана всеми; театр остался в старом помещении. И вот сейчас, перед новым сезоном, третье покушение! На этот раз предлагается «передать театр в управление Ак-театров», правда, «с сохранением его физиономии в репертуаре».

Нечего и говорить, что репертуар Большого Драматического театра за истекший сезон, по дружному мнению рабочих зрителей и прессы, интереснейший и ценнейший из репертуаров ленинградских театров, был возможен только благодаря дружной, согласованной, самоотверженной работе всех частей театра! Большой Драматический за нынешний сезон не только решительно обновил свой репертуар, он привлек к себе молодых режиссеров, драматургов, художников, актеров, спаял их вокруг себя единством театр-понимания и дружным стремлением к созданию социально-ценного современного спектакля.

Нечего и говорить, что захват хрупкого живого организма театра лопастями громоздкой, косной машины актеатральной конторы погубит этот организм, превратит творчески живущий театр в еще одну, третью или четвертую фабрику казенных штампов! Не хочется говорить и о том, что авторитетное собрание

виднейших театральных работников Ленинграда, что Союз Работников Искусств уже решительно высказались против такого слияния!

Хочется только спросить: неужели не имеет права на существование театр Революцией созданный, так упорно желающий жить и так плодотворно живущий? Театр, давший за истекающий сезон шесть новых постановок, открывший ключ к современному репертуару, и вдобавок ко всему последней своей постановкой достигший за десятилетие небывалого материального успеха? Почему нельзя ему позволить жить?

И на вопрос этот, мы уверены, огромная часть трудящихся нашего города, знающая и ценящая театр на Фонтанке, ответит: «Большой Драматический должен жить! Он будет жить!»

Красн. газ., веч вып. 1925. 14 апреля (№ 87). С. 4.

Набросок к «Лесу» («Доходное место» в «Театре Революции»[8])

Спектакль относится к 23 году, т. е. к началу той эпохи, когда, обратившись от западной драматургии к русской, но, не находя сколько-нибудь ценных образцов в современной русской драме, Мейерхольд (а за ним и столько других) пытались вскрыть и обострить социальное содержание в драме классической. Прием этот, конечно, обусловленный временем, сейчас уже сильно обветшал, и в актуальной революционности Мейерхольдовского «Доходного места» следует усомниться.

За спектаклем этим остается другое значение: в театре, рассчитанном на широкую аудиторию, с труппой довольно разношерстой, Мейерхольд попытался наметить здесь то, что год спустя, с великолепным блеском было осуществлено им в «Лесе». «Доходное ме-

[8] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера в Театре Революции 15 мая 1923 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. В. А. Шестаков).

сто» — набросок к «Лесу», т. е. набросок к проблеме разрешения «быта» всеми средствами театральной выразительности. Главнейшие из этих средств в «Доходном месте», как впоследствии в «Лесе», это описательные метафорические, углубляющие пантомимы. Трясущийся задом Юсов (Орлов), прыгающая Поленька (Бабанова), Юсов, сжигающий газету — примеры таких пантомим. Рядом с ними прием чистого монолога в публику, монолога обличительного, митингового, резко ограниченного от окружающей подчеркнутой театральности. Таково большинство «гражданских» монологов Жадова и так же построены монологи, например, Несчастливцева в «Лесе». Отчетливое разделение таких различных кусков акта приводит, в сущности, уже в «Доходном месте» к тому, что впоследствии, в «Лесе», выросло в пресловутые «эпизоды». В «Доходном месте» нет сколько-нибудь значительных перестановок и переделок в тексте Островского, но отдельные эпизоды внутри акта подчеркнуты изменением в свете, музыкой, перетасовкой актеров и т. д.

Повторяем, все эти приемы существенны не потому только, что и они привели позднее к «Лесу», но потому, главным образом, что здесь определялись совершенно особенные способы повышений и театрально-общественной обработки быта, бытовых характеров и положений. Излишне отяжеленная или же, наоборот, излишне легкомысленная трактовка нового быта в ряде спектаклей последнего времени напоминает о том, что сворачивать с пути, проложенного в «Доходном месте» и в «Лесе» — это значит приносить новый театр, приносить «новый быт» в жертву недорогого стоящей занимательности. Быт, выраженный богатейшими средствами театра, вот — лозунг бросаемый спектаклем.

«Доходное место»... [фрагмент текста в газете отсутствует]

Если все это — соображения общие, то есть две приманки, непосредственно привлекающие зрителя в этом спектакле. Первая — необычайная точность и слаженность целого, превосходящая остальные

спектакли «Театра Революции», вторая — игра Орлова–Юсова и, в особенности, Бабановой. Эта блестящая актриса песней, пляской, пантомимами, богатством интонаций строит, правда, немного в разрез с идеологической установкой роли («тина мещанская»), полный очарования образ простодушной соблазнительницы, хитрой простушки, поднимая спектакль до уровня высшей комедии-драмы.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 25 апреля (№ 97). С. 4.

Романтический Эдип (Акдрама)

«Царя Эдипа»[9] можно и должно ставить сейчас — либо, когда есть надежда раскрыть новое, современное, актуальное в бессмертном образе Эдипа (пример: Моисси Эдип), либо, желая найти новое, актуальное разрешение античного спектакля.

Авторы постановки в Акдраме, по-видимому, не ставили себе ни той, ни другой цели. То, что было показано, никак не может быть названо опытом разрешения античного спектакля. Режиссер Хохлов не пытался обострить, вскрыть современный смысл специфических черт античного театра, его всенародность, его напряженный патетизм, мировой размах его тем, техничность его выразительных средств. Хохлов сделал другое, он перевел спектакль в совершенно иную театральную систему, подменив античную трагедию романтической мелодрамой.

Игнорированы для античного театра законы симметрии и нисхождения (актера к хору). Дворец Эдипа, а значит, и основной выход актеров сбит в боковую кулису. Традиционная прямая лестница заменена зигзагообразной дорожкой. Отсюда: центральная для античной оптики планировочная линия из глубины на зрителя вытеснена романтическим движением

[9] «Царь Эдип» — пьеса Софокла, пер. Ф. Ф. Зелинского, премьера 19 декабря 1924 г. (реж. К. П. Хохлов, муз. В. М. Дешевова. худож. А. Я. Головин, М. П. Зандин).

вбок, античная симметрическая мизансцена — романтической асимметрией. Дворец гнездится внизу, под склоном, вестники несчастия приходят к герою сверху, с горы. Эффектная символика, но опять-таки не в античном, а в романтическом плане. «Бранд»[10], а не «Эдип». Впечатление это усиливается декорациями Головина, отказавшегося от традиционного дворца и давшего груду замшелых (ибсеновских?) камней, попираемых золотым кумиром Аполлона (снова глубоко неантичное понимание рока, к тому же бутафория очень слабо использованная режиссерски).

Характерен также упор на нескольких психологически подчеркнутых эпизодах (признание Иокасты), диалог Эдипа и Креона, падение Эдипа) в ущерб единому замыслу и беспрерывно нарастающему напряжению спектакля. Опять-таки подмена трагической формулы — мелодрамой.

Основной замысел режиссера отразился, разумеется, и на актерской игре. Не на общем стиле исполнения (как и обычно в Ак-драме, цельности здесь нет), а на ведущих актерах. Притом в сторону снижения исполнительской манеры. Образ царицы снижен Стрешневой, в свое время прекрасной Лизистратой, если не до комической Лизистраты, то до бытовой драматической героини. Чрезвычайно любопытен аналогичный прием у Юрьева, настойчиво стремящегося на этот раз заменить свою обычную декламационную манеру эмоциональной, то романтически приподнятой, то лирически простой читкой. Юрьев-Эдип — центр интереса спектакля, и не только по художественному значению этого образа, сколько как показатель очень любопытной эволюции в творчестве этого превосходного актера, эволюции тем более интересной, что переход от белой чистой декламации к характерно окрашенному слову вообще симптоматичен для театра последних лет.

Молодой Симонов в роли Тирезия, роли исключительно трудной, почти непереносимой для современного актера и зрителя, не сумел развернуть той бле-

[10] Пьеса Г. Ибсена.

стящей силы и выразительности, которая выдвинула его в прошлогодних спектаклях ИСИ. Ему нужна еще очень большая работа и притом, конечно, на материале более близком современному молодому актеру. Иначе неминуемы ходули и пафос.

Новизною спектакля было также введение поющего хора. Что и говорить, замена обычной несносной читки античных хоров унисонным пением — шаг вперед. К тому же музыка Дешевова, кроме случаев излишней близости к русскому оперному стилю, очень значительна. Но когда же придет конец далькрозианству[11]? Запомним, наконец: цирк, спорт ближе к античной технике движения, чем ритмированье в рубашках.

Жизнь искусства. 1925. 28 апреля (№ 17). С. 8.

Советский водевиль

Госагиттеатр поставил вечер маленьких пьес, названных «советскими водевилями».

Автор, Рохман, и театр в целом перешел к этому новому жанру после более чем полугодовой работой над «Живой газетой». Переход совершенно естественный. Сочетание диалога с пением, жеста с танцем, сгущенный комизм бытовых масок, — все эти приемы «Живых газет», испытанные на десятках клубных сценах, самим успехом своим свидетельствуют о жизненности своей и плодотворности. В ходе развития «самодеятельного», клубного театра «Живая газета» явилась второй после «инсценировки» типической формой. Она частично сменила инсценировку сейчас, когда «новый быт» стал различим и потребовал воплощения. Следовало ожидать, что подобно тому, как «инсценировка» привела к профессиональным спектаклям типа «Джон Рид», и «Живая газета» осложнится, профессионализируется и породит новый словесно-музыкальный жанр.

---

[11] От имени швейцарского музыканта Жак-Далькроза.

Водевили Рохмана — опыт в этом направлении.

Номер «Живой газеты» осложнен здесь интригой, частью очень элементарной («Паутина» — совершенно живогазетная историйка о рабкоре, разоблачившем спеца), частью затейливо завернутой с переодеваниями, недоразумениями, путаницей («Чудеса в решете», «Чайная роза»). Куплеты и танцы входят во все три пьески, как обязательная часть.

Водевили поставлены Чаровым просто и весело. Они смешат, и попытку агиттеатра следует признать удачной. Надо лишь, чтобы автор не злоупотреблял в дальнейшем плохими стихами и, в особенности, старомодными полечками и песенками. Они звучат пародийно. Советская уличная песенка — вот основа действительно советского водевиля. В последней из трех пьесок Рохман делает удачные шаги в этом направлении. От режиссера же и актеров надо желать возможно большей легкости и свободы от психологического груза и ветхих натуралистических интонаций. Водевиль — условнейшая форма, и так его и следует разыгрывать.

Жизнь искусства. 1925. 5 мая (№ 18). С. 8.

Гобсек[12]
(Институт Сценических Искусств)

В. Н. Соловьев уже в прошлом сезоне постановкой кайзеровского «С утра до полуночи» показал себя тонким мастером и знатоком экспрессионистского стиля. В этом году для учебной работы ИСИ он снова избрал пьесу экспрессиониста, одного из крупнейших драматургов молодой Германии, Газенклевера.

Выбор — удачный и интересный уже [по] одному тому, что ИСИ, высшая театральная школа, конечно, не может не познакомить своих студентов с таким крупным, с таким характерным для Запада сцениче-

[12] Спектакль по пьесе В. Газенклевера, премьера — 1925 г. (реж. В. Соловьев, худож. А. Рыков).

ским стилем, как экспрессионизм. Чрезвычайно любопытно было поэтому видеть учеников, только что испытанных в романтическом «Овечьем источнике»[13], в этой судорожно сдвинутой, лихорадочно развертывающейся, нервной и умной, но сейчас еще более, чем в прошлом году, далекой от магистрали советского театра драме. Любопытно было видеть, как молодые актеры, легко и полно понявшие пафос испанской трагедии, вот в этой современной, но, повторяем, тем более далекой драме, лишь с трудом могли преломить свою непосредственную эмоциональность в сложной призме экспрессионистского психологизма. Актеры, за исключением Дудникова, приблизившегося к фантастически-трудному образу мирового ростовщика, скупого рыцаря экспрессионизма, и Васильевой, удачно схватившей урбанистический, сложный и вместе наивный рисунок одновременно бальзаковской[14] и газенклеверовской проститутки, были на этот раз менее интересны, чем обычно в спектаклях ИСИ. Тем более значительной следует признать работу режиссера и художника Рыкова, с помощью ничтожнейших средств давшего одновременно изобразительную и конструктивно-точную установку. Они и сделали из спектакля произведение экспрессионистского театра.

Жизнь искусства. 1925. 12 мая (№ 19). С. 12.

Каширка с Интернационалом (К сведению молодежи)

Речь идет не об известной вам славной каширской электростанции, но о старой, доброй, боярской, слезной «Каширке» в пяти действиях почтеннейшего Аверкиева, и даже не о ней, а о «советской» мелодраме Смолича «Иван Козырь и Татьяна Русских»[15], поставленной в Малом Акоперном.

---

[13] Спектакль по пьесе Лопе де Вега, премьера — 1925 г.

[14] От имени французского писателя Бальзака.

[15] Пьесы Д. П. Смолина в Учебной студии при Акдраме, премьера 17 мая 1925 (пост. Л. С. Вивьена, худож. С. И. Иванов, М. П. Бобышов).

Сюжет Ромео и Юлии, истинно-русские, боярско-русские добрый молодец и красная девица, в минуты волнения говорящие истинно-аверкиевским стихом, как начинка — американский миллиардер, фокстрот, революция на пароходе и красные флаги, — вот она, «Каширка с Интернационалом», первый и, будем думать, последний опыт этого двусмысленного жанра.

Спектакль разыгран силами академической студии. К сожалению, основание для студийной постановки, слаженность, сработанность, детализация полностью отсутствовали здесь. Смазанные интонации, однообразные, случайные мизансцены, неразработанные характеры. Это тем более печально, что молодежь Акстудии — молодежь талантливая, что она и показала хотя бы в «Полубарских Затеях»[16].

Выделить следует молодую Казико — Татьяну и Симонова — Ивана. Правда, прекрасные данные этого актера и на этот раз не развернулись. Симанов — Иван, по-видимому, не понимал, что ему делать и как истолковать своего двусмысленного и фантастического героя.

Рекламированной приманкой для публики явилась «вертящаяся сцена», точнее, вертящийся планшет. Вращение это, мотивированное движением парохода, само по себе уместно в пьесе и динамично. Зато поистине ужасна изобразительная сторона монтировки, бесконечно провинциальная и тусклая.

Жизнь искусства. 1925. 12 мая (№ 19). С. 15.

«Дальний звон»[17] — спектакль

Имя Радлова на афише «Дальнего звона» заставляло насторожиться. Что мог сделать этот режиссер, каждой постановкой своей ставящий и часто разре-

---

[16] Спектакль по пьесе «Полубарские Затеи, или Домашний театр» А. А. Шаховского, премьера в Учебной студии при Акдраме 23 марта 1925 г. (реж. В. Р. Раппапорт, худож. Н. П. Акимов).

[17] Спектакль по опере Ф. Шрекера, премьера в Ак-опере (ГАТОБ) 9 мая 1925 г. (реж. С. Радлов, худож. В. Дмитриев).

шающий новые формальные проблемы в театре, с оперой, этим, как казалось, таким ветхим, насквозь традиционным жанром? Ведь если музыканты жалуются на окостенелость оперной музыки, то, как спектакль, опера застыла на штампах 80-х годов в лучшем случае на реалистической реформе мейнингенцев[18] и Станиславского. «Борьба за коммуну» или «Кармен» — примеры тому.

Обострить оперный спектакль современной театральной техникой, — вот задача, которую поставил себе Радлов, поставил и решил, и при этом, что особенно любопытно, исходя не из чуждого опере, а из ее собственного материала.

Подход его к спектаклю — подход «конструктивный», но в основе лежит здесь не отвлеченный конструктивный станок и не строение драмы, а конструкция самой музыки Шрекера. Спектакль в целом есть лишь развертывание, лишь истолкование средствами театра: декорацией, светом, движением, интонацией — сложной музыки Шрекера, он «разнофактурен» как разнофактурна эта музыка.

Декорация (художника Дмитриева) огромными станками с двумя расходящимися виражами подчеркивает тему оперы, тему разлуки, декоративные пристановки повышают все действие в основной для Шрекера подчеркнуто романтический план. Основной потому, что бытовой элемент входит в эту оперу, конечно, лишь по контрасту, и подчеркивать его в декорациях было бы ошибкой. Работа Дмитриева удачна цветом и формой (в особенности первые две картины). Досадны лишь воспоминания из «Эугена»[19] (транспа-

---

[18] Мейнингенский театр 1870–1890-х гг. под руководством Л. Кронека характеризовался высоким уровнем постановочной культуры, направленной на историческую точность антуража, на организацию и детальную разработку массовых сцен. См.: Театральные термины и понятия. Материалы к Словарю. Вып. 1. РИИИ, СПб, 2005. С. 134 .

[19] Имеется в виду спектакль по пьесе Э. Толлера «Эуген Несчастный», премьера в Госдраме 15 декабря 1923 г. (реж. С. Э. Радлов, худож. В. В. Дмитриев).

ранты города в 4-й картине) и из «Короны и плаща»[20] (полукруглый путь).

Изобретательно и сложно изменяя цвет, Радлов стремился подчеркнуть многосоставность музыки Шрекера. Подобные немотивированные сюжетом изменения характерны для оперетты; совпадение, как думается, не случайно, потому что и вся опера Шрекера может быть истолкована как попытка возвышения, «канонизации» ходовой опереточной формы. Лишь в 3-ей картине игра прожекторов слишком приблизила спектакль к штампам «Марицы» и «Сильвы»[21].

Подобный же прием лежит в основе игры актеров в спектакле. Радлов разбивает оперный хор на группы, заставляя их, чередуясь в простых пантомимах, зрительно развертывать разнообразную ткань музыки. Это — пантомимы иллюстративные, но иллюстрируют они не голый сюжет, а основу оперы, ее музыку. Движения отдельных актеров также не психологичны и не бытовы, они условны, но не как затвердевший выразительный штамп, а как условное соответствие жеста звуку. Это одинаково относится и к персонажам романтическим (Грета, Фриц) и гротескным (сводня, трактирщик и т. д.). Интонации разнообразятся от песни и речитатива к говору, крику, смеху, опять-таки в соответствии с нарочитыми разрывами мелодии у Шрекера.

Повторяем: как решение формального обновления оперы, спектакль «Дальний звон» — спектакль превосходный. Кроме того, это непосредственно обаятельный спектакль и не вина постановщика, а вина, вернее, несчастье композитора-немца, что спектакль этот не может иметь для нас актуально-общественного значения.

Впрочем, его общественная ценность несомненна. Он снял с акоперы обвинение в нерадивости и неуме-

---

[20] Имеется в виду спектакль по пьесе Н. Н. Никитина «Корона и плащ», премьера в Большом драматическом театре 17 октября 1924 г. (реж. П. Вейсбрем, худож. В. Дмитриев).

[21] Оперетты И. Кальмана.

нии, показав, каким гибким, благодарным и талантливым материалом могут явиться ее певцы и хор в большой и сложной работе.

Жизнь искусства. 1925. 19 мая (№ 20). С. 13–14.

Советская оперетта

Использовать для нашего советского театра огромную притягательную силу, скрытую в веселом чередовании песен, танцев, крылатых диалогов, в праздничном, жизнерадостном преодолении бытовой мотивировки, в неглубокой, но победоносной насмешке, одним словом, в жанре т. н. «оперетты» — это задача, уж давно поставленная на очередь. И уже давно стало ясным, что сделать это можно не путем подтасовки имен и введением злободневных текстов в западную, салонную оперетту. — Никакая текстовая подтасовка не уничтожит основной для опереток Легара и Кальмана плотной атмосферы самоудовлетворенности, праздничного самолюбования своей, буржуазной цивилизацией.

Нет, начинать нужно с другой стороны. И здесь, как и в новой, советской драме, исходной точкой должна явиться форма, находимая не в случайной выдумке изобретателя, а в массовой работе нового поколения, новой молодежи, в клубных художественных кружках. Клубная «живая газета», с ее постоянным, не основанным на сюжетной мотивировке переходом от диалога к пению и от жеста — к танцу, с откровенной условностью ее центрального «хора» и из «хора» выдвигаемых «масок», с ее установкой на смех и на бытовой материал, — вот та примитивная, зародышевая форма, из которой, как кажется, может развернуться «оперетта», не сентиментально-салонно-легаровская, а площадная, задорная, народная, подобная той, какой родилась некогда вот эта самая легаровская оперетта на парижских мятежных бульварах.

Такой «советской» оперетте незачем будет обращаться за материалом для насмешки в Европейский

ресторан или к кутящим белогвардейцам, она должна будет пойти в самую гущу советского, фабричного быта. В отличие от соседних жанров — «советской мелодрамы» и «советской сатирической комедии» — это будет спектакль, празднично претворяющий новый быт, спектакль-праздник.

Подобными же соображениями, по-видимому, руководились работники союза коммунальных рабочих, организовавшие к открытию своего съезда постановку «музыкальной буффонады» «Ай да ребята»[22] силами Единых Художественных Кружков союза. Многое в этой попытке заслуживает одобрения. Кроме основной, совершенно правильно поставленной цели, правильным, кажется нам, и использование вместо симфонического оркестра соединенных клубных духового и струнного оркестров, правильным и обращение к современным революционным и уличным песням, как к отправной точке для мелодической ткани. Нельзя также не приветствовать нового, уже не первого опыта коммунальников, пожелавших объединить в общей работе все художественные кружки своих клубов. К сожалению, однако, выполнение спектакля бесконечно отстало от задания и от общего замысла. Неудачен, тяжел и прозаичен текст, совсем безнадежна, кстати сказать, не «опереточная», а квази-оперная картина Украины, куда попадают комсомольцы-разведчики, беспомощна на протяжении всего спектакля режиссура, никак не справившаяся с огромной, до тысячи доходящей массой участников. Особого порицания заслуживает уклон некоторых сцен в шантанный галопирующий штамп. Городить «самодеятельную оперетту», чтобы вернуться к самым затрепанным, самым низкопробным опереточным приемчикам, что может быть нелепее! Едва ли следовало также, работая над новым жанром, так откровенно и целиком пользовать

[22] Сценарии спектаклей единых художественных кружков в большинстве своем не имели конкретного автора, а были коллективными произведениями участников представления.

образцы совсем другого жанра, жанра «военной мелодрамы», данные Красным театром в «Товарище Семивзводном»[23] и «Мы сами»[24].

Кружковцам же коммунальникам, честно и старательно работавших в этих объективно тяжелых условиях, следовало бы пожелать не отрываться от своих товарищей из других союзов, а выступить с ними вместе в городском состязании Единых Художественных Кружков. Это было бы для них, и для дела «самодеятельного театра» в целом, несравненно полезнее и ценнее.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 25 мая (№ 126). С. 4.

Б. Драм. Театр в предстоящем сезоне

В новом сезоне Большой Драматический театр надеется развить и углубить художественную линию, принятую им в минувшем сезоне, т. е. линию, направленную на современный, большой, социально-ценный, трагический и комедийный спектакль.

Репертуар. Благодаря наладившейся связи театра с молодой советской драматургией, репертуар наступающего сезона в значительной мере удастся построить на специально написанных по заданию театра новых русских пьесах. Одна из таких пьес «Мятеж» Лавренева идет к открытию сезона. Это — первый и, как полагает театр, весьма удачный опыт работы для театра автора, известного своими повестями и рассказами. В первую же половину сезона пойдут следующие пьесы: «Смерть командарма», «Воздушный пирог»[25] (в новой, значительно отличной от «Театра Революции» трактовке) и чрезвычайно любопытная по сюже-

---

[23] Спектакль по пьесе В. А. Голичникова, премьера в Красном театре 10 января 1925 г. (реж. К. К. Тверской, Г. А. Авлов, худож. М. З. Левин).

[24] Спектакль по пьесе Б. В. Папаригопуло и В. А. Голичникова, премьера в Красном театре 21 марта 1925 г. (реж. К. К. Тверской, И. Бернадский, худож. М. З. Левин).

[25] Пьеса Б. Ромашова.

ту своему и выполнению пьеса Виталия Зака «Мировая фильма». Среди пьес, имеющихся в распоряжении театра на 2-ую половину сезона, есть новые пьесы Ник. Никитина (автор «Короны и Плаща»), Б. Папаригопуло; театром заказана пьеса Б. Ромашову и др. Есть и неизвестные еще в Ленинграде новинки западноевропейской драматургии.

Режиссура. Выполнение всего этого плана возлагается на коллегию режиссеров, в настоящем сезоне значительно обновленную. Кроме главного режиссера А. Н. Лаврентьева, в театре органически работают молодые режиссеры П. К. Вейсбрем и И. М. Кролль и режиссер МХАТа А. А. Гейрот. Группа молодых художников, как и в прошлом году, будет участвовать в постановках театра (М. Левин, Акимов, Дмитриев).

Труппа. Значительно обновлена и труппа. Кроме ряда крупных актеров (Перегонец, Ларионов, Богдановская, Чернявский), в театр принята группа выделившихся на дебютных испытаниях совсем новых актрис и актеров, настолько одаренных, что театр надеется приобрести в них со временем во всех отношениях достойную смену.

Общественность. Отчетливо сознавая, что только широкая общественная поддержка может обеспечить и фактически обеспечила в тяжелом прошлогоднем сезоне театру крепость и ценность. Большой Драматический Театр включил в свой Художественный Совет, возглавляемый заслуженным артистом Н. Ф. Монаховым, представителей ленинградских заводов и прессы.

Совместными усилиями работников театра, писателей и общественников надо попытаться сделать театр тем, чем он должен быть, подлинным голосом советской общественности, популярным и своим и в рядах пролетарской интеллигенции, и в молодежи, и в гуще заводского пролетариата.

Рабочий и театр. 1925. № 37. 15 сент. С. 16–17.

Нужная пьеса

Можно быть различного мнения о литературных достоинствах «Яда»[26], но пьеса эта, смело ставящая новую моральную проблему и на новом материале пытающаяся ее решить, разумеется, пьеса нужная. Самый спектакль[27] также построен по отчетливому и точному режиссерскому замыслу. Два мира: мир новых «строителей» и царство бывших, «мир призраков». Их противопоставление — вот конструирующий принцип спектакля. Здесь, у новых — четкая, скупая, реалистическая декорация, ровный свет, бытовые костюмы, прямые линии, чистые цвета. Там — в призрачном царстве — экспрессионистские наклоненные плоскости заговорщицкой мансарды и притона сводни, бегающие лучи прожекторов, фантастические костюмы, а надо всем падающие колокольни старой Москвы. То же в актерском исполнении: реалистическая игра и мизансцены у одних, «гротескное» преувеличение, карикатура у других. Схема проведена последовательно, но, пожалуй, слишком схематично. Обобщающего стиля, разрешения противоположностей постановщики (Петров и Хохлов) и художник (Левин) не нашли.

Программа гос. академических театров. 1925. № 6 (20–25 окт.). С. 7.

Акмоссельпром, или Мандат на левизну

«Мандат»[28] показан в б. Михайловском театре на закрытой генеральной репетиции с вступительным словом режиссера Раппопорта, призывавшего зрителя к снисходительности и доброжелательному суду.

Всякая рецензия о нем может быть поэтому лишь предварительной и общей. — «Мандат», по-видимому,

---

[26] Пьеса А. В. Луначарского.

[27] Премьера в Академическом театре драмы 3 октября 1924 г. (реж. Н. В. Петров, К. П. Хохлов, худож. М. З. Левин).

[28] Спектакль по пьесе Н. Эрдмана, премьера в Госдраме (поставленный на сцене Михайловского театра) 2 октября 1925 г. (реж. В. Р. Раппопорт, худож. Н. П. Акимов).

очень московская пьеса. Она венчает целый жанр сатирических миниатюр, процветавших в Москве в 1921–1924 гг., она канонизует ходовые московские остроты и анекдоты, самая среда, в которой она разыгрывается, среда «ненастоящих, бывших» людей, именно в Москве попала в фокус театра, основные корни ленинградской, например, драматургии совершенно иные.

Все это говорится ничуть не в умаление ценности совершенно исключительной по мощности словесного остроумия пьесы Эрдмана, это лишь свидетельствует о чрезвычайных трудностях, ею представляемых, трудностях, удесятеряемых тем, что конструкция пьесы при кажущейся сложности сюжета насквозь языковая, каламбурная.

Постановка «Мандата» в театре Мейерхольда[29], судя по тому, что о ней слышно, в совершенной степени победила все эти трудности, обратила их в достоинство, углубила пьесу и явилась спектаклем покоряющей силы и блеска.

Что же сделали в Ленинграде?

Здесь поставили комедию Эрдмана непосредственно после смолинской «Каширки», через несколько дней после несостоявшейся премьеры «Пугачевщины»[30]. Совпадение показательное. Задумав (лучше поздно, чем никогда!) обратиться к современному репертуару, ак-театры, как кажется, решили сразу наверстать потерянное, зараз объявив в совеем универсальном магазине постановки всего московского фронта, от Малого театра через МХАТ к мейерхольдовскому. Театральная Москва в портативном издании! Очень удобно! Но напрасно было бы надеяться построить на таких основаниях театральную культуру. Каждый провинциальный театр, снимающий сливки со столичного репертуара, делает то же. Качаясь от «Джентльмена»[31]

---

[29] Премьера 25 апреля 1925 г.

[30] Пьеса К. А. Тренёва.

[31] Спектакль по пьесе А. И. Сумбатова-Южина, премьера в Госдраме 14 февраля 1925 г. (пост. Е. П. Карпова, декорации — подбор).

к «Эдипу», актеатры делали то же, но в другом разрезе. Академический Моссельпром!

Постановка «Мандата» должна была также явиться для ак-театров «мандатом» на формальную левизну. Не видев мейерхольдовского спектакля, трудно оценить и даже понять режиссерские штучки, примененные в б. Михайловском театре, вертящиеся стены, проваливающиеся столы и т. д., они кажутся обломками какого-то другого, рассыпавшегося спектакля. Зато вполне ясно стремление режиссера связать точной формой привычное резвление Горин-Горяинова и близких к нему по школе актеров. Стремление, выразившееся на этот раз в чрезвычайной замедленности темпов, в монотонной интонации и особом упоре на долженствующих быть «поданными» словах. Выразилось оно и в тяжелой буффонаде, кое-где разрезающей однообразную словесную ткань.

Вот опять попытка чисто внешнего привития левизны театру, не располагающему для этого никакими данными. Несколько же тактичнее была в этом смысле прошлогодняя постановка «Эугена Несчастного», осторожно посчитавшаяся с технической подготовкой ак-актеров и с их привычками.

Нет, на путях Моссельпрома, через «мандат» на левизну, ак-театрам нелегко будет вырасти в органически современный театр, тем более, что «мандат» может оказаться выпиской из домовой книги, к тому же, может быть, фальшивой.

Жизнь искусства. 1925. 9 июня (№ 23). С. 14.

О новых драмах

Вот опять несколько новых драм отчасти совсем начинающих авторов. Их объединяет одно: новый быт, как материал, реализм, как основной прием.

Я. Задыхин, автор нескольких клубных инсценировок, написал небольшую, но очень значительную пьесу «Хулиган». Вот — подлинный кусок фабричной улицы, клубного и заводского быта. Этот быт, язык, страсти, различные социальные типы: фабричные,

«шпана», беспатентные торговцы, взаимоотношения между ними, ежедневно рождающиеся в условиях будничного общежития, — все это схвачено глазом зоркого, знающего и любящего человека. Через драму проходит короткая любовная история рабкорки и отбившегося от фабрики юноши, «хулигана», несентиментальный, жесткий фабричный роман. Сцены в клубе, на вечерухе, на заводе запомнятся и, может быть, станут примерными для ряда подобных же драм. Да и вся пьеса, пьеса будней советского завода, вероятно, плотно войдет в репертуар рабочих театров и клубов, сменив обязательные «Противогазы»[32]. Госагиттеатр, готовящий пьесу к открытию зимнего сезона, может сделать из нее глубоко нужный тип клубного реалистического спектакля.

На этой же линии, но несравнимы с драмой Задыхина по законченности, сделанности и драматической силе пьесы Савина и Мишаева. Но зато и то и другие — работа людей из революционных классов, рабочего и крестьянина.

«Обер-плут», комедия Савина, по сюжету напоминает ромашевский «Воздушный пирог», разумеется, значительно уступая ему в профессиональной слаженности. Зато здесь дается не вошедший еще в театр быт, быт строительных рабочих на далеком Севере, дается наблюдательно, твердо. Сатирические фигуры «обер-плута», дряблого коммуниста — производителя работ, легкомысленных ревизоров — даны резко и беспощадно.

Мишаев написал пьесу про современную деревню, собрав в плохо еще организованный узел ряд персонажей новой деревни: исполкомщика, революционную женщину, пытающегося ожить кулака. Обе эти пьесы нуждаются в профессиональной обработке, но они дороги как точная честная и талантливая работа по сводке и освещению вновь возникающих людей и страстей в деревне и городе.

Жизнь искусства. 1925. 16 июня (№ 24). С. 2.

---

[32] Пьеса С. М. Третьякова была поставлена С. М. Эйзенштейном в Первом театре Пролеткульта в 1924 г.

Накануне «Ревизора»[33]. О «Мандате»[34]

Принимая во внимание широкий общественный интерес к работе театра В. Э. Мейерхольда, редакция открывает настоящей статьей дискуссию о его постановках, приглашая читателей откликнуться. Свою точку зрения редакция выскажет в заключение дискуссии.

Постановка «Ревизора» лелеется Мейерхольдом уже давно; сейчас она объявлена в производственном плане театра. «Ревизор» пойдет ближайшей постановкой, непосредственно вслед за «Мандатом».

И думается, что именно в этом объяснение и достоинств, и недостатков «Мандата». — При всем шумном успехе этого спектакля было бы глубоко ошибочно рассматривать его как нечто законченное, самодовлеющее, ставить рядом с такими спектаклями, как «Рогоносец», «Лес» и «Бубус»[35]. «Мандат» не имеет своего лица, это — характернейший для творчества Мейерхольда пример переходного, промежуточного, набросочного, эскизного спектакля: каноны прошлых постановок поставлены здесь рядом с приемами, найденными уже для постановок, еще не осуществленных. Причем и те и другие не имеют никакого отношения к комедии Н. Эрдмана.

Действительно, что в спектакле «Мандат» придумано для раскрытия именно этой пьесы? Что в этом спектакле, провозглашенном кое-где образцом бытового спектакля, характеризует послереволюционную Москву и ее быт? — Широко раскрытая сценическая площадка, долженствующая изображать скученность московского перенаселения, снующие полотеры, белошвейки, горничные, музыканты? Где в легкой откровенно-веселой

---

[33] Спектакль по комедии Н. В. Гоголя, премьера в ГосТИМе 9 декабря 1926 г. (реж. и худож. В. Э. Мейерхольд).

[34] Спектакль по пьесе Н. Эрдмана, премьера в ТИМе 20 апреля 1925 (реж. В. Э. Мейерхольд).

[35] «Бубус» — спектакль по пьесе А. Файко «Учитель Бубус», премьера в ТИМе 29 января 1925 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. И. Ю. Шлепянов).

комедии Эрдмана заложено основание для трагического финала? — Конечно, ничто, конечно, нигде!

Здесь есть зато движущиеся стены, найденные в «Д.Е.» и с гораздо большим блеском и разнообразием и притом гораздо уместнее использованные там. Там они подчеркивают стремительную текучесть международного фарса, а здесь что? Застойность мещанского болота?

Здесь есть музыкальный гармошечный аккомпанемент, покоривший в свое время зрителей в «Лесе», и мотивировка его в «Лесе» значительно тверже и органичнее, чем здесь.

Здесь есть игра с вещами, по правде сказать, не особенно удачная (передвигание стульев) и во всяком случае не идущая ни в какое сравнение с гениальным использованием того же приема в «Лесе».

Все это — прошлое Мейерхольда. Но значительность «Мандата» в другом. Смотря на такие сцены, как экзальтация Гулячкина в 1-м акте, переполох во 2-м, в особенности же трагический третий акт, несомненно, удачнейший в спектакле и один из удачнейших в творчестве Мейерхольда в целом. Глядя на эти сцены, нельзя отделаться от мысли, что перед тобою куски будущего «Ревизора», куски долгообдуманные и сейчас вот наспех вставленные в случайный спектакль. Ждать недолго. Премьера «Ревизора» покажет правильны ли эти догадки, но, во всяком случае, третий акт «Мандата» уже и сейчас лучший, непревзойденный в русском театре, ключ к развязке «Ревизора», к так мучившему Гоголя переключению его шутовской комедии в трагическое, в монументальное.

Жизнь искусства. 1925. 1 сентября (№ 35). С. 5.

Лизистрата[36]

Не устанем повторять: среди мировых создателей комедии не найдется ни одного более близкого, более

[36] Комедия Аристофана.

нужного нам, чем афинянин Аристофан. Рожденное в бурях гражданской войны, его искусство корнями своими уходит глубоко в массовый, всенародный театр демократических Афин, оно пропитано одновременно и острейшей политической злобой дня и мудрым постижением законов жизни народов; безудержнейший, откровенный комизм чередуется здесь с возвышенным пафосом, с глубокой лирикой; поистине, счастливо то поколение, которое может воспринять, может освоить Аристофана; недооценка, непонимание его искусства всегда была и остается приметой безнадежного обывательства.

Разумеется, лишь совершенно такому непониманию следует приписать недооценку и ликвидацию прошлогоднего спектакля «Лизистрата» в б. Михайловском театре[37].

Но вот теперь молодая студия заслуженнейшего, самой маркой своей пресекающего обывательские пересуды и вызывающего обывательское умиленье театра привозит к нам «Лизистрату»[38]. Отлично! Пусть хоть под почтеннейшей фирмой заслуженнейшего театра проникнет народное искусство Аристофана к современной народной аудитории.

К сожалению, при самой высокой оценке творческой роли МХАТа, в частности музыкальной его студии, а, пожалуй, именно благодаря этой высокой оценке, никак нельзя признать удачным этот в корне ложный, насквозь ошибочный, спектакль. Насквозь ошибочна мысль путем строгих белых на синем колоннад-конструкций, путем мелодраматической читки и молитвенных хоров передать шутовской, раскатистый праздник аристофановского комизма. Ошибочно думать, что эти пластирующие фигуры, эти психологические, вне всякого ритма ведущиеся диалоги, имеют что-нибудь общее с народным искусством Аристофана.

---

[37] Речь идет о спектакле Госдрамы (поставленном в Михайловском театре) 4 октября 1924 г. (реж. С. Э. Радлов).

[38] Премьера в Музыкальноой студии МХАТ 16 июня 1923 г. (реж. Л. В. Баратов, худож. И. М. Рабинович, дирижер Б. Л. Израилевский).

А искусство это таково, что шутить с ним нельзя. Лишенное своей блистательной балаганно-жизнерадостной оболочки, принимаемое слишком всерьез оно мстит за себя фарсовой непристойностью любовных сцен, непристойностью, двусмысленно-подхихикивающей, ничуть не аристофановской, мстит за себя скукой сведенных к единой монотонной общей эмоции, у Аристофана же — бесконечно разнообразных эпизодов.

Превосходная (премированная сейчас на Парижской выставке), но немало не аристофановская установка Рабиновича, прекрасные, но ничуть не относящиеся к делу хоры, тщательнейшая, а местами просто великолепная разработка массовых сцен, не спасает спектакля, тем более, что того, чего добивается студия, связи пения с движением и игрою, здесь вовсе и нет, и переставая петь, актеры остаются старыми, нечувствительными к стиху, к ритму актерами МХАТа.

Мы уверены в том, что во всех остальных объявленных спектаклях — огромной важности задачи, преследуемые студией, разрешены с несравненно большей полнотой. Уверены и в том, что бессмысленная несправедливость, так незаслуженно глубоко унизившая ленинградский театр перед приезжим, будет исправлена, и «Лизистрата» б. Михайловского театра будет показана, хотя бы на несколько спектаклей, хотя бы для сравнения.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 3 сентября (№ 215). С. 4.

«Дочь Анго»[39]

Вот спектакль, поистине академический. Особого исследования заслуживали бы приемы, посредством которых студии МХАТа удалось превратить непритязательную, бойкую комедию Лекока в зрелище, во мно-

[39] Спектакль по комической опере на муз. Ш. Лекока, премьера в Музыкальной студии МХАТ 16 мая 1920 г. (реж. В. В. Лужский, худож. М. П. Гортынская, дирижер В. Р. Бакалейников).

гих отношениях образцовое. Безукоризненно тщательно размещены актеры, в особенности в массовых сценах I и III актов, безукоризненно подобраны краски и группы во II акте, и то и другое — любопытные примеры сейчас как-то все более пренебрегаемой чисто живописной композиции. Тщательнейше выверены интонации, темпы, переходы в музыке. С обычной для Художественного театра сложностью развиты характеры действующих лиц. Наконец, всякого одобрения заслуживают актеры, в частности исполнители Клеретты и Лариводьера, весело игравшие и прекрасно певшие.

Спектакль этот несомненно будет нравиться. Понравится он и за границей, куда Студия направляется; там он послужит превосходным доказательством высокого уровня русской театральной культуры и русской работы.

Все же задача современного музыкально-комедийного спектакля едва ли разрешена этой работой студии.

Праздничная ясность, точнее, четкое неперегруженное психологией чередование слова песней и танца, возможность прямого упора на зрителя, вот что должно сделать сейчас форму подобного спектакля глубоко народной и популярной. В спектакле студии эти достоинства заменены другими. Да, характеры углублены, развитие их мотивировано, но яркость и броскость отдельных кусков от этого, пожалуй, побледнели. Да, мизансцены точно и связно комбинируются, но чистая, захватывающая, опереточная танцевальность принесена им в жертву. Острота сатирического замысла Лекока бесспорно тоже притушена общей красивостью спектакля.

Нет, советская музыкальная комедия пойдет совсем другой дорогой, и старик актер, во время премьеры бродящий по коридорам Большого Драматического театра и тосковавший по задорным, бойким арийкам дореформенной «Мадам Анго», пожалуй, был прав: его простенькая Анго была демократичнее.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 7 сентября (№ 218). С. 4.

Театр рабочей молодежи (ТРАМ)

Ленинград с первых революционных лет идет во главе массового театрального движения: именно у нас возникли и росли массовые театральные празднества, росла и крепла клубная работа под знаком единого художественного кружка, рос театр комсомола. До сих пор работа этого театра выражалась в кипучей творческой деятельности художественных кружков при комсомольских клубах, проводивших праздники и кампании.

Сейчас дело комсомольского театра подвинулось у нас настолько, что можно и нужно приступить к работе более сложной, к организации центральной студии театра рабочей молодежи. Театр этот должен вобрать в себя все, что есть наиболее театрально-активного и театрально-одаренного в комсомольских кружках, и работать одновременно и над собственной своей технической выучкой, и над подготовкой комсомольских спектаклей. Все в этих спектаклях — и темы, и драматургическая форма, и исполнение — должно быть плотью от плоти и костью от кости ленинградского рабочего юношества. Эти темы должны ставить — то в комической, то в серьезной форме — насущнейшие вопросы быта, политической, общественной жизни молодежи, притом — ставить попросту, по-свойски, по-комсомольски. Разработка тем, и драматургическая, и актерская[40], должна целиком опираться на опыт массовой кружковой театральной работы, вырастать из нее.

Создание подобного театра, бесспорно, насущная и неотложная задача нашей юношеской культуры. Ленинградская молодежь взялась за это дело: такая центральная студия ТРАМ строится при централь-

---

[40] Мастерству актера ТРАМа посвящена статья: *Теплов А. А.* Статьи А. И. Пиотровского об искусстве Театра рабочей молодежи (ТРАМа) // Методы в искусстве и методология анализа: мат. конф. аспирантов Российского института истории искусств / ред.-сост. Е. В. Соколова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 42–48.

ном доме показательного воспитания (доме Глерона). Сейчас ей необходима широкая, дружная поддержка поэтов, драматургов, пропагандистов комсомола, поддержка художественных кружков молодежи. Тогда, театрально так обнищавший Ленинград будет первым основателем подлинного театра рабочей молодежи.

Кр. газ. 1925. 11 сентября (№ 207). С. 5.

«Карменсита и солдат»[41]

«Лес» и «Карменсита». Две переработки классических произведений, но какие в корне различные! Мейерхольд переделал либеральную пьесу Островского в глубокое и острое народно-сатирическое представление, Немирович-Данченко превратил абсолютно популярную в широчайшем смысле слова демократическую «Кармен»[42] в трудную, строгую, рассчитанную на прихотливого зрителя, мистерию. Мишура (а, может быть, и блеск!) оперного спектакля отброшены, отвлеченная любовная борьба мужчины и женщины на глазах отвлеченного «хора» — вот чем наполнена мистерия.

Почти несомненно, что эта наряженная простота — своеобразный отклик студии МХАТа на упрощающую обобщающую все конфликты революцию, но отклик глубоко индивидуальный, никоим образом не могущий претендовать на общезначимость так же, как никоим образом не может быть принята советской аудиторией трагическая сила любовного рока, пронизывающая спектакль. В этом смысле «Карменсита» может быть сравнена с любовно-мистической литературой межреволюционной поры, литературой, справедливо забытой.

Но при всем том это — спектакль такой исключительной силы и блеска, что должен быть поставлен

---

[41] Спектакль по новелле П. Мериме, текст К. А. Липскерова, муз. оперы Ж. Бизе «Кармен», премьера 4 июня 1924 г. (рук. пост. Вл. И. Немирович-Данченко, худож. И. М. Рабинович).

[42] Опера Ж. Бизе.

вровень с «Гадибуком» и «Рогоносцем», как классическое произведение русского театрального искусства. Великолепна строгая установка Рабиновича, галерея и арки отвлеченно испанского города, как всегда прекрасны размещения красок, музыкальная и декламационная слаженность целого. Благороден, хотя и несколько сложен, текст Липскерова. Но главнейшая победа спектакля — это разрешение задачи чувственно-выразительной игры актеров на фоне подвижного хора, а следовательно и вообще задача хора в музыкальной драме. Великанов и Бакланова (в сцене ревности, в сцене убийства) достигают выразительности поистине трагической, выразительности еще бесконечно увеличиваемой пантомимами хора. Сам же хор, кроме случаев, где злополучный символический груз связывает его, дает классические образцы одновременно и эмоционально богатого и пластически прекрасного массового движения. (Пантомима с веерами, песня Тореодора.)

Все это куски, которые несомненно войдут в будущую советскую музыкальную трагедию, одну из самых необходимых театральных форм, которой надлежит родиться. В этом смысле «Карменсита», при всей ее идеологической чуждости, первый из спектаклей студии, имеющий не антикварное только, не местно-мхатовское, но всеобщее значение.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 11 сентября (№ 222). С. 4.

Бубус

Бывают случаи, когда Мейерхольд берет на себя роль собственного своего истолкователя, упростителя, популяризатора. Вполне естественно, что такие спектакли (пример: «Мандат») получают широкое признание и награждаются успехом, но разве мало у нас и без Мейерхольда истолкователей, упростителей Мейерхольда? Куда значительнее, поэтому для революционного театра в целом те из Мейерхольдовских спектаклей, где режиссер, пусть в ущерб общему успе-

ху, но смело и резко ставит пред зрителями и профессионалами новые задачи театра. Разумеется, не чисто формальные задачи (это и не интересует Мейерхольда), но проблемы социально значительного спектакля.

Бубус — один из ярчайших образцов таких работ Мейерхольда. Пустоватая ли пьеса тому виной или героическое невнимание режиссера к законам внимания зрителей, но спектакль этот принимается и будет приниматься с трудом. А между тем немногие из работ Мейерхольда до такой степени испытание театральным мастерством. В центре здесь — проблема движения. Давно уже уйдя и от бытовых психологических жестов, характерных для буржуазного театра, и от условной пантомимы театра интеллигенции, Мейерхольд в первых своих революционных постановках разрабатывал конструктивное движение, т. е. движение совершенно отвлеченное, вытекающее лишь из физической природы человека и нисколько не считающееся с его социальной природой. А вот здесь, в Бубусе, делается попытка найти азбуку движения не личностей и не человека вообще, а социальных, классовых типов. Здесь разработаны пантомимы, углубляющие, раскрывающие социальные типы современности, дается целый инвентарь таких типов: капиталист, генерал, поп, интеллигент и «дама из общества».

Дается с такой точностью, что поистине, все прежние работы над классовыми «масками», в том числе и работа самого Мейерхольда («Земля дыбом»!), кажутся детски простыми перед этой социальной грамматикой театра.

Поручив пантомиме раскрытие и углубление действующих лиц, Мейерхольд пользуется звуковой стороной для характеристики спектакля в целом. Здесь-то и таятся главные неудачи: медленные темпы делают действие непомерно скучным, а музыкальный аккомпанемент Шопена и Листа, задуманный как пародия на буржуазную утонченность, как пародия никак не воспринимается. Но пресловутые бамбуки все же остаются блестящим и до сей поры единственным опытом звучащей декорации.

Было бы, поэтому величайшей опрометчивостью отмахнуться от «Бубуса» и подвергнуть осуждению этот «никому не нужный», «надуманный» спектакль. Восхищаясь «Лесом», смеясь на «Мандате», отнесемся (и это относится одинаково и к профессионалам театра и к рабочим зрителям) с величайшим уважением к этой исследовательской работе великого режиссера.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 17 сентября (№ 227). С. 4.

Перикола[43]

Четвертый и последний спектакль Студии показан. Можно, поэтому, судить уже не о «Лизистрате» или «Карменсите», но о самом методе музыкальных спектаклей Художественного театра.

Руководители поставили здесь себе нелегкую задачу: надлежало сочетать родные для художественного театра приемы «переживания» и т. д. с точными законами музыкальной формы. Сочетание вылилось в борьбу, в которой методы Художественного театра оказались победившими, а музыка более или менее посрамленной.

Опыт «Карменситы», спектакля трагического, вышел наиболее удачным. Музыка Бизе, правда, ценой больших изменений, выдержала тяжесть МХАТовского развития характеров. «Музыкальная трагедия» оказалась жанром жизнеспособным.

Гораздо хуже дело обстоим с «Музыкальной комедией» МХАТовского толка. Строение «комической оперы», ясное, легкое, точное, блещущее игрою контрастов, радующееся не примиренным противоречиям, требующее закономерности в смене темпов, а не в психологическом развитии типов, оказалось катастрофически разрушенным методами МХАТа. И «Дочь Анго» и превращенная в патетическую комедию «Лзистра-

[43] Спектакль по оперетте Ж. Оффенбаха, премьера в Музыкальной студии МХАТ 14 июля 1922 г. (реж. В. В. Лужский, худож. П. П. Кончаловский).

та» обнаружили себя, как жанры мертворожденные, фальшивые.

Веселое, слегка насмешливое создание Оффенбаха, дитя легкомысленной буржуазии конца века совсем погибло под тяжестью «углубленного сюжета» и «мелодраматизма». «Углубление» привело к тому, что своеобразная логика оперетты, логика пустяков, оказалась подмененной чередою глубокомысленных бессмыслиц, вроде «боя на баррикадах» в Перу, а «мелодраматизм» отяжелил прелестных героев оперетки.

Не будучи, разумеется, в состоянии преодолеть ничуть не мелодраматическую музыку, им аккомпанирующую.

Основная стихия «комической оперы» — это радостные самоутверждение быта и идеологии класса, создающего, заказывающего спектакль; всякое забвение этого закона приводит к «баррикадным боям» в фантастической Лиме к продуктам в общественном смысле вполне ничтожным. Нет, нет! Советская комическая опера пойдет по совсем другой дороге!

Досадно также, что на протяжении всех 4 спектаклей руководители театра не избежали самоплагиата. В «Периколе» есть точно повторенные специфические трюки из «Лизистраты» (заика) и «Карменситы» (веера).

Наоборот, чрезвычайно приятны, а местами и просто превосходны Лосский и Баратов, скрашивающие точной, разнообразной, мастерской игрой этот спектакль.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 28 сентября (№ 236). С. 4.

«Гражданин Дарнэй»[44]

Спектакль «Гражданин Дарнэй» — задача, решенная наполовину. Первое задание здесь — это но-

[44] Спектакль по пьесе Л. Ф. Макарьева (по «Повести о двух городах» Ч. Диккенса), премьера в ТЮЗе 11 октября 1925 г. (реж. Б. В. Зон, худож. М. З. Левин).

вая, историко-революционная пьеса (эпоха французской революции), задание, выдвигаемое ТЮЗом уже не впервые и с большим упорством и притом вполне обоснованно: действительно, театрализованная история революций, для подростков наших это репертуар необходимый, нужнейший. Макарьев, автор отчетной пьесы, подошел к задаче совершенно правильно. Историческая хроника, сплетенная с острой мелодрамой, выдвигающей, как героев своих не исторические личности (трижды ложный путь всяких «Заговоров императриц»!), а характерные классовые типы. Очень удачно начатая в приемах чистой мелодрамы и не менее удачно, более того, превосходно развязанная в большой, непосредственно захватывающей сцене суда, пьеса, однако, посередине почти сходит на нет.

Судьба постановщика спектакля Зона подобна же. Он достиг очень многого, уже одним тем, что, отказавшись от обычной в ТЮЗе полукруглой эстрады, поставил декорации (кстати сказать, прекрасные работы Левина) прямо на пол, под углом к основному полукругу. Такое расположении сразу освежило казавшиеся почти уже исчерпанными постановочные возможности ТЮЗа. Но наряду с этой основной находкой, Зон все в том же злополучном втором акте делает коренную ошибку, загоняя огромную сцену на полузакрытый балкон.

И все же неровный спектакль? — Да! Но в развитии такого живого, творческого театра, как ТЮЗ такие неровности часто нужнее и ценнее, чем благополучные серединки. Путь ТЮЗа — от театра безличных «юных зрителей» к театру юных революционеров, пионеров и комсомольцев, от уравновешенного красивенького спектакля к спектаклю буйному, молодому, то героическому, то буффонному, но всегда жизнерадостному, звонкому. А в нынешнем году ТЮЗ, как кажется, уверенно вступает на этот путь.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 12 октября (№ 248). С. 4.

«Яд» — спектакль

Еще с весны стало несомненным, что нынешний сезон будет определяющим в работе ак-театров и либо вовлечет их в общее русло советского театра, либо покончит и с ними, и с самой идеей театрального «академизма».

Первый драматический спектакль сезона, разумеется, не решил вопроса, но, по совести, его надо зачислить в «книгу живота»[45].

В чем заключались основные грехи Академического театра драмы, приведшие к «осаде» этого театра? 1) В ветхом репертуаре, 2) в отсутствии общего замысла спектакля (пример — «Блудный бес»[46]) или в замысле неудачном, ложном («Эдип»), 3) в общей небрежности исполнения (примеров много), 4) в неумении актеров подойти к раскрытию современных людей, современных драматических коллизий («Когда спящий проснется»[47], «Канцлер и слесарь»). Все это — «грехи» объективные, бесспорные, совершенно независящие от тех или других вкусовых, стилистических требований.

Спектакль «Яд» свободен от многих из этих грехов. Можно быть различного мнения о литературных достоинствах пьесы, но пьеса эта, смело ставящая новую моральную проблему и на новом материале пытающаяся ее решить, разумеется, пьеса нужная. Самый спектакль также построен по отчетливому и точному режиссерскому замыслу. Два мира: мир новых «стро-

---

[45] «Животная книга, книга живота, жизни, дел, в которую иносказательно записываются жизнь и дела, судьба и смерть человека. ‖ Поминальная книга, синодик». См: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. I: А–З. СПб., 1996. С. 540.

[46] Спектакль по «Мракобесам» А. Н. Толстого (др. назв. «Изгнание блудного беса»), премьера 9 января 1925 г. (реж. Н. В. Петров, худож. В. А. Щуко).

[47] Спектакль по пьесе М. Б. Загорского, премьера в Госдраме 22 февраля 1924 г. (пост. Л. С. Вивьена и Н. Я. Береснёва, худож. Б. М. Эрбштейн и С. А. Евсеев).

ителей» и царство бывших, «мир призраков». Их противопоставление — вот конструирующий принцип спектакля. Здесь, у новых — четкая, скупая реалистическая декорация, ровный свет, бытовые костюмы, прямые линии, чистые цвета. Там — в призрачном царстве — экспрессионистские наклоненные плоскости заговорщицкой мансарды и притона сводни, бегающие лучи прожекторов, фантастические костюмы, а надо всем падающие колокольни старой Москвы. То же в актерском исполнении: реалистическая игра и мизансцены у одних, «гротескное» преувеличение, карикатура у других. Схема проведена последовательно, но, пожалуй, слишком схематично. Обобщающего стиля, разрешения противоположностей постановщики (Петров и Хохлов) и художник (Левин) не нашли. Драматургическим, а, следовательно, и сценическим мостом из одного мира в другой должны были явиться дети, сын наркома и его несчастная «захватанная» подружка. Это — труднейшие роли пьесы, но диссонанс спектакля остался неразрешенным, и поэтому и роли эти, несмотря на большую свежесть у молодого актера Соловьева и совершенно исключительное мастерство Вольф-Израэль, чрезвычайно разнообразной, изобретательной, технически совершенной, оказались не до конца удачными. Нагрузка психологизма придавила их. Все же образ растерявшейся девушки из разрушившейся интеллигентской семьи, найдены Вольф, есть образ типический.

Относительно других актеров в известной степени повторилась ситуация «Канцлера и слесаря». Роли «бывших» ведутся превосходно. И Юрьев и Ге, карикатурный интеллигент, и Вивьен, незнакомец в маске, более привлекательный, когда он эту маску снимает, и Зражевский дали пусть и схематические (это вина автора), но цельные и законченные образы. На ролях «строителей» еще раз подтвердилось старое правило о чрезвычайной трудности для актеров старшего поколения нащупать не то что внешнее, но основной склад новых людей. Прекрасный актер Богданов, переход которого в ак-драму следует всячески приветствовать,

смягчил и без того уже нерезкий образ наркома, придал ему домашность, уютность и тем бесспорно снизил общий замысел спектакля. Фигура, им данная, сценически идет от идеальных докторов, агрономов, адвокатов либеральной драматургии. Большевистский нарком, образ, не имеющий никакой сценической традиции, и на этот раз не показан. То же относится и к Андриевскому. Его «Емельян Карпович» — смешон, мил, но это повторение симпатичного приживала, благодетельного домочадца старой сцены. Николаев — «комсомолец Мохов» и Курганов — «пред. ГПУ» — вот, пожалуй, единственные, у которых звучали интонации нового человека. Но роли это маленькие, и даны очень обобщенно.

А выводы: четверка смертных грехов начинает преодолеваться академической драмой. И все же почти несомненно, что день, когда она будет побеждена, окончательно будет днем превращения театра на площади Островского в театр честной советской драмы.

Жизнь искусства. 1925. 13 октября (№ 41). С. 5.

Театр Рабочей Молодежи

Через неделю, другую откроется в Ленинграде Театр Рабочей молодежи, ТРАМ.

Бесполезно, разумеется, гадать о будущей его судьбе, но и можно, и должно установить задания, могущие быть предъявленными такому театру, место, предназначенное ему в ряду других театров.

Немало говорилось уже о том, что «инсценировки», «празднества», театральная игра рабочей молодежи, несмотря на все воздействия, оказываемые на нее руководителями-профессионалами, отмечены чертами совершено своеобразного стиля. Не раз и не два указывались уже случаи прямого влияния этого стиля на спектакль профессионального театра. Но всякий раз речь шла здесь либо о пьесе автора-клубника, сумевшего заразиться творческой атмосферой своего кружка, либо о режиссере-инструкторе, либо о просачивании в большой театр одиночек актеров-кружковцев.

Театр Рабочей Молодежи должен сделать другое. Это должен быть театр, целиком опирающийся на драматургию рабочей молодежи, на творческий коллектив из рабочей молодежи, на режиссуру, лишь переносящую в профессиональный план обстановку и навыки клубной работы.

Все, кто не глух и не слеп, знают, какими своеобразными интонациями, глубоко коренящимися в быте, в работе нашей заводской молодежи, отличается ее говор, как своеобразны движения, походка и вся выразительная установка подростка, юноши из заводского клуба. Вот эта-то своеобразно-выразительная система и должна быть принята на сцену театра рабочей молодежи, стремящегося воспитать автора, столь же кровно близкого рабочей молодежи, насколько старый актер-профессионал был образцом для общества буржуазного и интеллигентского. Не округлый великорусский говор, не отвлеченная актерская декламация, а шумная, многокрасочная, хваткая речь завода и улицы, не комнатные манеры, не конструктивный, отвлеченный жест, а движения человека, привыкшего стоять у машины, — вот что должно быть укреплено в молодом коллективе педагогом и организовано режиссером.

Этот режиссер должен уловить темп диалога и общей повадки нынешнего человека и перенести ее на сцену. Отсюда, как цель — не конструктивный стиль в постановках, не стилизация, а быт.

Да, быт! Но если Театру Рабочей Молодежи удастся хоть сколько-нибудь приблизиться к этой своей задаче, тогда мы поймем, сколько театральной традиции и штампа в спектаклях профессиональных театров, стремящихся раскрыть «новый быт».

Драматургия! — ТРАМ должен сделать здесь ставку на литературную работу комсомольцев. И это по ряду причин. И потому, что кому же, как не ТРАМу, выдвигать драматургов из Комсомола, и вот еще почему. За революционные годы в обиходе, в жизненных навыках нашей молодежи успело укрепиться уже много того, что могло быть названо «новым бытом». Но быт этот много пестрее, зато и много богаче, полно-

кровнее, интереснее, чем это представляется схематикам, специалистам по «быту» и авторам, подходящим к нему извне. Дело комсомольца-драматурга не только показать этот быт, но и осветить его по-комсомольски, т. е. под углом для профессионалов, может быть, неожиданным, но и окрасить его стилистически. Репертуар не кончается, конечно, бытом. Моральные вопросы, выдвигаемые современностью, героика молодежи в СССР и на Западе, — все это темы для Театра Рабочей Молодежи.

Повторяем, не только невозможно, но и совсем несущественно, чтобы именно ленинградский первый по возникновению Театр Рабочей Молодежи осуществил все эти задачи. Театр этот, главная сила которого в энергии, в воле, в на 100% комсомольском составе, рассматривающем свою театральную работу как союзный долг, очень скромен, беден средствами. Было бы бесполезно, повторяем, сейчас гадать о его будущей судьбе. Еще неосмотрительнее было бы связывать судьбы Театра Рабочей Молодежи с первой пьесой, которой откроется ТРАМ. Пьеса эта, написанная комсомольцем, имеет целью в буффонной игре выдвинуть на дискуссию ряд типов нынешней молодежи, пьеса эта дискуссионная.

Но не дискуссионен и абсолютно важен самый тип Театра Рабочей Молодежи. Этот тип — мост между профессиональным театром и массовым самодеятельным театральным движением — имеет все основания стать в фокусе современной театральной жизни.

Жизнь искусства. 1925. 27 октября (№ 43). С. 13.

Не было ни гроша[48]

Мудреный спектакль. Казалось бы и простой, а не без сложности. На первый взгляд чего уж про-

[48] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, возобновление в Акдраме 30 октября 1925 г. (премьера 6 октября 1921 г.) (пост. Е. П. Карпова, худож. Б. М. Кустодиев).

ще: играют старую пьесу, актеры сидят на лавочках, прохаживаются, пьют чай. Декорации, правда, новые, но довоенного качества. Но заговоришь о несовременности, о несвоевременности и ждешь ответа: «а кто знает требования времени? В стране мир. Зритель приходит в театр за отдыхом и развлеченьем. Так вот он, — спектакль, понятный, в меру трогательный, в меру смешной, спектакль классический, мирный! А что он, как две капли воды похож на то, что делалось лет 20–25 назад, так это, может быть, и к лучшему!».

Будем надеяться, что для подобной фальшивой логики час не пришел и не придет никогда! Что верно? — Что современный зритель ищет в театре житейского, ждет ответов на вопросы быта, морали, семьи. Что можно, поэтому, ставить Островского. Что Акдраме с ее прекрасными бытовыми актерами должно ставить Островского. Но еще вернее то, что ключом к старому Островскому должен быть современный спектакль. А это значит — темп, точность движений и мизансцен и, прежде всего классовый анализ, ясное и нелицемерное распределение света и тени, ненависти и симпатий. От какого густого слоя мещанства, сентиментальности, благодушия должна быть очищена при этом драматургия Островского, показывает хотя бы Мейерхольдовский «Лес».

Акдрама давно обещает такой спектакль, такое возрождение Островского. После серьезной и хорошей работы, проведенной хотя бы над «Мандатом», спектакля этого можно ждать с большой долей надежды на успех.

За него-то и следует приняться театру, судя по открытию сезона, всерьез желающему возрождения. Спектакли же подобные «Не было ни гроша» не должны быть оправданы ни миролюбием зрителя, ни «концертным» актерским исполнением. А это, тем более что кучка предоставленных самим себе хотя бы и отличных актеров, разумеется, никаким концертом явиться не могут. Превосходная Корчагина-Александровская, конечно, шутя может играть работы, подобные

«Анне Тихоновне». Рашевская нашла несколько очаровательных интонаций во второй сцене с женихом, Певцов, очевидно, более других страдал от общего неустройства и к концу все более падал с тона; — но спектакля все это, разумеется, не делает.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 2 ноября (№ 266). С. 4.

Бой-баба[49]

Два года назад — стойкое, почти демонстративное цеплянье за салонный, якобы единственно-актерский репертуар парижских новинок. «Пассаж»[50] — последний оплот буржуазного театра в Ленинграде. Год назад — пустеющий зал, жестокий и дружный обстрел прессы и неуверенные попытки ухватиться то за сатирическую комедию («Панталоны»[51]), то за видимость социальной пьесы («Великая княгиня»[52]) — и «Пассаж» под очевидной угрозой быстрой гибели. И, наконец, в эту осень — декларация руководителей театра с обещанием решительных реформ. Обещаны превращения «Пассажа» в театр современной комедии, переход на советскую и революционную западную драматургию, политическое знамя. В театр вошли молодые драматурги, молодые актеры.

И вот театр открылся, правда, не советской и не революционно-западной пьесой, а старушкой «Сан-Жен», перелицованной в «Бой-бабу». И как ни трудно с нынешних театров взыскивать долги по обещаниям и декларациям, но признаться нужно: многого обновленный «Пассаж» достиг. Первое и главное — это то, что вот впервые на сабуровских[53] подмостках был показан спектакль, правда, не открывающий ничего нового, но честно, тщательно и талантливо учитыва-

[49] Спектакль по пьесе В. Сарду и Э. Моро «Мадам Сен-Жен», премьера в театре «Пассаж» — осень 1925 г. (реж. К. Хохлов, худож. М. Левин).

[50] Театр просуществовал до 1925 г.

[51] Пьеса К. Штернхайма.

[52] Пьеса «Великая княгиня и коридорный» А. Савуара.

[53] По имени театрального деятеля С. Ф. Сабурова.

ющий постановочный опыт современных больших, открывающих горизонты театров. В этом заслуга и режиссера Хохлова, и художника Левина, принесших на эту пыльную сцену культуру новаторского театра и, конечно, актеров в целом, опять-таки впервые в «Пассаже» стремившихся к ансамблю и частично его достигших.

Второе, и тоже главное, — это Грановская, чудесным образом стряхнувшая с себя мишуру салонных ролей, манер, интонаций, блистательно опровергнувшая все опасения и выросшая в актрису народную, легко и быстро переходящую от буффонады (не салонные двусмысленности, а откровенный жизнерадостный смех, к пафосу, вместе и простому, и убедительному.

«Бой-баба» Грановской, повторяем, и ответ на сомненья, и обещание интереснейших и, может быть, совсем неожиданных женских образов советской драматургии.

«Бой-баба» для театра Комедии в целом — скорей всего серьезное предостережение. Спектакль этот, принятый очень хорошо, показал, как своевременно было решение «Пассажа» реформироваться, как желателен и нужен сейчас вот такой не государственный, но широко общественный театр небольших спектаклей, но умных, острых и прежде всего, конечно, по-современному волнующих современного человека пьес. Публика для такого театра и среди советской интеллигенции, и среди передовых рабочих, разумеется, найдется. Объявленный репертуар частично удовлетворяет этим требованиям.

Но театр должен помнить, что всякое колебание, всякий шаг назад приведет теперь театр в тупик, еще более безвыходный, чем его прошлогодняя агония.

Жизнь искусства. 1925. 3 ноября (№ 44). С. 11–12.

О малых театрах

Современные драмы и оперы в академических театрах, военно-революционный спектакль «Мя-

теж»[54] в Большом драматическом, решение обновиться, явившееся у совсем, казалось, похороненного театра, как «Пассаж», все это, разумеется, ценные явления и хорошие подарки к восьмой Октябрьской годовщине. Но большой неосмотрительностью было бы за шумными премьерами центральных театров не разглядеть того, что начинает возникать в наших районах.

А там много нового.

Года два назад о театральной жизни в районах впервые начали настойчиво говорить. Это была пора расцвета так наз. «Совета фабрично-заводских театров». Более двадцати театров входили в этот совет, но, строго говоря, едва ли и один из них мог быть назван действительно заводским театром. В большинстве своем это были труппы, составленные из одиночек-актеров старой школы, только по месту своей работы связанные с заводом. («Госзнак», «Балтвод» и др.).

Репертуар их составлялся сперва из всякого рода провинциального хлама, потом под давлением совета фабричных театров, из пьес классических, из отдельных новинок больших театров. Но особенно устойчивым ни репертуар этот, ни сами театры, по-видимому, не были. Улучшение сообщения с центром города, распространение в районах кино, привело к тому, что один за другим театры совета ФЗТ начали закрываться, и, наконец, самая организация распалась. Районы остались без театров.

И вот, пока театральные верхи гадали, к добру это или к худу, в тех же районах, часто даже буквально на развалинах только что закрывшегося старо-профессионального театра, стали возникать другие театральные начинания, но новые и уже по-новому.

Началось с живых газет, сперва строго профессиональных. «Станок» и «Агиттеатр» — вот кто были первыми наследниками старого совета фабричных театров.

---

[54] Спектакль по пьесе Б. Лавренева «Дым», премьера 17 октября 1925 г. (реж. А. Лаврентьев, И. Кролль, худож. В. Щуко).

Теперь комсомол готовит театр, целиком составленный из рабочей молодежи «ТРАМ». Начал крепнуть давно не ладившийся рабочий театр пролеткульта. В Нарвском районе при патронате осела молодая театральная организация «Красный Молот»[55]. Одним словом, районы опять зажили театральной жизнью, но повторяем, новой и по-новому.

Здесь ценно то, что, в отличие от районных театров первого совета ФЗТ, нынешние малые театры вовсе не нуждаются в новинках центральных театров.

Большинство из них имеют своих драматургов, по-разному одаренных, по-разному умелых, но, во всяком случае, способных обеспечить своим театрам самостоятельный и современный репертуар — и «живогазетных» номеров и пьес. Более того, менее чем центральные театры, связанные в выборе тем для своих спектаклей, ближе стоящие к быту, театры эти иногда имеют возможность сценически обновить материал, еще никак не затронутый большими театрами.

Так, «Агиттеатр» поставил на днях пьесу т. Задыхина «Хулиган», впервые затрагивающую в театре эту острую тему, «Красный Молот» готовит пьесу о любви среди молодежи, а «ТРАМ» — комедию из комсомольского быта, написанную комсомольцем, тов. Горбенко.

Одно уже сейчас ясно: районы снова оживают. И если не настала пора подумать о втором, на этот раз, будем надеяться, победоносном совете заводских театров, то, во всяком случае, следует подойти к этой новой жизни со всяческим вниманием, обстоятельно освещать и обсуждать шаги молодых театров, втягивать их все настойчивее в общее русло рабочей культуры.

Кр. газ. 1925. 5 ноября (№ 254). С. 4.

Театр к восьмой годовщине Октября

Октябрьский праздник всегда был большим и тяжелым испытанием для профессиональных театров.

[55] Театр был создан в 1925 г.

За недели, за месяцы, начинались поиски подходящего репертуара, обычно ничем не кончавшиеся и приводившие к тому, что в последнюю минуту в театре ставился проходной, случайный спектакль. Это лишь доказывало, как далеки от действительной революции были профессиональные театры. Провал «Октябрей» в профтеатрах был лишь показателем отсутствия «Октября» на театральном фронте. И это в те годы, когда массовый самодеятельный театр от годовщины к годовщине все интереснее и все сложнее развертывал свои праздничные зрелища.

В нынешнюю годовщину поворот уже несомненен. Большинство ленинградских театров сможет в этот день без колебаний открыть свои двери праздничным колоннам трудящихся. Они встретят их революционно-бытовым спектаклем, и спектаклем на тему гражданской войны. Таким и является спектакль «Мятеж» в Б. Драматическом театре.

Темы гражданской войны лишь недавно, в сущности говоря, лишь с прошлого года, открылись профессиональным театрам. В прошлом году в Ленинграде видели еще в значительной мере сырые, но полные шума и гула гражданской войны, спектакли «Товарищ Семивзводный» и «Мы сами» в Красном театре. В нынешнем году уже значительно более законченным спектаклем «Мятеж» открылся Большой Драматический театр. И уже приходится слышать: «война! Довольно войны мы видели в жизни! Пусть театр показывает нам другое, что-нибудь поприятнее, что-нибудь повеселее!».

Но может быть рассуждения более ошибочного. Не забудем: ведь театр был и будет огромной школой, гигантской воспитательной машиной. Мы в Союзе Советских Республик продолжаем жить в обстановке героической борьбы, продолжающихся опасностей. Наш театр должен быть героическим, мужественным, полным пафоса и гула. Рано нам демобилизоваться и в жизни, и в театре. Театр массовый, клубный уже давно овладел сюжетами «гражданской войны» и в меру своих сил и возможностей использовал их в бесчисленных инсценировках.

Театр профессиональный лишь теперь созрел для этих сюжетов. Но и это прекрасно. Пусть нынешний Октябрьский праздник в театре пройдет под знаком гражданской войны, под знаком той фазы революции, которая для нас, современников, уже является историей. Таков естественный и обычный диалектический ход всегда отстающего искусства. Важно начало. Теперь мы уже с большей уверенностью можем ждать к будущим празднествам Октября спектаклей о мирном строительстве революции, не о мелочах и обывательщине, а о героике, о величии этого строительства. Спектакли, конечно, несравненно более трудные, чем батальные, полные спектакли на тему о гражданской войне.

Красная панорама. 1925. № 45 (6 ноября). С. 15.

«Общество почетных звонарей»[56]

Вот лучшее, неотразимейшее доказательство того, что пьесе подчиненной только формальным заданиям, пьесе, высокомерно сторонящейся всяких ассоциаций с житейски-волнующими зрителя событиями и фактами, нечего делать на нашей сцене. Избрав героями своими достаточно безразличных для зрителя английских мещан, Замятин построил своих «Звонарей» именно на таком формальном приеме. Переход от слегка насмешливой уайльдовской[57] комедии к мелодраме, к убийству и казни, — вот, что, по-видимому, привлекало его. Повторяем, расчет оказался неверным. Но более того: спектакль доказал, что самый формальный прием был выбран здесь неудачно. То, что в чтении радовало тонкостью переходов, блестящей парадоксальностью положений, на сцене оказалось дряблым, тягостным, невнятным. Очевидно, и сами формальные требования, предъявляемые к современному спектаклю, должны быть иные. Более элементарная конт-

[56] Спектакль по пьесе Е. И. Замятина, премьера в Госдраме 31 октября 1925 г. (реж. С. Э. Радлов, худож. М. З. Левин).

[57] От имени английского писателя и поэта Оскара Уайльда.

растность, больший эмоциональный напор, большая зрелищность (всего этого нет в «Звонарях»), — вот что, по-видимому, необходимо в новой драматургии, становящейся сейчас, под давлением аудитории, все более демократической.

Пьеса Замятина — образчик литературной пьесы. Пусть же послужит ее неудача предостережением всякой оторванной от театра формальной драматургии.

Играть и ставить подобную пьесу, вероятно, очень трудно. Ставить — потому, что здесь возможно либо опереться на формальный ход спектакля и выстраивать сложные мизансцены из заведомо мертвого материала (пример — сцена заседания, переутонченная в тексте и очень разнообразно разработанная сценически), либо предоставить пьесе самой играться. Пример — остальной спектакль.

Играть же «Звонарей» можно либо так, как это сделал Юрьев в роли механизированного мизантропа Кембла, т. е. с очень большой серьезностью и тонкостью, но с риском еще более удалить спектакль от аудитории (кто Кембл? симпатизировать ему или нет?), либо так, как играну ли Вольф и Вивьен. И для той, и для другого лучше было бы этого не делать. Их игра в «Яде», хотя и колебалась все время на грани доброго вкуса, но, приподнятая большим мастерством, казалась осуществлением определенной сценической задачи; те же альковные дуэты, повторенные в «Звонарях», порою вне пьесы и вне образа, слишком уж явно указывают на расчет, далеко не формальный и совсем недостойный этих прекрасных актеров.

Жизнь искусства. 1925. 7–10 ноября (№ 45). С. 28–29.

«Орлиный бунт»[58]

Занимательный сюжет отойдет к кино; содержаньем разговорной драмы останется игра мысли, дис-

[58] Опера на муз. А. Ф. Пащенко, премьера в ГАТОБе 7 ноября 1925 г. (реж. С. А. Раппопорт, худож. В. Щуко).

куссионная тема, столкновение убеждений; но борьба страстей, взрыв напряженных воль, буйный смех и трагический героизм, — недалек день, когда все это станет исключительным достоянием разных видов музыкально-танцевального спектакля.

Дело это втройне трудно: нужно и одолеть законченную и по-своему совершенную форму аристократического спектакля, и перевести на новые рельсы сложнейшую технику оперы и балета и перевоспитать самих живых носителей их, прекрасно сохранившиеся поющие и танцующие коллективы наших театров.

Реформа, как будто началась. В прошлом году с доступнейшей стороны, постановочной («Дальний звон»); нынче — основательнее, со стороны композитора.

Событие настолько важное, что спектаклю «Орлиный бунт», независимо от того, удался он или нет, обеспечено значение крупной вехи в театральной истории.

Но спектакль, и помимо того, во многом вполне удачен. Певучая стихия крестьянской войны — в музыке, крестьянское Поволжье — во внешнем убранстве (Щуко), такие сцены, как блистательный казачий пляс второго акта или казнь в заключении, — все это отмечено и талантом и необходимой широтой подхода. Несомненна также огромная и честная работа и композитора, и режиссера — Раппопорта и прежде всего — театра в целом. Первая советская опера — этого названья не отнимешь у спектакля. Ершова–Хлопушу не выбросить из достижений советского театра.

Тем более досадно, что и режиссер, и автор, по-видимому, не имели пред собой ясных и точных заданий, не определили «жанра» создаваемого спектакля и не решились или не имели возможности с необходимой смелостью порвать с ходовой традицией оперы, погрешив влитием нового вина в меха старые.

Опера сталкивает два мира, Екатеринин двор и казачью степь; но почему же этот двор недалеко ушел от «Пиковой дамы»[59], а эта, степь от народнической

[59] Опера П. И. Чайковского по повести А. С. Пушкина.

романтики Корсаковских опер? Лишь в упомянутой уже казачьей пляске второго действия действительно вспыхивает огонь орлиного бунта, вызывая единодушный энтузиазм аудитории. Хоры? — они основа спектакля: — тем более обидна условно оперная их трактовка режиссером. Более тщательная разработка масс, «толпы» в сцене казни как бы указывает, что следовало здесь сделать из хора, — настоящего героя этого народного спектакля.

Ряд недостатков спектакля следует отнести за счет сценария, чрезвычайно традиционного, пытающегося сплетением личных интриг заменить столкновение социальных воль; а между тем, где же и развернуть такое столкновение мотивов, гигантских линий, как не в опере? Но, повторяем, все эти частности теряются перед основным событием несравненной важности, перед начавшимся созданием народной оперы; каждый новый шаг его будем отсчитывать от 7 ноября 25 года.

Кр. газ., веч. вып. 1925. 9 ноября (№ 271). С. 4.

«Хулиган»[60] (Госагиттеатр)

Ленинградские драматурги и режиссеры убеждены, что, несмотря на все победы Москвы-столицы, существуют в советском театре и драматургии черты, специфически ленинградские, обусловленные судьбой Ленинграда за революционные годы, особенностями его быта и культуры. Ленинград — рабочий город по преимуществу! Не случайно именно в Ленинграде особенно широко развилось и не угасло за годы Нэпа рабочее театральное творчество. Ленинградские драматурги также всегда имели особое тяготение к темам и формам театра рабочего клуба.

Вот почему спектакль «Хулиган» в Госагиттеатре может быть назван спектаклем специфически ленинградским. В отличие от бытовых драматургов Москвы,

[60] Спектакль по пьесе Я. Задыхина, премьера — ноябрь 1925 г. (реж. Я. Н. Чаров, худож. И. Ю. Шлепянов).

охотно занимающихся темами быта людей бывших и людей из советских сфер, трестов и комиссариатов, Задыхин взял материалом своей пьесы самую гущу фабричной улицы, клубок взаимоотношений, слагающихся между домпросветом, пивной, заводом и мещанской вечеринкой. Показанная им бесхитростная история юноши — «хулигана», влюбленного в фабричную девушку и через любовь приходящего к честной трудовой жизни, пленяет прекрасным знанием мелочей этого маленького мира. Какой-то особой теплотой в подходе к нему. Блестящая сторона пьесы — также и ее язык, образчик литературно организованного языка нынешней улицы. Некоторая элементарность интриги не может быть поставлена в вину при специфичности задания, поставленного себе автором. Наоборот, очень досадно, что в трактовке группы комических фигур лавочника и его семейства автор не сумел уйти от дореволюционного комедийного штампа. «Купцам» в манере эпигонов Островского нечего делать в советской драме. Эта традиционность в штамповке комических фигур понижает театральное значение «Хулигана», и автору пьесы из рабочего быта следовало бы от него уйти, тем более, что в характеристике ряда комических персонажей, газетчиков, уличных торговцев, «шпаны», Задыхин нашел черты действительно современного, буффонного клубного комизма.

Задачей Госагиттеатра, впервые борющегося за «пьесу», считающего эту работу над «пьесой» естественно вытекающей из тренировки в «живых газетах» и «инсценировках» — было подчеркнуть вот это новое клубное в пьесе Задыхина, по возможности сгладить ее традиционность, «штамп». Частично это и удалось. Очень интересен Орлов в центральной роли «Хулигана». Этот молодой актер вообще заслуживает большого внимания. Он пришел к театру совсем со стороны, и при всей чрезвычайной неопытности своей, а порой и просто безграмотности, обладает возможностями к созданию действительно нового амплуа, «героического простака», амплуа, все с большей отчетливостью намечающегося в советской драматургии.

Очень приятны также массовые сцены. Зато группа актеров «стариков», в том числе и талантливая Беседова, взяла несколько тяжелый мелодраматический тон, напрасно подставляя под персонажей этой новой пьесы образы из Горького и Толстого. Эта громоздкая психологичность, иногда проявляющаяся в спектаклях Госагиттеатра, может быть для него большой опасностью, мешая ему стать настоящим театром нынешнего дня.

Поставлен спектакль Чаровым очень тщательно (но с излишней сухостью) в превосходной, очень портативной, по-настоящему клубной монтировке Шлепянова. Да и весь этот спектакль — бесспорно волнующий, клубный и, повторяем, очень ленинградский спектакль.

Жизнь искусства. 1925. 17 ноября (№ 46). С. 13.

Трагедия на сцене Большого драматического. «Гибель Пяти»[61] Мысли автора

«Гибель Пяти» — попытка современной трагедии. Возможна ли вообще такая форма? Убежден, что да! Только трагедия способна достаточно обобщенно, а значит, достаточно широко и глубоко вскрыть всю героику начавшегося мирового переворота, всю громадность противоречий и силу страстей, им порождаемый, все напряжение героического поколения наших дней.

Но какой должна быть эта трагедия? Тут — тысячи трудностей. Как избежать темноты, неясности, почти неизбежных при трагической отвлеченности? В особенности, при характерном у нас сейчас стремлении к документальной точности в театре! Кто должен быть героем трагедии? Несомненно, революционер! Но здесь

[61] Спектакль по пьесе А. И. Пиотровского «Смерть командарма», премьера 18 ноября 1925 г. (реж. П. Вейсбрем, худож. М. Левин).

наталкиваешься на не изжитое у нас еще апофеозное отношение к образам революционеров в театре. Трагический герой гибнет, потому что совершил ошибку против общего закона, в данном случае, против закона революционной необходимости.

Трагический герой, поэтому всегда исключение. А в нашем театре еще слишком крепка привычка рассматривать всех героев, как образцы, как типы. Такая типологическая социальная драма, драма — иллюстрация очень полезна и необходима, но, повторяю, наряду с ней имеет все права на существование и театр трагический, и, несмотря на все трудности, он возникает.

«Гибель Пяти» — хочет быть опытом, первым и набросочным, такого театра. Ее трагический герой — революционер, в тягчайших обстоятельствах поддавшийся «жалости» и этим губящий и себя и своих товарищей. Потому что эта «жалость» — его ошибка, его трагическая вина, нарушение железного залога революционной борьбы.

Убежден, что в ближайшие годы мы будем свидетелями перехода от апофеозного театра первых революционных лет к театру высокой и серьезной трагедии. Пусть же послужит спектакль «Гибель Пяти» поводом для постановки вопроса о «трагическом театре» современности, а, может быть, и для работы над ним!

Рабочий и театр. 1925. 24 ноября (№ 47). С. 5.

О новых пьесах

Новые пьесы продолжают писать.

Но если еще полгода назад и легко было уловить ясные основные линии в новой драматургии, то сейчас разброда, разветвлений уже много больше.

Появились пьесы — эпигоны, последыши, рабски идущие путями, проложенными пьесами — пионерами. Такой длинный хвост имела экспрессионистская драматургия. Теперь драматургическая макулатура отлагается главным образом вокруг «Воздушного пирога» (пьесы бытового обличения: всякого рода «Взят-

ки»[62], «Статьи 114»[63] и т. д.) и, конечно, «Заговора императрицы».

Продолжает расти клубная пьеса, давшая в недавнем «Сашке Чумовом»[64] материал для по-настоящему увлекательного спектакля.

Но общей магистрали, повторяем, нет. Было бы правильным поэтому просто перечислить несколько ленинградских пьес, всплывших в последнее время.

Ник. Никитин, в прошлом году впервые выступивший, как драматург, написал комедию «Безумный купец». Это — уездная комедия, написанная в тонах мягкой насмешки. Тема — неудачная попытка к воскрешенью бывшего купца. Пьеса полнокровна по образам, данным без гротеска, а человечно, широко: быт и душа потерявшихся людей вскрыты здесь впервые с художественной полнотой. Литературные достоинства пьесы несомненны; театрально она также, нам кажется, дает хороший материал для серьезно-комедийного, ровного и радостного спектакля.

Необходимо отметить две пьесы нового драматурга Ульянского: «Химия» и «Облигация». Первая — одна из множества пьес, вызванных к жизни предстоящим юбилеем первой революции. «Химия» выгодно отличается от большинства из них тем, что, не ставя себе неосуществимой задачи театрализовать революционный процесс целиком, она в очень занимательной, полуавантюрной форме передает характерный эпизод революции. Романтика первой революции передана в пьесе прекрасно, ее политический размах — уже значительно менее, но все же «Химия» может очень пригодиться небольшим ищущим современного репертуара театрам.

То же относится и к другой пьесе Ульянского «Облигация». Это — драматизованный анекдот. Семья рабочего выигрывает большую сумму денег, следует ряд конфликтов, обостряемых тем, что выигрыш ока-

---

[62] Пьеса В. Ардова и Л. Никулина.
[63] Пьеса В. Ардова и Л. Никулина.
[64] Пьеса А. Н. Горбенко.

зывается мнимым. Главное горе большинства бытовых наших пьес — штампованный сюжет — здесь благополучно побежден очень бойко и неожиданно развивающееся интригой. Успех пьесы кажется нам очень вероятным.

Л. Лисенко написал новую пьесу «Солнце». Автор делает здесь попытку перейти от обычных для него отвлеченных тем к современному быту и советскому строительству. «Солнце» — пьеса талантливая, но бестолковая, несколько надуманная, как и прежние пьесы Лисенко.

Жизнь искусства. 1925. 1 декабря (№ 48). С. 10.

Смеющийся театр

У рабочего подростка, у Ильичева внука (как тепло и ласково говорят у нас иногда) своя походка, то важная, то задорная, своя интонация, резко меняющаяся, самоуверенные, слегка насмешливые, своеобразное жизнеощущение (наполовину — человека будущего), сложный переплет бытовых отношений, моральных оценок, часто еще сбивчивых и смутных, печалей и радостей. Не статистика быта рабочей молодежи, не лирика признанных поэтов комсомола не могла раскрыть вот этой бытовой повадки юноши из пролетариата. В ее раскрытии — первая и очень значительная задача только что открывшегося «ТРАМа». Театр этот, где все актеры — заводская комсомолия, где ставят пьесы заводских комсомольцев, должен стать добросовестнейшим, ярчайшим показчиком юношеского быта и типов, на потребу молодежи и взрослым.

Этого мало. У нас сейчас достаточно профессиональных театров, старательно иллюстрирующих уже доказанные и более или менее очевидные тезисы политграмоты. Театру фабричного комсомола было бы смешно идти за ними. Театр этот может и должен позволить себе стать театром дискуссионных пьес, бросать перед комсомольской аудиторией каждый спектакль, как всерьез поставленную, а не бутафорскую,

обескровленную проблему, быть очагом живого боевого репертуара. И далее: «ТРАМ», театр из комсомола, венчает давно уже начатую у нас в Ленинграде работу клубного самодеятельного театра. Обновить театр интонациями и жестами, идущими из самой гущи новой жизни, от юношей-актеров, играющих себя самих, ввести в театр темпы, типы, динамику современного поколения, как оно само создает их в своих самодеятельных затеях, бескомпромиссно и резко повернуть театр лицом к новому классу, воспроизводя его на основах бытовых игр нового класса, — об этом много говорилось; и «ТРАМ» берет на себя ответственнейшую задачу реализации этих разговоров.

Что же из всех этих насущных требований осуществил Театр Рабочей Молодежи «Сашкой Чумовым»[65], первой своей постановкой? Пьеса не очень складная. Играть ребята еще не привыкли. А ведь все-таки впервые для огромного большинства зрителей вплыл здесь этот странный мирок, на распутьи между комсомольским коллективом и преступной хазушкой, на распутьи, где «треплется» шпанистый «Сашка Чум» и его верная, сумасбродная «поплавушка». Спектакль уже, кажется, поднял дискуссию, и в добрый час! Но разве не важно и то, что на представлении этой «комсомольской комедии пением и танцами», такой наивной комедии, с такими простенькими песенками под балалайку, с актерами, каждую минуту могущими сорваться, не важно разве, что на этом клубном спектакле смеются так весело и бурно, смеются не над пустотой бывших людей, не над «разлагающейся Европой», а от избытка жизненных сил, от сознания полноты, напористости и удачи молодой жизни.

Пускай же крепнет этот смеющийся театр рабочих подростков, Ильичевых внуков, и пусть помогут ему взрослые не сбиться с пути, не увязнуть в коротком успехе, а по-настоящему, по-хорошему вырасти!

Кр. газ., веч. вып. 1925. 4 декабря (№ 293). С. 4.

---

[65] Премьера 21 ноября 1925 г. (реж. М. Соколовский).

Тимошкин рудник[66]

Более двух лет прошло, пока удачнейшая тема кинематографических «Красных дьяволят» нашла продолжение в театре. «Тимошкин рудник», героическая историйка о храбром мальчике, спасшем рудник от бандитов и белогвардейцев, — как раз тот жанр, который более всего необходим нашему детскому театру; вслед на «Дьяволятами» он строит для воспитавшегося после грозы поколения мужественную легенду о гражданской войне.

Эта пьеса Макарьева (кстати сказать — огромный шаг вперед после его же «Дарнея») удачна не только по теме, она написана хорошим, хоть несколько трудным языком и внушает доверие точными, бытовыми и производственными деталями. Тем досаднее несколько неловкое ведение действия, на протяжении двух третей пьесы топчущегося на месте, намеренная, и в детском спектакле вдвойне неуместная затемненность интриги (план заговорщиков раскрывается лишь к 3 действию) и, главное, разорванность, отрывочность составляющих акт эпизодов. Если и в театре для взрослых требования трудно воспринимающей аудитории ставят под тяжелое сомнение принцип фрагментарного, эпизодического строения, то относительно спектаклей ТЮЗа и сомнений быть не может, здесь должны господствовать ясные, широко развернутые, емкие акты.

Эта же разорванность поставила очень трудную задачу перед режиссурой. Короткие сцены, перекидывающиеся с места на место, утомляют, тем более что огромная часть их происходит в полутемноте. Режиссеру Брянцеву все же удалось построить ряд эпизодов, чрезвычайно впечатляющих (ночная встреча детей в развалинах рудника, вечеринка на заводе), и выдержать во всем спектакле мужественный, мажорный тон и темп. «Тимошкин рудник», как никак, первый спектакль ТЮЗа на советскую, на производственную тему.

---

[66] Спектакль по пьесе Л. Ф. Макарьева, премьера в ТЮЗе 6 декабря 1925 г. (реж. А. Брянцев).

ТЮЗ медленно и с педагогической осторожностью подходил к этой теме, и, подойдя, не сорвался. Путь театра теперь яснее, чем когда-либо, а то, что из среды самого театра выдвигаются его драматурги, указывает на возможность укрепиться на этом новом пути с репертуаром, достаточно полным и увлекательным.

А актеров для своего репертуара ТЮЗ подобрал. Спектакль «Тимошкин рудник», с самой лучшей стороны показавший еще раз и старших актеров театра (Преображенский, Орапокий[67]) и его молодежь (Пугачева, Уварова), свидетельствует об этом.

Кр. газ, веч. вып. 1925. 7 декабря (№ 295). С. 4.

О музыкальном театре

Реформы в нашем театре начались с разговорной драмы. Советский разговорный спектакль — вот чего добивались. Сейчас, пожалуй, уже ясно, что на самом выборе «рычага», которым должен был быть перевернут театр, сказалась буржуазная, интеллигентская традиция.

Действительно, только буржуазный XIX век выдвинул разговорный театр, как «театр» по преимуществу. Тупик, в который после короткого успеха зашли реформы этого словесного театра у нас сейчас, — лучшее доказательство того, что «народного» спектакля на основе разговорной драмы не создать.

Обратимся же, пока не поздно, к форме спектакля действительно демократического, а такой формой всегда было изобильное и щедрое сочетание всех средств воздействия на человеческое сознание, радостный праздник чувств, спектакль музыкально-танцевальный.

Минуя исторические доказательства, удостоверимся в одном — синтетический спектакль уже сейчас стал той точкой, к которой отчетливо стремится комсомольский, клубный театр. А комсомольский театр — указчик пути в будущее, вернейший показатель того, что действительно принимается, как «свое», новым человеком.

---

[67] Правильно: Оранский.

А это значит, что следует взяться за существующие сейчас профессиональные пережитки музыкально-танцевального театра аристократии не для того лишь, чтобы спросить: как же быть с оперой, да как подогнать к современности оперетту, а за тем, чтобы, опираясь на профессиональное мастерство существующих танцевально-музыкальных организмов и на тенденцию в будущее, наметившуюся в рабочих спектаклях, приступить к созданию действительно народного, действительно увлекательного советского театра.

Возможная форма его? Как кажется, она должна быть максимально синтетической. Средства непосредственного эмоционального воздействия — музыка и танец — обязательно должны быть соединены здесь с драматическим действием и интеллектуальной нагрузкой, т. е. пантомимой и словесным диалогом. В этом смысле почти безразлично с чего начинать, с балета (как пример) или с оперы: путь один — к синтетическому спектаклю.

Жанры? Здесь, кажется нам, следует идти не путем сюжетного освежения уже имеющихся жанров, а воссоздавая нужные нам жанры на основе художественно-технических возможностей и законов соответствующего мастерства.

Один из таких жанров — спектакль советской праздничной жизни, спектакль, преображающий формы советского быта с такой же веселой условностью, брызжущей жизнерадостностью, трогательной симпатией, как в свое время подошла к быту зарождающейся буржуазии классическая оперетта. Фабричная любовь, майский праздник, летний отдых; тем — множество, и разве не с большей благодарностью примет аудитория такие бытовые спектакли, чем разговорные, обязательно «бередящие язвы быта» пьесы.

Делая большой нажим на комедийность, приходим к буффонному музыкальному спектаклю. Здесь допустимы темы Западной Европы. Но трактовать их следовало бы не с точки зрения раскрытия «разлагающейся, фокстротирующей Европы» (и «разлагающийся» фокстрот по-своему обаятелен), а задорно, весело,

с бурным, открытым смехом, как полагается смеяться над политическим врагом.

Далее — спектакли героические. Будет ли то героическая опера или героический балет, повторяем, не так существенно. Но, несомненно, одно: никакая словесная драма не может охватить героику мировых событий, ни революционную историю, ни революционное сегодня так, как это сделает патетический, обобщенный музыкально-танцевальный спектакль. Революционная война, клокотание на Востоке, борьба за производство, — сколько потрясающих тем, недоступных никакой словесной драме, всегда обреченной на запутывание в документальности, в мелочах.

Музыкальный и танцевальный стиль спектакля? Неспециалисту здесь трудно судить. Но кажется, подобно тому, как оперно-балетный спектакль аристократии, спектакль Люлли в свое время явился художественным преображением бытовой музыки и танца XVII века, точно так же и искомый стиль нашего музыкально-танцевального театра вырастет путем канонизации разлитой сейчас в массах песенной и танцевальной, спортивной стихии. И та и другая достаточно богаты. Надо только иметь уши и глаза. И если профессионально-драматический театр понемногу приучается к навыкам рабочего спектакля, то, конечно, и существующие сейчас живые музыкально-танцевальные коллективы смогут воспринять и претворить эту песенную стихию с той полнотой, которая вообще доступна искусству переходной поры.

Жизнь искусства. 1925. 15 декабря (№ 50). С. 10.

Рикетта[68]

Нет ничего двусмысленнее, чем положение оперетты в советском театре. Ее ругают, осмеивают, но пред

[68] Оперетта на муз. Оскара Штрауса, премьера в театре Музыкальной комедии — декабрь 1925 г. (реж. С. Радлов, худож. В. М. Ходасевич).

очарованием ее не могут устоять. И это не от лицемерия. В современной западной оперетте (а другой в нашем театре еще нет) действительно тесно сплелось и обаянье праздничного веселья и резко раздражающее, непереносимое для советского зрителя прославление тунеядческого роскошного лоботрясничанья. Решительным выходом из противоречия может быть, конечно, только создание целиком своей оперетты, с нашим лиризмом и нашим юмором. В отношении же оперетт переводных — дело режиссера умелым распределением симпатий сделать возможным для нашего зрителя сочувствие героям спектакля и избавить аудиторию от оскорбительной демонстрации буржуазного самодовольства.

В спектакле «Рикетта» Радлов так и поступил. Традиционный опереточный салон трактован им пусть с легкой, но все же насмешкой; опереточные кавалеры и дамы не фешенебельны, не ослепительны, а жалки. Две опереточные героини попали в кривое зеркало иронии. Зато третья, Рикетта — Орлова противостоит всему мирку лоботрясов, как девушка из простонародья, выгнанная работница, демократическая влюбленная. Правда, симпатии демократических зрителей она делит с партнером своим, очевидным «аристократом», правда, попытка Радлова насмешливо трактовать и этого лирического героя несколько исказила основное равновесие спектакля, но такие несвязки — неизбежные следствия всякого перемонтирования, и в вину режиссеру при всей удачности общего темпа и занимательности мизансцен скорее можно поставить недостаточную решительность в идеологическом «перевооруженьи» этой буржуазной оперетты.

К Рикетте — Орловой это, впрочем, не относится. Салонного жеманства нет в ее исполнении, точном, задорном, нравящемся не слащавой томностью, а легкостью в преодолении трудностей, разнообразием интонаций, находчивостью в жестах. Ее танцы и песни — не опереточный штамп, а естественное средство синтетического актера.

Орлов и Герман[69] снова заставили пожалеть о недостаточно заостренной сатире в режиссерском подходе. Эти веселые актеры смогли поднять подлинно народно-комедийный спектакль.

Всяческого одобрения заслуживает тщательная монтировка. Ходасевич дала выразительную и экономную декорацию в 1-м акте (почтамт) и изобретательно, хотя, может быть, без необходимой сдержанности распорядиться сценой в последующих актах (курорт).

А музыка? Музыка была и, по-видимому, мало мешала действию. А совсем без музыки, какая же оперетта?!

Кр. газ., веч. вып. 1925. 17 декабря (№ 304). С. 4.

1905 год в советской драматургии

Двадцатилетие первой Революции могло бы стать торжеством молодой советской драматургии, блестящим стимулом к драматическому творчеству. Торжества не было, скорее — наоборот, но пьес оказалось написанными немало, вероятно, не менее сотни. В этой сотне легко установить некие характерные типы, очевидно, особенно привлекшие авторов.

Особняком стоят инсценировки и пьесы клубного типа. Здесь продолжаются приемы клубной инсценировки, нового нет, но старые штампы, по-видимому, еще не потеряли жизненности. Особенности восприятия спектакля в празднично приподнятой клубной обстановке, всего вероятнее, и на этот раз сгладит примитивность драматургии. Таковы «Вихри враждебные» (ставятся в Госагиттеатре), «1905» (ставится объединенными живыми газетами в Народном Доме).

Профессиональная драматургия подошла к делу на несколько ладов. Наиболее популярной оказалась

---

[69] Г. Орлов исполнял в этом спектакле роль Пикасса, почтового служащего, а А. Герман — Адольфа де Горно, министра почт и телеграфов.

подмена «Пятого года» его отдельными героями. Тут и «Азеф», и «Два Гапона», и «Каляев». Ничего, чем эти исторические драмы формально отличались бы от «Бородинского боя», в них нет. Никакой революции не стоит за ними. Как бы занимательны («Азеф») или трогательны («Каляев») ни были они подчас, — к советской исторической драме они нас не подвигают ни на шаг.

Другой вид — пьесы, по большей части небольшие, с фабулой «Из истории Пятого года». Обычно здесь нет исторических персонажей, действуют характерные типы. Среди множества подобных пьес можно отобрать несколько с занимательной и неизбитой интригой, с острыми ситуациями. Никакого представления об общем ходе революции они, конечно, не дают (масштаб их узок), но при удаче в них может отразиться кое-что из общей атмосферы эпохи. Этот жанр, вероятно жизнеспособный. Жаль лишь, что шаблонные формы комедии и мелодрамы так навязчиво господствуют здесь.

Желание передать в театре с возможно большей полнотой основные события революции приводит к нанизыванию эпизодов, к исторической хронике. Процент хроники, пожалуй, наиболее значителен в общем числе пьес. Историческая значительность отдельных событий пятого года сможет, вероятно, придать интерес этим хроникам (предстоящие спектакли покажут это), но отсутствие единства делает совершенно невозможным передачу, таким образом, пафоса, героизма, основной идеи первой революции.

Итак, никакого сколько-нибудь адекватного величия юбилея театрального отражения у нас не будет. Скорее это может удасться в кино. От фильма Эйзенштейна ждешь многого. Особенности кинематографии могут и хронике придать величественнейший пафос.

Но как быть в драме? Пусть здесь, как кажется, один. Размах событий, их внутреннюю тяжесть, их исторический смысл может раскрыть в театре только один все еще отсутствующий у нас жанр — «историческая трагедия».

Жизнь искусства. 1925. № 51 (22 декабря). С. 2.

«Скипетр»[70]

Общественное мнение уже заклеймило этот спектакль, как цинично откровенную, бесстыдно грубую и притом, к чести нашего театра, первую на советской сцене спекуляцию на непристойность, на порнографию. Так же единодушно отвергается наивная мысль о каком-нибудь удельном весе «сатиры на монархию», данной в этом спектакле режиссером, тщательно выбравшим из длинного романа Абель Эрмана отрывки политически беззубые, но достаточно двусмысленные.

Любопытнее поэтому поставить вопрос, да откуда вообще такая форма спектакля и что она может сулить советской сцене? Формальная суть «Скипетра» — в чередовании зрелищных трюков, прослоенных кое-где интермедиями пантомимно-песенного характера. Трюки эти чрезвычайно мелки. Они порой довольно остроумны (движущаяся коляска, панорама в окне вагона, раздвижная гостиница), но они так пестры, поверхностность их так бесспорна, так очевидно их происхождение из дивертисмента, из области малых театральных жанров, что совершенная непригодность их для большого советского спектакля не вызывает ни малейших сомнений. Отбрасывая все эти штучки, советский зритель ясно и недвусмысленно высказывается за большое театральное искусство, за единую связную форму против идущей с Запада мюзикхоллизации, против распада спектакля. Этот горький урок «Скипетра» должен быть накрепко усвоен практиками театра, в том числе, конечно, и постановщиком этого академического фарса.

Использование групп в интермедиях в качестве живых шпалер, оживленных картин также совершенно очевидно ведет свое происхождение от западного, от парижского «обозрения». И этот прием превраще-

---

[70] Спектакль по пьесе А. Эрмана (сценическая редакция Н. В. Петрова), премьера в Госдраме 17 декабря 1925 г. (реж. Н. В. Петров, худож. В. М. Ходасевич, С. Н. Воробьев, М. П. Зандин).

ния актеров в оживленный орнамент, эта механизация актера должна быть отвергнута советским театром.

А в целом — спектакль этот сгинет бесследно для нашего театра, не оставив ничего, кроме дурной памяти.

Жизнь искусства. 1925. 29 декабря (№ 52). С. 14.

Желтая Кофта[71]

Надеющегося увидеть восточный спектакль, спектакль насыщенный китайской этнографией, либо своеобразным, тончайшим мастерством китайского театра, либо тем дыханием надвигающейся революции, которым полна каждая газетная заметка из Пекина, ждет на «Желтой Кофте» разочарование. Такого подлинно-китайского, восточного спектакля, — а ценность его была бы бесспорной — у нас еще нет. «Желтая Кофта» же — в первую и в последнюю очередь — оперетта, подчиненная всем законам этого смеющегося искусства; и не только подчиненная, но и раскрывающая их с блеском, эффектом и бесспорным мастерством.

Оперетта — спектакль праздничный. Прав был поэтому режиссер Смолич, сделав из своей постановки настоящее торжество света. Транспаранты, прожектора, фонарики, бегающие блики, светящаяся панорама — электрический свет — вот основной и главный художественный принцип этого иллюминованного спектакля. Принцип безукоризненный, если б не парфюмерность, приторная красивость декоративных форм и костюмов, сильно принижающие формальную ценность постановки.

Оперетта — спектакль из полнозвучных эпизодов. — Опять-таки правильно была подчеркнута эта эпизодичность переменами света, декоративными сдвигами и опять-таки досаждает выисканная кон-

---

[71] Оперетта на муз. Ф. Легара, текст Н. Смолича и Е. Геркена, премьера в Малом оперном театре 30 декабря 1925 г. (реж. Н. Смолич).

фетность некоторых мизансцен. В особенности грешит этим второй, «китайский» акт, наряду с четкими характерными танцами, преисполненный бутафорскими процессиями, церемониями. Оба крайних, «европейских» акта гораздо суше, трактованы слегка насмешливо и режиссерски остроумны.

Авторы русского текста, Смолич и Геркен, постарались придать оперетте социальный уклон, изобразив героев — дочь банкира и приближен[ных] богдыхана — революционерами, борцами за довольно смутные идеалы. Уклон получился парадно-наивный, но самодовольно мещанскую философию Легара он все же кое-как прикрыл. Для оперетт на западную музыку трудно требовать большего, а музыка здесь, невзирая на китайское заглавие, насквозь фокстротирующая, «разлагающаяся», разымчивая.

Фокстротировал, и притом превесело, презабавно, Ростовцев — банкир. Журавленку — жреца, по-видимому, несколько стесняла условная китайщина, и напрасно, опереточная этнография все равно недорогого стоит. Дашковский — китаец, сперва выдерживавший своеобразный и тонкий образ «чужого», затем впал в любовничий штамп. Попова и Стратанович не только прекрасно пели, но и танцевали не без задора. Длительный успех нарядного спектакля очень вероятен. Пусть же послужит он к укрепленью позиций синтетического, зрелищного (не обязательно же конфетного!) театра!

Кр. газ., веч. вып. 1925. 31 декабря (№ 316). С. 4.

1926

1926 год — к большому спектаклю!

Прошлогодний и нынешний сезон будут отмечены грядущим историком театра, как сезоны преимущественно сюжетных увлечений. Действительно, после блистательных формальных побед 1920–23 года рост мастерства как будто приостановился, серия сверкающих режиссерских и актерских спектаклей прекратилась. В центр театра стал автор, и притом не как создатель новой драматургической формы, а как открыватель новых сюжетов, как Колумб нового бытового материала. Переход от «Леса» к «Мандату», от «Озера Люль» и «Падения Елены Лей»[1] к «Воздушному Пирогу» достаточно характеризуют этот сдвиг. Не случайно и то, что производственные программы театров на эти сезоны составлялись примерно по такому рецепту: «пьеса из городского быта», «пьеса из крестьянской жизни», «пьеса о 1905 годе», «юбилейная» и т. д. Материал был хозяином театра!

По праву? Вероятно, да. К пользе театра? Бесспорно. Вне освежения сюжетов немыслима живая связь сцены с общественностью. Но об одной опасности, вызываемой этой гегемонией материала, нельзя, не следует забывать. Эта опасность — опрощенчество. За самодовлеющей ценностью материала забывают о формальной линии спектакля до такой степени, что формальное новшество заранее осуждается, как порождение эстетизма, до такой степени, что под флагом опрощенной формы на сцену прокрадывается наиобветшалейший, пятнадцать лет тому назад заклейменный штамп (примеров, сколько угодно), до такой степени, что в общей формальной растерянности фокусом протиснувшееся парижское обозрение не встречает должного отпора.

---

[1] Спектакль по пьесе А. И. Пиотровского, премьера в Театре Новой драмы 31 марта 1923 г. (реж. А. Л. Грипич, худож. М. З. Левин).

И напрасно было бы утверждать, что запросы рабочего зрителя требуют такого опрощения. Нимало. Постоянный успех балета, оперы, оперетты, всех видов формально-насыщенного, зрелищно-богатого театра, — неужели они не доказали до сих пор, что ничто так не чуждо демократическому зрителю, как опрощенно-разговорный, павильонный, чисто сюжетный спектакль большого движения, ярких красок, пламенных страстей, гигантских, то величавых, то шутовских характеров, пафоса, шума? Всего этого нельзя изгнать из народного спектакля, изгнать на долго из советского спектакля, без риска потопить в чрезвычайных трудностях, но и с огромной славой рожденное советское театральное искусство в мелкой воде салонного, хотя бы и по-новому салонного спектакля.

Новый материал, новые сюжеты, но поднятые до формального и эмоционального напряжения большого народного спектакля — вот пожелание, которое должно быть брошено наступающему 1926 году.

А это значит, что драматург не имеет долее права ограничивать свое творчество «монтажом» бытовых кусков, что режиссер не должен опрометчиво отказываться от доставивших советской режиссуре мировую славу побед 1920–23 года. Это значит, что не «факты», как таковые, а социальные страсти, классовый пафос должны создавать наш большой, наш настоящий спектакль.

Жизнь искусства. 1926. 5 января (№ 1). С. 14.

Сто представлений «Слуги двух господ»[2]

На прошлой неделе Большой Драматический Театр отпраздновал сотое преставление «Слуги двух господ».

Сто представлений старинной, классической комедии, — явление совершенно небывалое в современном театре. Из целой вереницы классических спектаклей,

[2] Спектакль по пьесе К. Гольдони, премьера 8 января 1921 г. (реж.-пост. А. Бенуа).

поставленных в свое время Большим Драматическим театром, удержался только этот один, только эта наивная комедия. И в чем же причина? Менее всего, пожалуй, в самой пьесе, которую ставили множество раз и во многих театрах и которая ни разу не удержалась на сколько-нибудь долгий срок.

В постановке Александра Бенуа? Да, в значительной части. Это — на редкость умная, тонкая, с огромной любовью к итальянскому смеху и итальянской красоте сделанная работа. Но ведь были и другие постановки того же Бенуа, не сохранившиеся, не уцелевшие, не вошедшие в обиход.

Настоящий же виновник сотого юбилея, конечно, Монахов, сто раз бессменно сыгравший Труффальдино, веселого слугу двух господ. Критика и общественное мнение давно уже установили корни неслыханного обаяния именно этой роли Монахова. Итальянский, формально острый комизм расцвечен здесь широкой улыбкой, размашистой веселостью русского народного ярмарочного смеха.

Это делает непосредственно заразительной, без промаха бьющей каждую шутку, каждую веселую импровизацию этого русского итальянца, это и обеспечивает несравненно долгий успех гольдониевской пьесе в Большом Драматическом театре.

Жизнь искусства. 1926. 5 января (№ 1). С. 20.

«1905 год» в рабочих клубах

Годовщина 1905 года в работах клубного единого художественного кружка ознаменовалась новыми методами инсценированной работы. На смену обычным инсценировкам пришла «игра». Широкое вовлечение в празднование всех посетителей клуба.

Часть первая — участвуют все празднующие члены клуба.

1) Раздача костюмировки присутствующим.

2) Все знакомятся с праздничным маршем.

3) Запевка праздника... — а сам праздник, участие в котором, действительно, приняла большая часть членов

клуба, длился до утра, расплескался по трем этажам. «Карнавал зверей» — Трепов, Витте, игра в «обыск», игра в «стачку», пение, хороводы, «поход на Пресню», — короче, — игра в 1905 год. Этот вид праздничного вечера, отчетливо отмежевывающегося от всего, что напоминает спектакль, был применен на этот раз в ряде клубов, полнее всего, пожалуй, в василеостровском доме им. Коминтерна. Никакой постоянной площадки, никакого замкнутого коллектива исполнителей, — празднуют всюду, играют все. Самодеятельный театр уже в первые годы своего существования выдвигал подобные лозунги, но с такой последовательностью они в рабочих клубах никогда еще не проводились. То же желание — как можно резче оттолкнуться от театра — сказалось на увлечении «литомонтажем». И здесь — ничего сценического. Разбившись на голоса, читают отрывки из документов первой революции и поют песни 1905 года, сопровождая их не театральными, нимало не иллюстрированными, физкультурными движениями. Ни костюмов, ни монтировки. — Заседание. Быт.

Что же означает этот уход от спектакля в большой части празднеств 1905 года? Действительный конец исканий театрального кружка? Едва ли. Ведь это же празднество ознаменовалось объединенным зрелищем в Народном доме, — зрелищем, правда, мало удачным, но, при наличии лучшего текста, могущим стать центром торжества. В те же дни Гос. агит-театр поставил клубную пьесу «Вихри враждебные». И в эти же, примерно, недели выступит Театр рабочей молодежи со своим «Чумовым», этим характернейшим образцом спектакля, выросшего из клубной инсценировки.

Нет, дело тут не в одностороннем уходе от театра.

В работе клубного единого художественного кружка всегда были заложены два стремления: 1) к оформлению праздничного быта, 2) к изменению театральных форм на основе нового быта. Не являются ли празднества 1905 года симптомом того, что в центробежном движении, в росте культуры и умений эти линии разорвались, ведя часть кружков к быту и толкая другую часть к театру.

Время покажет. Во всяком случае, для самодеятельного театра вновь настала дискуссионно-переломная пора. Ясность должны будут внести новые общегородские состязания. Они подведут итог году, протекшему с майских игр 1925 года.

Красная газ. 1926. 7 января (№ 5). С. 4.

Кукольный «Дон Кихот»[3]

Кино и кукольный театр, — вот две противоположности. Кино — самое индустриальное, самое массовое, самое современное из театральных видов, кукольный театр — древнейший, требующий изощреннейшего мастерства рук, рассчитанный на ограниченную толпу зрителей; характернейшее искусство капиталистической промышленности — одно, — самое яркое созданье ремесленного труда — другое.

Не значит ли это, что кукольному театру нечего делать в наших условиях? Нимало! Художественное ремесло недаром начинает возрождаться в Советской России; вне бесплодных попыток соперничанья с крупной промышленностью, оно бесспорно займет одно из первых мест в деле оформления быта, досуга, отдыха. У нас возможно сейчас поэтому не только возрождение профессионального кукольного театра, но и широкое распространение кукольного любительства, внедрение кукол в быт клуба, школы, дома.

Вот почему так значительна, так достойна всякого сочувствия деятельность руководимого К. Тверским «Кукольного театра ЛГСПС», главнейшего сейчас очага кукольной культуры.

Театр этот после ряда спектаклей для детей показал сейчас большую работу, увлекательную и для детей и для взрослых, «Дон Кихот». Это очень хорошая попытка поднять кукольный театр до уровня большого искусства. Чрезвычайно живописные декорации Яку-

---

[3] Спектакль на текст Б. Папаригопуло по роману Сервантеса, премьера в «Кукольном театре ЛГСПС» — январь 1926 г. (реж. К. Тверской, худож. М. Левин и Е. Якунина).

ниной, выразительные, глубоко характерные куклы Якуниной и Левина, отличный язык пьесы, Папаригопуло, веселая музыка Стрельникова, все это черты настоящего, современного спектакля, настоящей театральной культуры.

Правда, влияние большого театра принесло и немало опасностей: прекрасная, в целом, пьеса, пожалуй, слишком литературна, слишком многословна для короткого дыханья кукольных диалогов, слишком неподвижна для стремительного темпа кукольного действия. Также чрезмерно не по-кукольному остроумны, беспокойны, психологичны, индивидуальны фигуры и движения некоторых кукол, в частности самого Дон Кихота. От этих опасностей надо уйти, надо искать дорог к своеобразной, специфической кукольной культуре, не подражающей театру людей, а равной с ним. И кому же, как не этому маленькому, но крепко сколоченному начинанию, воспитавшему надежный коллектив настоящих кукольного дела мастеров, а теперь привлекшему к работе художников большого театра, справиться с этой задачей, сделаться пропагандистом веселого и богатого огромными возможностями кукольного ремесла.

Красная газ., веч. вып. 1926. 13 января (№ 12). С. 4.

Премьера в «Кукольном Театре». («Дон Кихот»)

Руководимый К. Тверским Кукольный Театр сделал решительный шаг по пути от узкопрактических, специально-детских постановок к спектаклю, претендующему на общехудожественное, независимое от чисто-педагогических целей и намерений значение. Претендующему — и совершенно основательно. Мастерская декоративная работа Левина и Якуниной одна уже вводит этот маленький спектакль в круг большой театральной культуры. Очень весела и легка режиссура Тверского, давшая ряд занимательных и остроумных положений. «Кукольное преставление» на сцене

кукольного театра, бой с ветряной мельницей на фоне движущейся панорамы, заключительный «поединок» — все это отличные куски специфически-кукольного жанра. К сожалению, очень хорошая по языку, пьеса дает, наряду с вполне пригодным для кукольного театра материалом, немало и литературных, книжных, уж никак не кукольных диалогов и положений: это делает постановку местами несколько растянутой. Но в целом, переход к большому спектаклю совершен Кукольном Театром вполне удачно.

Жизнь искусства. 1926. 19 января (№ 3). С. 17.

Игра о 1905 г.[4]
(Театр Юн. Зрител.)

Секторы амфитеатрального зала ТЮЗа обозначают здесь различные заводы и фабрики Петербурга. Набившаяся в них детвора — рабочих и работниц. Девочки в пестрых платочках, у мальчиков — деревянные молотки. Инструктор игры, стоя на эстраде, рассказывает последовательно о главнейших эпизодах первой революции и по его предложению дети то выстраиваются в «январское» шествие, то поют траурные песни, то производят выборы в Рабочий Совет, сбегаются на митинг, зажигая свечи в мгновенье потухшего из-за всеобщей забастовки электричества.

Организатор этой игры А. Бардовский уже не в первый раз выступает с подобными затеями, но впервые в таком большом масштабе (до пятисот ребят!) и на такую ответственную тему.

Что же, вызвала эта игра активность присутствующих детей? На 50 % да. Дети бегали, прыгали, стучали молотками. Но облегчила ли эта активность восприятие детворой если не последовательности событий, то, по крайней мере, хоть основного характера первой

---

[4] Игра состоялась 15 января 1926 г., сценарий А. А. Бардовского (реж. А. А. Брянцев, А. А. Бардовский, худож. В. И. Бейер, М. А. Григорьев).

революции? С уверенностью можно сказать, что нет. Скучный, казенный и книжный текст игры никак не вязался с простым азартом стучащих молотками ребят, проходил мимо них, приводя иногда к смешным недоразумениям. Не могла создаться и праздничная приподнятость, необходимая для такой игры.

Это совсем не означает, что стоит поставить крест на опытах массовых игр. Надо лишь избирать для них темы более простые, доступные и дающие материал для возможности массовых движений, а потом и не забывать о праздничности, о ярких красках, о подъеме: ведь в них — основа всякого массового участия зрителей в действии.

Жизнь искусства. 1926. 26 января (№ 4). С. 17.

В кольце исканий

От классики — к современной драматургии — таков путь Большого Драматического театра за истекшие семь лет. Но — идя — к современной драматургии, театр не может и не должен отказаться от основного для себя, он не должен перестать быть «Большим». А это значит, что на «бытовой современный спектакль», и современная монументальная трагедия, и большая социальная комедия должны быть желанной целью театра. Это значит, что и классический репертуар, понятый по-новому и по-новому истолкованный может стать теперь материалом для работ театра. Путь его — к большому современному спектаклю. Показать нового Шекспира — от этой огромной задачи театр не может отказаться.

Красная газ., веч. вып. 1926. 13 февр. (№ 39). С. 4.

Мастер слова

Если делить актеров на мастеров слова и мастеров движения, то Монахов — актер слова по преимуществу. Слово он особенно любит и пользуется им с особой

виртуозностью. И в этом сказалось, пожалуй, прошлое куплетиста, первой обязанностью которого был подать далеко, слышимо и внятно словесную шутку, острое словцо. Монахов не просто говорит, он архитектурно строит звук, соразмеряя его со сценой и мизансценой. Он старается найти для каждой роли соответствующий регистр и тембр голоса, меняя в то же время часто и разнообразно этот тембр внутри отдельной роли, переходя, например, от тенора к баску в «Рузаеве», или играя голосом в двойственной роли «Маскариля». Он любит пользоваться иностранными акцентами и диалектами, он охотно и часто прибегает к певучести и к мелодии, резко контрастируя их с последующим сухим говором или быстрой дробью реплик. Любовь к слову и опыт куплетиста и опереточного актера приводят Монахова к импровизациям. Он — один из немногих современных актеров, сознательно и в художественных целях пользующийся импровизацией в комедийных ролях. Его импровизации в «Слуге двух господ» заслуживали бы особого изучения. Движения Монахова, его пантомимы всегда связаны с сюжетом пьесы и характером роли. В этом, пожалуй, его недостаток, как синтетического актера. В этом, пожалуй, большое, еще неисполненное им обещание подлинно-синтетического театра. Руки, из частей рук ладони и пальцы — вот чем полнее и охотнее всего пользуется Монахов. Его магнетизирующие, ощупывающие руки в Распутине[5], нервные пальцы в Короле Филиппе — запоминаются.

Многолетняя погоня за драмой привела Монахова в Большой Драматический Театр. Этот театр с гордостью и правом может сказать, что он вырастил драматического актера Монахова. Три имени друзей-художников должны быть здесь названы в первую очередь. Александр Блок, в последние годы своей жизни вплотную подошедший к театру, создавший его идеологию, заразивший его стремлениями к «горным вершинам» трагедии, бесспорно очень много содействовал трагическому росту Монахова.

---

[5] Спектакль БДТ «Заговор императицы».

Ал. Бенуа — другое имя. Бывший в течение ряда лет режиссером и художником театра, он поставил здесь несколько больших спектаклей с участием Монахова. Сочетание Монахова, до мозга костей русского, выходца из демократии и Бенуа — человека изощреннейшей европейской цивилизации, не могло не быть плодотворным и ценным для обоих сторон. От Бенуа получил Монахов, скорее всего, любовь к искусству и культуре прошлых времен и чужих народов, любовь, сказавшуюся на таких ролях, как «Царевич Алексей»[6] и «Маскариль». А. Н. Лаврентьев, главный режиссер театра, постановщик «Дон-Карлоса»[7] — третье имя. Выученик Московского Художественного Театра, он более всего мог способствовать прививке Большому Драматическому Театру элементов сложной культуры этого театра. И далее, — Большой Драматический Театр в целом, его молодежь, его ансамбль. Родившийся в революционные годы, театр всегда стремился вырастить в себе дружную атмосферу углубленной, внутренней работы. О ней точнее всего, пожалуй, писал сам Монахов еще в 1921 году: «Сила театра в юности его духа. В Большом Драматическом Театре никто еще не поставил точки в своей работе, никто не перестал любить своей работы и эта юность, и эта любовь побуждают театр к большим дерзаниям». Эта же жизнерадостность и любовь к ремеслу актера характерна и для самого Монахова. Он является в этом отношении костью от кости Большого Драматического Театра. И, наконец, последний, самый важнейший фактор, содействующий росту Монахова — это революция, это новая, глазастая, жадная, молодая аудитория, наполнившая театр. Это она поставила перед театром и перед Монаховым требование больших страстей и большого размаха. «Желтая кофта» в «Свободном Театре»[8],

---

[6] Спектакль по пьесе Д. С. Мережковского, премьера 25 марта 1925 г. (реж. и худож. А. Бенуа).

[7] Спектакль по пьесе Ф. Шиллера, премьера в БДТ 15 февраля 1919 г. (реж. А. Лаврентьев, худож. В. Щуко).

[8] Москвский театр под руководством К. А. Марджанова.

спектакль изощренной формы, но презрительно равнодушный к содержанию, характеризует, чем в лучшем случае мог бы стать Монахов, не будь той гигантской переоценки художественных ценностей, которую принесла с собой революция и новые общественные слои, ею поднятые. Красноармейцы и рабочие, за эти годы, привыкшие и полюбившие Монахова, с полным правом могут утверждать, что это они создали Монахова, как трагического актера.

Рабочий и театр. 1926. 16 марта (№ 11). С. 10–11.

Фабзавшторм[9]
(Театр рабочей молодежи — ТРАМ)

Этой второй своей после веселого «Сашки Чумового» постановкой комсомольский театр поставил перед собой очень трудную и ответственную задачу. «Фабзавшторм» — это опыт индустриальной трагедии. Его герой — металлический завод. Его другой герой — комсомолец, парень с «короткими ногами», но «крепким классовым самосознаньем», погибающий в вихре «фабзавшторма», но спасающий завод. Фабула, таким образом, очень простая, отчасти уже использовавшаяся в кино и в литературе, но дающая единственную мыслимую в нашем театре схему трагедии со счастливым концом. Автор, Толмачев, развернул эту фабулу в очень энергичном темпе, на характерном, несколько выисканном, но остром и запоминающемся языке. «Фабзавшторм», конечно, не бытовая пьеса, и не бытовой, а приподнятый, вместе и шутовской, и волнующе-трогательный спектакль сделали из нее актеры ТРАМа, продолжив в этом смысле изначальную, еще от «инсценировки» поведшуюся двойственную линию комсомольского театра с его балаганным шутовством и резко контрастирующим с ним приподнятым и важ-

[9] Спектакль по пьесе Д. Толмачева, премьера 6 марта 1926 г. (реж. М. Соколовский).

ным ораторским красноречием. Полный песен, заводского шума, задорных интонаций этот не бытовой спектакль оказался подлинно рабочим спектаклем, потому что, право же, мелочный натурализм далеко не единственный способ театрального претворенья нашей как будто не такой уж мелочной эпохи.

Среди исполнителей (ведущий состав в этом спектакле другой, чем в «Чумовом») обнаружились даровитые, темпераментные, хотя, конечно, еще мало подготовленные молодые актеры и актрисы, среди них — «шпановская» героиня «Лелька-Крица» — Опарина[10], лирическая — Анька Наумова, сам коротконогий герой — Васильев и бузистый Серега Флюс — Цветков. Обнаружился, прежде всего, дружный и слаженный коллектив.

Спектакль любопытен и тем, что режиссер его — Соколовский, при ничтожных средствах добившийся и цельности, и огромной впечатляющей силы спектакля, проявил себя здесь уже не как клубный только педагог, но как оригинальный и острый постановщик. Как у немногих из наших молодых режиссеров, у него есть и самостоятельная постановочная мысль и свой, своеобразный, а, может быть, обобщенный из опыта комсомола, что не менее ценно, режиссерский стиль.

Красная газ., веч. вып. 1926. 16 марта (№ 64). С. 4.

Николай Федорович Монахов

Только что отпраздновано тридцатилетие артистической деятельности Н. Ф. Монахова. На две неравных части отчетливо делится его художественный путь. Грань кладет премьера «Дон Карлоса» в 1919 году. Перед ней двадцать три года скитаний по «веселым сценам» от Петербурга до Тифлиса, за ней семь лет работы над мировым репертуаром, целиком отданных Ленинградскому Большому Драматическому театру. Спора нет, именно эти семь лет вписали имя Монахова

[10] Правильно: А. С. Апарина.

в ряд крупнейших русских актеров, имя это неразрывно связано с Большим Драматическим театром. И все же было бы опрометчивостью, удивляясь чудесному превращению опереточного простака в короля Филиппа, в Цезаря и Яго, отмахиваться от этих затянувшихся лет художественных странствий большого актера. Делать это — значило бы бесповоротно выбрасывать ключ к пониманию самого центрального в трагическом Монахове. Делать это — значило бы искажать одну из самых сложных и своеобразных судеб русского театра.

Когда же сложилось основное в этом исключительном художнике?

Детство и юность Монахова совпали с одной из самых черных полос русского театра. Это девяностые годы — хозяйничанье последних эпигонов реалистической школы на так называемых императорских сценах, первые шаги реформаторов, начатки будущего художественного театра в любительских кругах интеллигенции. Молодого Монахова жизнь повела поодаль и от первой, и от второй дороги. Мальчик из семьи ламповщика Смольного вдовьего дома, за бойкость и сметливость взятый переписчиком в департамент окладных сборов, тысячью преград был отделен от официальной большой сцены, от официальной театральной школы. Случай приводит кипящего жизнью и жадно ловящего жизнь юношу к известному в свое время артисту Н. Ф. Сазонову, и по его уговору он решается выступить на сцене. Чайная общества поощрения трезвости на одной из линий Васильевского Острова — вот обстановка первого выступления Монахова. Декабрь 1895 года. Он играл Незнамова в «Без вины виноватые»[11]. Спектакль был решающим. Молодой канцелярист идет в театр. Но куда? Тут начало двадцатилетней погони Монахова за «драмой», погони едва ли не единственной в истории театра. Драматический театр был закрыт перед самоучкой. Он становится садовым куплетистом. Он кочует по России, подгоняемый бродячей судьбой уличных певцов и угрозами

[11] Спектакль по пьесе А. Н. Островского.

губернских администраций. Сколько десятков тысяч разношерстной, простонародной публики прошло за эти годы перед Монаховым, как научился он метким словом, задорным жестом волновать своих демократических зрителей; не учитывая всего этого, нельзя понять Монахова, любимца красноармейцев и рабочих на спектаклях Большого Драматического театра. Импровизационное и элементарное синтетическое мастерство его этого раннего периода коренилось в задорной стихии праздничного гулянья, в народном балаганном комизме и, право же, не будь этого, трагический Монахов не был бы тем, каким мы его сейчас знаем.

И далее оперетта. Уличный артист, человек из народа попадает в окружение наиболее укрепившихся штампов и традиций. Но, не зная этих традиций, Монахов как бы заново подходил к решению каждой, казалось бы, накрепко заштампованной роли, к мотивировке каждого, казалось бы, до конца механизованного сценического положения. В этом был первоисточник его обаянья на опереточной сцене. Монахов сам радовался опереточному веселью, забавлялся забавами своих потешных героев. И в то же время он подходил к ним серьезно. Стремление к настоящему, большому искусству не оставляло его. Оно заставляло его искать индивидуального, характерного в опереточных масках, осмысливать, психологически оправдывать нелепости опереточных перипетий. Два основных качества вынес Монахов из своего долгого опереточного стажа: общую установку синтетического, всесторонне-выразительного актера и музыку ритм, как опору театрального действия. И то и другое обусловило в дальнейшем самые существенные свойства трагического актера Монахова. Но не потерял он на опереточной сцене и юношеского своего задора. Садовый куплетист просвечивал сквозь изящный облик опереточного премьера, освежая это амплуа и лишая его слащавости. Это же придавало буффонную комедийность Монахову-простаку — основное его амплуа в оперетте. Но опереточный премьер продолжал стремиться в драму, а «драма» по-прежнему не давалась ему.

Лишь в 1913 году вновь организованный Московский «Свободный Театр»[12] не побоялся привлечь Монахова. Путь Монахова естественно и вел его в этот театр, ставивший задачей своей синтетический, музыкально-драматический спектакль. Была поставлена «Сорочинская Ярмарка»[13]. Монахов играл дьяка Афанасия Ивановича, роль, по характеру своему очень близкую к основной для Монахова народно-бытовой стихии. Играл Монахов превосходно. Последовала «Желтая кофта», еще несколько постановок и конец. Свободный театр закрылся. Планы нового большого театра, затеваемого М. Ф. Андреевой, Горьким, Шаляпиным при ближайшем участии Монахова, не осуществились. Помешала война 14 года. Надежды на драму снова исчезли, и после нескольких месяцев колебания Монахов вернулся в оперетку.

Только помня о всей этой веренице обманутых надежд и неудачных попыток, и можно понять, что означала для Монахова организация Большого Драматического театра, театра, в который Монахов вошел и как основатель, и как ведущий актер, и как главный режиссер, и как управляющий, и как председатель художественного совета.

15 февраля[14] премьера «Дон Карлоса». Впечатления от спектакля были потрясающими. Никто не ждал такого внезапного роста. Монахов — Филипп был открытием. В русском театре стало больше первоклассным трагическим актером. Последовали быстро одна за другой роли «Бенедикта» в шекспировском «Много шума из ничего»[15], романтическая роль «Тита Флавия» в пьесе Иеренфельда «Разрушитель Иерусалима» и далее три сезона, целиком построенные на классической драматургии. В короткий срок трех сезонов Монахов игра-

---

[12] «Свободный театр» просуществовал с 21 октября1913 г. до 2 мая1914 г.

[13] Опера М. П. Мусоргского по повести Н. В. Гоголя, премьера в «Свободном театре» — 1913 г. (реж. К. Марджанов).

[14] 1919 г.

[15] Премьера 15 марта 1919 г. (реж. Н. Арбатов, худож. А. Радаков).

ет десять ролей основного мирового репертуара, также центральные трагические роли, как «Франц» (Разбойники[16]), «Яго» (Отелло[17]), «Шейлок» (Венецианский купец[18]), «Юлий Цезарь»[19]. Такие фундаментальнейшие образы мировой комедии, как «Труффальдино» (Слуга двух господ), «Мальволио» (Двенадцатая ночь[20]), «Маскариль» (Смехотворные прелестницы[21]), «Сганарель» (Лекарь поневоле[22]), «Менехем» (Близнецы[23]), К этому перечню нужно прибавить «Дон-Цезаря» (Рюи Блаз[24]) и «Царевича Алексея», сыгранных в этот же срок.

По разнообразию и силе сосредоточенных в нем контрастов репертуар этот совершенно исключителен. Он показал Монахова как актера чрезвычайной широты. Следует вторая существенная фаза в развитии Большого Драматического театра, переход его к современной драматургии в сезоны 1923–24 гг., 1924–25 гг. и нынешний. Переход этот позволил Монахову построить целую галерею смешных и серьезных образов современности, образов классовых, социальных. Подобных общественных задач не ставила перед ним ни опереточная, чисто формальная сцена, ни классика — театр чистых страстей и отвлеченного характера. Эти социальные маски Монахова полнокровны и опять-та-

---

[16] Спектакль по пьесе Ф. Шиллера, премьера 12 сентября 1919 г. (реж. Б. Сушкевич, худож. М. Добужинский).

[17] Спектакль по пьесе В. Шекспира, премьера 22 января 1920 г. (реж. А. Лаврентьев, худож. В. Щуко).

[18] Спектакль по пьесе В. Шекспира, премьера 27 ноября 1920 г. (реж. и худож. А. Бенуа).

[19] Спектакль по пьесе В. Шекспира, премьера 20 апреля 1922 г. (реж. К. Хохлов, худож. Н. Бенуа-сын).

[20] Спектакль по пьесе В. Шекспира, премьера 20 мая 1921 г. (реж. Н. Петров, худож. В. Щуко).

[21] Спектакль по пьесе Ж.-Б. Мольера, премьера 26 ноября 1921 г. (реж. и худож. А. Бенуа).

[22] Спектакль по пьесе Ж.-Б. Мольера, премьера 26 ноября 1921 г. (реж. и худож. А. Бенуа).

[23] Спектакль по пьесе Т. Плавта, премьера 29 сентября 1923 г. (реж. К. Хохлов, худож. В. Ходасевич).

[24] Спектакль по пьесе В. Гюго, премьера 15 октября 1921 г. (реж. Н. Петров).

ки очень разнообразны. Тут и мещанин-обыватель, заклейменный Монаховым в фигуре «Обывателя» (Бунт Машин[25]), тут и интеллигент-идеалист, маска «соглашателя», данная Монаховым в «Учителе Бубусе». Тут и мещанин послевоенной Европы, торжествующий, надутый от чванства, внутренне опустошенный, изолгавшийся «Башле» и две полярных, по своей противоположности, фигуры крестьян — хитрый мужик конокрад и шарлатан, разбросанный, развинченный Распутин и отточенный революцией, взнузданный классовой стихией начальник красных партизан Рузаев. Каковы бы ни были драматургические качества всех этих ролей, Монахову удалось сделать из них обобщающие, общезначимые образы. Образ Монахова — драматического актера — ярок, ясен, но настолько сложен, что трудно наметить хотя бы самое общее в этом исключительном мастерстве.

Первое, что бросается здесь в глаза, это отсутствие у Монахова определенного драматического амплуа, широта, позволяющая ему играть одновременно и Филиппа и Труффальдино. Это потому, что Монахов — «актер», как таковой. Располагая богатейшим набором средств, он строит каждую роль сообразно объективным заданиям, этой ролью даваемым. Он подходит к своему материалу извне, как архитектор, как скульптор. Но точно разработав роль, он уже всецело отдается радости от игры, от спектакля, он играет напористо, празднично. В нем нет никогда ни тени будничности. И это, пожалуй, наследие народного певца и опереточного артиста, и в этом отчасти объяснение исключительного обаяния его игры для демократической аудитории.

Монахов-драматический актер — остался верен духу музыки, ритму. Он кладет точный ритм в основу своего построения роли. Играя реалистически, он пронизывает точной мерой и отдельные куски и роль в целом. Он старается расчленить роль паузами, найти в ней темповые ускорения и замедления, так, все

---

[25] Спектакль по пьесе А. Толстого, премьера 14 апреля 1924 г. (реж. К. Хохлов, худож. Ю. Анненков).

ускоряя, ведет он роль «Труффальдино», так в очень сложных контрастных ритмах строит он «Короля Филиппа». И далее он стремится создать внешне отчетливый, физически осязаемый пластический образ. Такой внешний образ — для него ключ к истолкованию роли. Вот «Филипп» — сжатые губы, несгибающийся стан, нервное пощипывание бороды, и из этих физических черт вырастает дальше душевный образ монарха — сыноубийцы. Вот «Цезарь» — сухой металлический голос, мертвенная маска лица, почесывание темени указательным пальцем: учитель Бубус, нелепо размахивающий руками, бредущий на нетвердых ногах, глотающий слова. Создавая такую физически отчетливую оболочку, Монахов оживляет ее внутренней психологической игрой. Монахов старается делать своих героев человечными, во всяком случае совершенно конкретными. Его герои — доступны. Они — не отвлеченные образы и не полубоги. Это — люди, разрываемые большими страстями, или люди очень смешные. Монахов любит слова. Среди нынешних актеров — он один из величайших мастеров слова. Он старается найти для каждой роли соответствующий регистр и тембр голоса. Он охотно и часто пользуется иноземными акцентами и диалектами. Он один из немногих современных актеров, сознательно и в художественных целях пользующийся импровизацией. Он импровизирует блестяще. И это в Монахове от народного, от демократического искусства. И, наконец, последнее и, пожалуй, наиболее существенное. Монахова упрекают иногда в национальной ограниченности его ролей. Да, черты русского актера всегда сквозят в его говоре, движениях, всем внешнем облике. Он — актер национальный. Но едва ли это может быть поставлено ему в осуждение. Наш театр знает ряд высококосмополитических актеров, ряд актеров тончайшего мастерства и культуры. Монахов выделяется среди них, как актер народного театра, как актер большого рисунка, крупных мазков, это актер больших и демократических аудиторий.

Таким сделала его и его жизненная судьба и революция. Это революция развернула в Монахове тра-

гического и высококомедийного актера. Этот актер вырос в порожденном революцией Большом Драматическом театре.

Этот новый Монахов еще очень молод. За ним всего семь лет работы. А перед ним — еще огромные возможности и ясные широкие пути.

Жизнь искусства. 1926. 23 марта (№ 12). С. 5–6.

Открытие театра Дома Печати[26]. «Фокстрот»[27]

В Ленинграде есть театры, худо ли, хорошо ли, но обслуживающие запросы широкого зрителя, театры и просвещающие и развлекающие, за редкими исключениями, оперирующие театральными ценностями уже общепризнанными и ходовыми. Есть также (и в этом, кажется, счастливая особенность нашего города), молодые полулюбительские рабочие коллективы, стремящиеся от клубной сцены перейти к формам своеобразного рабочего спектакля. Но у нас нет ни одного театра, который, будучи рассчитан на специфического зрителя из советской интеллигенции, из вузовской молодежи, располагал бы правом и возможностями к созданию остро дискуссионных и по теме и по сценическим методам своим спектаклей, спектаклей-опытов. Попытки ряда театральных группировок построить подобный театр кончались до сих пор неудачей, брешь в общетеатральном фронте, образуемая его отсутствием, ощущается в общем окружении бесцветного и вялого сезона, все настойчивее. Тем своевременнее, необходимее, неотложнее прекрасный почин Дома Печати, взявшегося за организацию в своем театральном зале на Мойке[28] именно такого театра.

---

[26] Театр был создан в 1926 г., просуществовал до 1928 г.

[27] Спектакль по пьесе В. М. Андреева, премьера 23 апреля 1926 г. (реж. И. Терентьев).

[28] Ошибка: надо наб. р. Фонтанки, 21.

Открылся он в довольно экстренном порядке пьесой В. Андреева[29] «Фокстрот» в постановке Игоря Терентьева. Постановщик прошлогоднего «Джона Рида», Терентьев и на этот раз показал себя умелым и тонким мастером в работе с актерами, в особенности в области речевой. Спектакля, так точно и богато разработанного интонационно, давно уже не было в Ленинграде. Молодые актеры, бывшие в его распоряжении, нашли тона и речевые ходы, порою просто поражающие по сложности и своеобразию (Ольгина, Горбунов, Милюц). Но общее построение спектакля гораздо менее удалось Терентьеву. Несколько наивно задуманная игра с подвижными декорациями, не удавшаяся и едва ли могшая удасться на примитивной сцене Дома Печати, досадно скомкала конец спектакля. На особую беду и самая пьеса Андреева — образец плохо организованного драматургического материала.

Это — написанный отличным языком быто-описательный отрывок, изложенный с холодком и равнодушием, приятным в беллетристике, но совершенно недопустимым в театре. Пьеса Андреева целиком от описательной литературы.

И все же, смело поставив пьесу впервые выступающего, как драматург, молодого писателя, Дом Печати, при всей неудаче выбора, правильно обозначил основную свою линию на опытный, дискуссионный спектакль.

Красная газ., веч. вып. 1926. 24 апреля (№ 97). С. 4.

О клубном спектакле

Летописец советского театра отметит для сезона 1925–26 годов приостановку поступательного движения профессионального театра и некий временный кризис его. Но он должен будет также засвидетельствовать, что в массовой художественной работе

[29] Автор имеет в виду писателя и драматурга В. М. Андреева.

именно в эти месяцы стали с особенной очевидностью сказываться симптомы, давно уже несомненные для внимательного наблюдателя, симптомы вырастания клубно-художественной работы в своеобразно-театральную, утверждения «формы» в клубной самодеятельности.

Здесь перед нами любопытный диалектический процесс. Начав с подражательных форм театрального любительства, перейдя затем к резкому отрицанию этого подражательного любительства, к методам Единого Художественного Кружка, сознательно уходившим как можно дальше от спектакля, как можно глубже в быт, в бытовую игру, — клубные кружки сейчас снова стоят перед созданием спектакля, но уже на совсем иной формальной, идеологической и организационной основе.

Действительно, перед каждым клубом, имеющим постоянный, долго работающий кружок, встает вопрос: куда же дальше? Есть ли дальше какой-либо путь от «инсценировок», от освещения текущих событий политической и клубной жизни?

Совсем отказаться от подобной текущей массовой работы ни один клуб, разумеется, не может и не должен, но выход растущему мастерству и стремлению к более трудной и сложной работе найти также необходимо. Так рождается потребность в своеобразном раздвоении клубно-художественной работы, в подчеркивании массовой текущей, называемой в Ленинграде «затейной» художественной игры, с одной стороны, и осложненной работы над клубным театром, с другой. И не случайно крупнейшие клубы один за другим приходят к подобным методам. Не случайно один за другим наиболее крепкие и спаявшиеся художественные кружки переходят к организованной театральной работе, вырастают в театры: за театром рабочей Молодежи (ТРАМом) тянется Василеостровская районная студия, за ней Рабочий театр района Володарского и т. д.

Организационно мы во всех этих случаях имеем своеобразный и новый тип театра, участники ко-

торого совмещают вечерние репетиции и спектакли с утренней работой на производстве. Идеологически все это — примеры театров с совершенно отчетливой, стопроцентной социальной установкой. А формально? Можно ли говорить о некоем общем стиле этих спектаклей, вырастающим из клубной работы? Думается, что уже можно. Синтетический спектакль — вот как, прежде всего, следует охарактеризовать эти летучие представления. Преемники «инсценировки» и «живой газеты», они вводят хоровую песню и сольный куплет, хоровые спортивные движенье и танец в самую композицию спектакля. Их действие охотно и часто сопровождается оркестровой музыкой, музыкой струнных, «великорусских» и «неаполитанских», и ударных инструментов.

Незатейливая игра мастеров-кружковцев все время подкрепляется этими вспомогательными выразительными средствами, и сама игра эта тяготеет к синтетизму, к всесторонней выразительности.

Все эти черты роднят синтетический клубный спектакль с основными формами народного спектакля. И сходство это, разумеется, не случайно. Клубный театр должен идти на стык со вкусами широкой аудитории, он должен стремиться стать максимально захватывающим, максимально занимательным для широкой аудитории. А это значит, что вслед за музыкой и танцем клубный спектакль с необходимостью привлечет и свет, и краску, и внешнюю зрелищность на помощь себе. Он с необходимостью отойдет от той опрощающей, той обедняющей тенденции, которая вот уже столько лет торжествует в нашем театре.

О чем бы ни спорили течения на профессиональной сцене, клубные рабочие театральные организации выдвигают, как форму народного спектакля, спектакль «зрелищный» и «синтетический».

Жизнь искусства. 1926. 27 апреля 4 мая (№ 17–18). С. 17.

«Ливень»[30]
(Академический Театр Драмы)

Пьеса «Ливень» неладно слажена. Хорошо завернутая, полная хороших контрастов и неожиданных переходов в первом акте, она очень растянута и необычайно скомкано, непропорционально сжато раскрывается в развязке. Она — разговорна. Она о слишком многом заставляет лишь догадываться, одним словом, это — мало удачная переделка экзотической новеллы. То, что два театра с такой жадностью накинулись на нее, доказывает лишь, как велика у нас тяга к пьесам, ставящим моральные проблемы и дающим актерский материал. «Ливень» — симптом этой тяги, но незадачливый пример.

Праздными были бы разговоры об «идеологии» этой пьесы. Сталкивающая уличную проститутку и добродетельного аскетического миссионера, она — более чем сомнительна. Постановка Академической драмы достаточно непритязательна, если не считать режиссерской претензией самый «ливень», очень натуралистический и очень долго идущий, немало содействующий вызыванию очень натуралистической скуки и томленья зрителей.

Интерес спектакля, таким образом, в актерах. И здесь действительно следовало бы подробно и долго говорить об игре Вольф — «Сэди». Это — одна из удачнейших ее работ. Намеренно резкие переходы от жизнерадостнейшего веселья к тоске, испугу, подавленности, такой же внезапный, победоносный скачок к вызывающе дерзкому смеху пленяют легкостью, точностью, трогательностью...

Вивьен — миссионер удачно надел маску фанатичного проповедника, но, пожалуй, недостаточно позаботился о том, чтобы, развивая и последовательно

---

[30] Спектакль по пьесе Дж. Колтона и К. Рендольфа по рассказу С. Моэма «Дождь», премьера 17 апреля 1926 г. (реж. В. Р. Раппопорт, худож. В. М. Ходасевич).

раскрывая эту маску, сгладить неудачную неподготовленность авторской развязки.

Достаточно ли двоих, или, пожалуй, четырех (считая Зражевского и Стрешневу) актеров, чтобы оправдать этот спектакль? Пожалуй, нет.

Жизнь искусства. 1926. 27 апреля — 4 мая (№ 17–18). С. 18.

Гастроли Четвертой студии. «На земле»[31]

Четвертая Студия и раньше была последышем в разветвленной семье МХАТов, работы ее — более или менее удачными перепевами старших театров. Все же с таким ученическим, с таким провинциальным спектаклем Студия еще ни разу не выступала перед ленинградскими зрителями.

«На земле» — спектакль о деревне: тема совершенно исключительная, важность и значительность которой очевидны. У нас должны быть и будут и театр для крестьянства, и театр о крестьянстве. Это будет сильное, многокрасочное, звучное драматическое искусство (намеки уже встречаются иногда в неуклюжих драмах крестьян-самоучек) и с полным основанием можно предполагать, что деревня, как тема и как материал, внесет новую свежесть и новую силу в советский театр. Но попытка Студии может быть расценена лишь, как доброе желание, не больше.

Пьеса П. Низового повторяет в деревенской обстановке самые беспомощные образцы агитационных пьесок 18–19 годов. Обремененные пороками и заблуждениями старики, с одной стороны, неизъяснимо добродетельный, шпарящий сплошь по политграмоте юный агроном и бодрая работница из города, — с другой. Несколько комических образов («поп», «пасечник»), более удались автору; они напоминают, правда, соответствующие фигуры из беллетристики, но это не

[31] Спектакль по пьесе П. Низового, премьера 5 декабря 1925 г. (пост. М. М. Тарханов, худож. А. А. Талдыкин).

так уж плохо. Хуже то, что ни намека на драматизм, ни одного, сколько-нибудь развитого драматического мотива и положения нет в этой трехактной пьесе, спасти которую бессилен точный, в общем, и характерный язык действующих лиц.

Серьезность постановочного замысла лучше всего характеризует такие цветочки, как пионерский барабан за сценой во время объяснения двух героев, подающих надежды, и пение «Молодой гвардии» за сценой же, в момент достаточно неожиданной смерти старого начала, крестьянина Парфена. Если это называть современным спектаклем, то, что же считать пошлостью? В остальном спектакль идет в скудно-психологических тонах, найденных двадцать лет назад Художественным театром и Театром Гайдебурова для деревенских пьес. Ни интонационные новинки и освеженные характеристики революционной «Виринеи»[32] в Вахтанговской студии, ни, хотя бы, новейшие постановки самого старшего МХАТа (работы того же Тарханова, режиссера «На земле») не отразились на этом спектакле, лишь по фразеологии своей революционном. Декорации Талдыкина из досок и хвороста сделаны в приемах, известных Ленинграду по прошлогодним работам Левина («Семивзводный») и нынешним — Акимова («Пугачевщина»).

В актерском отношении труппа студии не кажется сильно выросшей. Трудно, впрочем, судить об актерах по невозможной пьесе Низового. Интереснее других был Залесский, располагающий своеобразными певучими переходами речи для изображения продувного старика-пасечника. Приятен основной, сухой и жестковатый тон Бреусовой. Он выгодно отличается от общего «поселянского» говора. В итоге же — доброе желание студии очевидно.

Красная газ., веч. вып. 1926. 4 мая (№ 103). С. 4.

---

[32] Пьеса Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина по одноименной повести Л. Н. Сейфуллиной; премьера 13 октября 1925 г. (реж. И. М. Толчанов, худож. С. П. Исаков).

Пушкин и Дантес[33]

Когда, ловя ходкую тему, в театре торгуют Распутиным, Гапоном или Дегаевым, то житейское любопытство зрителя не без успеха борется с добрым вкусом. Но писателю, халтурно спекулирующему на Пушкине, нет и не будет оправдания. Ничем иным, как халтурной спекуляцией должна быть названа пьеса Каменского, не посовестившегося в пятиактной жвачке вывести Пушкина, разговаривающего дословно так: «сорганизуйте-ка чтенье стихов Александра Пушкина», перемежающего подобную прозочку с подлинными стихами, понадерганными отовсюду наперекор хронологии (стихи к декабристам), контексту и прямому смыслу (возмутительная вермишель из «Каменного гостя» и десятка других примеров), Пушкина, елейно причитающего о «свободе», с глубокомыслием капитенармуса философствующего о «судьбе», с манерами приказчика, скандалящего с женой. Очевидное желание автора поставить на место исторических фактов некую отвлеченную трагедию о поэте, затравленном чернью (тема, которой именно сейчас нельзя отказать в актуальности), не может даже рассматриваться всерьез. Этому мешает честно-натуралистическое в приемах школьного вечера памяти Пушкину начало пьесы, грубое безвкусие сцены «видений Пушкина», а главное, бесспорная осведомленность большинства зрителей в нарушенном Каменским, реальном ходе дуэли и гибели поэта, с одной стороны, и полное неумение автора придать хоть какую-нибудь убедительность собственному своему косноязычному лепету о том же. Тем самым отпадает вопрос о возможном общественном значении пьесы («сатира на аристократию»?). Никчемность диалога и характеров, наивность драматического действия вынимают у «сатиры» всякое жало).

Привязанный, как каторжник к ядру, к пустяковому материалу пьесы Академический театр все же

[33] Спектакль по пьесе В. В. Каменского, премьера в Акдраме 8 мая 1926 г. (реж. К. П. Хохлов, худож. М. З. Левин, М. П. Зандин).

сделал попытку выдержать и на этот раз высокую ноту большого спектакля, правильно взятую в «Пугачевщине»[34]. Первая половина спектакля (в особенности это относится к возмутительным «виденьям») вдребезги разбилась об абсурдность текста. Но в третьей картине театру и художнику Левину удалось достигнуть прекрасного внешнего эффекта. Декорации Левина к этому (и следующему) акту — отличный образец динамизированного, обостренного, увиденного глазами современного художника, ампира. В таких вот декорациях может ожить заново «Горе от ума»[35]. Ни в убранстве сцены, ни в костюмах нет последовательной стилизации, и все же белая с голубым колоннада Левина выдерживает с честью сравнение с белым в золоте порталом Головинского «Маскарада»[36]. А это чего-нибудь да стоит!

Игравший Дантеса Юрьев был статен и внушителен зрительно. Заслуживает всяческого признания его борьба, иногда непосильная, с кретинизмом авторского текста, не давшего «Дантесу» ничего, кроме писарских сентенций и междометий. Роль Пушкина у Певцова также, прежде всего, — борьба, на этот раз не только с автором, но и с собственными внешними данными, мало отвечающими привычным представлениям о Пушкине. Если же отвлечься (вопрос, возможно ли это?) от знакомого и близкого каждому из зрителей историческому образу, то найденный Певцовым тип несколько меланхолического, тяжелокровного поэта был полон волнующих и трога-

---

[34] Спектакль по пьесе К. А. Тренева, премьера в Акдраме 20 февраля 1926 г. (реж. Л. С. Вивьен, Н. В. Петров, К. П. Хохлов, худож. Н. П. Акимов).

[35] Спектакль по пьесе А. С. Грибоедова, премьера в Акдраме 17 сентября 1921 г. (возобновление 9 апреля 1925 г.) (реж. Е. П. Карпов, худож. М. В. Добужинский, О. К. Аллегри).

[36] Спектакль по драме М. Ю. Лермонтова, премьера в Александринском театре 25 февраля 1917 г. (реж. В. Э. Мейерхольд; возобновление 9 декабря 1919 г.; реж. возобновления Н. В. Петров, худож. А. Я. Головин).

тельных черт. Прекрасно чтение им стихов, простое и значительное.

Красная газ., веч. вып. 1926. 10 мая (№ 108). С. 4.

Одо Набунаго

Мы отвыкли от неожиданностей, в особенности от неожиданных радостей. Но вот такая неожиданная и прекрасная радость встретилась на скромном «японском вечере» без афиш и рекламы, прошедшем в Доме Печати.

В заключение затянувшегося вечера, после чтения японских стихов и прозы, были показаны отрывки из японской драмы XIV века «Одо Набунаго». (Актеры — Студия Акдрамы; постановка С. Э. Радлова). Молодые актеры играли без костюмов и декораций. Режиссерская работа, чрезвычайно интересная и сложно задуманная, еще не закончена. Но пьеса очаровала, побеждала потрясающей силой драматизма, совершенной, прозрачно-чистой звонкостью эмоций, напряжением все возрастающего пафоса. Это — средневековая трагедия о народном герое Набунаго, вставшем на защиту бедного люда, рыбаков и поселян, угнетаемых высокомерными насильниками-монахами. Сильные борются против сильных. Огромные страсти сталкиваются. Властолюбивая женщина-госпожа и чистая девушка-рыбачка втолкнуты в этот водоворот страстей. Звенят мечи. Погибают герои, но преступный монастырь взят и разрушен. Народ торжествует. «Одо Набунаго» — блистательнейший образец сельской трагедии, японское «Фуэнте Овехуна», бесспорно превосходящее своего испанского собрата[37] остротой и напряженностью драматизма. Она раскрывает перед зрителем искусство и культуру Дальнего Востока, совсем незнакомые нам и до сих пор совсем чужие, в великолепной силе. Она может обогатить нашу литературу и театр новыми и неожиданными ценностями.

[37] «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега.

Эта прекрасная трагедия должна быть как можно скорее показана массовому зрителю, и не в отрывках, на закрытой сцене, а большим, публичным спектаклем.

Жизнь искусства. 1926. № 19 (11 мая). Прилож.: Театры и зрелища. С. 3.

«Тартюф» в Четвертой студии[38]

Могут быть два способа подачи классических пьес в современном спектакле: это может быть либо истолкование классической темы в приемах новейшего театра, сознательное освежение, обновление классического материала, острое и резкое освещение старинных проблем под углом зрения нового человека; либо исследовательски-точное восстановление форм классического спектакля, раскрытие классического автора в его же стилистической системе. За первым способом — преимущество актуальности, второму нельзя отказать в образовательном значении.

Ставя мольеровского «Тартюфа», Четвертая студия предпочла этим двум ясным и разумным путям — путь иной.

Режиссер спектакля резко отошел и от традиций и от исторических форм мольеровского спектакля, но, сделав это, он шел не к простоте, общепонятности и усилению социального веса пьесы, а, наоборот, к утяжелению, к затруднению для зрителя понимания блистательной, демократической комедии Мольера, к вытравливанию ее сатирического острия. Конструкция из расходящихся лестниц, в центре — белая дверь на черном бархате, белые костюмы всех действующих лиц, связанные движения, монотонная, не сцепляющаяся в диалог читка стихов — все сделано для того, чтобы однообразием костюмов замазать драматургическую ясность (господа и слуги) мольеровской схемы,

[38] Спектакль по комедии Ж.-Б. Мольера, премьера в Четвертой студии МХАТ 23 ноября 1926 г. (реж. И. А. Залесский, Л. И. Дмитревская, худож. С. П. Исаков).

произвольной конструкцией исказить великолепную четкость мольеровских мизансцен, однотонным чтением изгнать из мольеровского диалога его несравненную стремительность, темп, интонационное богатство, остроту словесного поединка, чтобы превратить абсолютно-доходчивую, общепонятнейшую, бурно-язвительную, дышащую гневом и презрением социально-полновесную комедию о набожном мещанине и лицемерном монахе, в манерную и претенциозную канитель.

Гениальная комедия не могла не дойти в некоторых сценах до зрителя, но театр может быть уверен, что и этими немногими сценами он в последнюю очередь обязан своей работе, явившейся худшим примером запоздалого, бесплодного эстетизма.

Красная газ., веч. вып. 1926. 11 мая (№ 109). С. 4.

Не было ни гроша[39] (Гастроли Четвертой студии)

Пока что — это лучшая из работ, показанная Четвертой студией. Великолепная, романтическая и лукавая, стремительно развивающаяся мелодрама Островского разыгрывается студией в приемах слегка подкрашенного буффонадой психологического натурализма, без чрезмерного нажима на быт, ровно и легко. Режиссер Тарханов, придерживаясь в основном традиционной разводки этого спектакля, в деталях нашел несколько необычных мизансцен (сцены у забора) и кое-где по-новому раскрыл и осветил изумительный текст драмы. В особенности это относится к комической интриге, вообще значительно более удавшейся студии, чем основная для пьесы — мелодраматическая.

Декорация (кстати сказать, «Не было ни гроша», как немногие из пьес Островского допускает слож-

[39] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 5 марта 1926 г. (пост. М. М. Тарханова, худож. Н. П. Крымов).

но разработанную, феерическую, единую для всего спектакля декорацию) сделана в приеме, очевидно, обычном для студии; это — комбинация строенных сооружений на фоне нейтрального горизонта. Декорация — непритязательна и приятна, как непритязательна и игра актеров, ровная (за исключением довольно слабых исполнителей ролей ростовщика и стряпчего), но не яркая. Непритязателен и весь спектакль, показывающий Островского слегка подновленного, освобожденного от бытовых штампов, но в целом никак не углубленного; типичный, тщательно разработанный и добросовестно выверенный ученический спектакль. Его сравнительное благополучие очерчивает, однако, довольно узко художественные и актерские возможности студии, характеризуя ее, как определенно эпигонский, подражательный, не сильный, но воспитанный на хороших образцах и не лишенный культуры, молодой театр.

Красная газ., веч. вып. 1926. 13 мая (№ 111). С. 4.

Гастроли «Четвертой Студии» («Чу Юн-Вай»[40])

Досаду и недоумение вызывает спектакль «Чу Юн-Вай», замыкающий круг гастролей «Четвертой Студии». Недоумеваешь, как, каким образом мог оказаться на пути молодого современного театра этот спектакль в манере четырежды удешевленной и упрощенной «Турандот», передающий сладкую и сентиментальную англо-китайскую сказку о загробных похождениях легкомысленного, но душевно-непорочного мандарина, похождениях, в довершение всего, оказывающихся, в конце концов, сонным бредом. Разноцветные фонари, пестрые ширмы, стилизованные движения — лишний раз доказывает, как трудно всей суровой правде современного Китая изгнать из театра

[40] Спектакль по пьесе Ю. Берстля, премьера 17 декабря 1926 г. (реж. Н. В. Демидов, худож. С. П. Исаков).

привычную игрушечную китайщину; к нужному нам типу восточного спектакля манерный «Чу Юн-Вай» не приближает ни на шаг. Все это тем более досадно, что «Чу Юн-Вай» — последняя, новейшая по времени, работа студии. Ленинграду она показана премьерой и здесь более чем в каком-либо другом спектакле, сказались сильные стороны труппы «Четвертой Студии» — тщательность выполнения, молодая свежесть общего тона, искренность. Работа трех основных исполнителей: Неронова, Асенковой и Горькой (Чу Юн-Вай и его две жены), не без успеха стремившихся к своеобразному сочетанию слова с песней и танцем, заслуживала бы большего признания, чем им может дать этот спектакль, неудачно задуманный в основном и главном.

А выводы: показанные четыре спектакля говорят о двух общих устремлениях студии к честному психологическому натурализму («На земле», «Не было ни гроша») и эпигонскому поверхностному эстетизму («Тартюф» и «Чу Юн-Вай»). На последнем пути — ничего, кроме обидных неудач и бесплодных попыток, студию, как кажется, не ожидает. Но, работая в первом направлении (кстати, наиболее отвечающим данным труппы), театр может, вероятно, стать хоть и не первопланным, то полезным и нужным, в особенности, для передвижной работы по провинции, культурным делом. Для Ленинграда же основным ценным выводом из этого, бледного на сей раз, начала московских гастролей должен стать решительный пересмотр укоренившегося уничтожительного отношения к собственным нашим театральным силам. Организуя гастроли в нашем городе московской «Четвертой Студии», не забудем, сколько молодых театральных начинаний, нимало не уступающих, а порою и значительно превосходящих по своим художественным возможностям нашу московскую гостью, уже погибло в Ленинграде от окружающего равнодушия, безразличия, неверия. На окраинах нашего города сейчас еще можно найти не один актерский коллектив, в непосильных, изнуряющих спектаклях по районным площадкам расточающий свою молодую энергию, прекрасную художе-

ственную культуру, общественный запал. Даже малая доля внимания, оказанная в эти дни московской студии, поставила бы их на ноги. Так сделаем же это.

Красная газ., веч. вып. 1926. 17 мая (№ 114). С. 4.

Дуня тонкопряха[41]
К постановке в Ак-малом оперном

– Мы глубоко убеждены, что музыкально-танцевальный спектакль, идя на смену вытесняемой кинематографом разговорной драме, должен занять одно из главных мест в советском репертуаре. Эта уверенность и побудила нас к написанию текста оперы-комедии «Дуня тонкопряха», предназначенной первоначально для Красного театра ЛГСПС.

Самое название оперы (оно же имя героини) взято из распространенной в рабочих клубах песенки. Нашей задачей было дать праздничные отражения современного быта. Впрочем, говоря о быте, необходимо упомянуть, что самые законы музыкального спектакля, как кажется нам, делают необходимым ряд условностей, которые в чисто разговорной пьесе показались бы излишними.

В соавторстве с Д. Толмачевым
Рабочий и театр. 1926. 18 мая (№ 20). С. 9.

«Шторм»[42]
(Гастроли Московского Драматического театра МГСПС)

«Шторм», открывший ленинградские гастроли театра МГСПС, имел на премьере очень большой успех. И справедливо. Это, действительно, замечательный спектакль. Пьеса Билль-Белоцерковского кажется на

[41] Оперетта на текст А. И. Пиотровского и Д. Г. Толмачева, премьера в б. Михайловском театре — май 1926 г.

[42] Спектакль по пьесе В. Н. Билль-Белоцерковского, премьера 8 декабря 1925 г. (реж. Е. Любимов-Ланской, худож. Б. И. Волков).

первый взгляд хроникой, цепочкой мало связанных сцен из времен гражданской войны. Но есть нечто, не слабее традиционной личной интриги, объединяющее эти сцены, — желание одолеть, победить, выдержать, сквозным действием ведущее через пьесу ее героев, маленький уездный партком, движущее их, удар за ударом, на борьбу с тифом, изменой, восстанием. Опасности растут, герои гибнут, и одновременно крепнет драматическое напряжение спектакля, достигая то здесь, то там, очень большой высоты и остроты. Но эта напряженная взволнованность удачно соединена с почти насмешливой сниженностью языка и характеристик. Ничего внешнего — возвышенного. Простые люди и корявые, неуклюжие слова. Решения, героическая наивность которых очевидна. Все это необычайно приближает героев «Шторма» к восприятию массового зрителя, узнающего в них себя, свое прошлое и свою работу, и через видимость быта поддающегося под сильнейшее влияние этой, в основе своей, глубоко-патетической пьесы. Так бытовая хроника становится спектаклем, заражающим театральной силой, а ее кажущиеся прямо выхваченными из дней гражданской войны люди — театральными героями, возбуждающими то ненависть, то восхищение и горячее сочувствие аудитории. Отчетливый и ясный закон революционной морали, проходящий через пьесу и направляющий ее действующих лиц то к гибели, то к победе, понятен рабочему зрителю, суд, которым судит своих героев автор, совпадает с судом, молча совершаемым над ними зрителем, — вот третье, очень редко соблюдаемое в нашей драматургии условие доходчивости «Шторма».

Вот в чем объяснение необычайной, волнующей силы таких эпизодов, как «субботник», «налет», чрезвычайной привлекательности для зрителя таких фигур, как простодушный, мужественный «председатель» и жизнерадостный, энергичный «братишка», глубокого удовлетворения аудитории в момент, когда враждебные силы пьесы находят жесткий и строгий суд. Нет желания останавливаться здесь на некото-

рых очевидных слабостях пьесы, вроде малоудачной интриги с белогвардейским заговором, или дешевой сцены интеллигентской «вечеринки». Гораздо существеннее установить, что в «Шторме» Биллю-Белоцерковскому, неожиданно для тех, кто знал лишь довольно путанную пьесу его, «Эхо»[43], удалось создать драму, не только содержанием своим захватывающую зрителя, но действительно по-новому построенную, заставляющую пересмотреть не один, казавшийся бесспорным закон доходчивого, массового спектакля.

Театр МГСПС показал в спектакле крепко спаянный и, если и лишенный исключительных дарований, то в среднем очень сильный ансамбль. Режиссер Любимов-Ланской довольно неизобретательно разведший спектакль внешне, сумел достигнуть главного: его «Шторм» полон резко-характерных и запоминающихся образов, метко схваченных и разнообразных интонаций и говоров, удачно найденных и не трафаретных гримов и жестов. Профессиональные актеры играют здесь коммунистов, рабочих, крестьян и красноармейцев, без фальши и надуманности, верно и просто. Это — новые большие преимущества «Шторма». Андреев — председатель, Ванин («братишка»), Лепковский (купец) — прекрасно показали себя. Остроумна декорация, конструктивный павильон Волкова.

Красная газ., веч. вып. 1926. 19 мая (№ 116). С. 4.

«Саранча»[44]
(Гастроли Московского Драматического театра МГСПС)

«Саранча», показанная «театром имени МГСПС» вслед за изумительнейшим «Штормом», — на фоне этого спектакля не может не восприниматься как поражение.

---

[43] Пьеса написана в 1924 г.

[44] Спектакль по повести А. А. Рудникова и Н. Г. Варламова был показан в Ленинграде 25 и 27 мая 1926 г. (реж. и автор пьесы Е. Любимов-Ланской).

Действительно, если «Шторм» убеждал и увлекал темпераментом и смелым показом жизни, то «Саранча» — чистейший образчик машинного производства идеологии. Все, как будто, на месте: и белые эксплуататоры в восточной колониальной стране, и восстание бедноты, и вождь повстанцев, побывавший в «великой северной республике», и проблема раскрепощения женщины, и антирелигиозная пропаганда, и оглядка на рабочее движение... Все правильно ориентировано, сугубо политграмотно, нет только того, что собственно и делает пьесу: свежего поворота интриги, живой речи, волнующих эмоций, полнокровных характеров, наконец, той печати своеобычности, которая единственно и в силах превратить благонамеренный полит-фабрикат в произведение общественно-заражающего политического театра.

«Саранча» — мертвая вещь.

Арсенал испытанных средств, примененных режиссером Любимовым-Ланским (он же автор пьесы и исполнитель одной из главных ролей), отнюдь не исправляет дела. Заговоры, фокстроты, адюльтер, осада, стрельба также отмечены здесь фабричным клеймом, занумерованы и проведены через общую регистратуру.

Все же спектакль интереснее пьесы. Это относится всецело к безоговорочной, изобретательной и экономной декорации-стройке Шифрина. Постановка, задуманная в приемах подчеркнутого реализма, слишком часто, однако же, срывается на провинциальный штамп. По-видимому, он вообще присущ актерам «театра им. МГСПС» и оказался замаскированным в «Шторме» благодаря счастливой случайности.

Из актеров любопытнее других Крамов (Ван-Чо), отлично двигающийся, — Давидовский (предводитель восстания), убедительно декламирующий достаточно общие тирады, и Лепковский в роли генерала.

В целом же, среди множества спектаклей, вызванных к жизни повышенным вниманием к Востоку, — «Саранча», пожалуй, один из наиболее серьезно и добросовестно задуманных, но и наименее удавшихся опытов.

Красная газ., веч. вып. 1926. 24 мая (№ 120). С. 4.

«Виринея»
(Гастроли Студии им. Вахтангова)

«Виринея» — спектакль больших страстей. Правда, прекрасная, мужественная повесть Сейфуллиной не могла не пострадать, хотя бы, и от авторской переделки. Она утратила полноту и свежесть, не приобретя напряжения и единой целеустремленности, не став драмой. Драматургическая вялость, особенно сказавшаяся на первой вводной половине пьесы, существенно повредила спектаклю. Но осталось основное — древний и крепкий, темный уклад потрясается войной и революцией: люди сильной и мятущейся души возникают из него, среди них первая — сама «Виринея», кержачка, баба непокоренная, пьяная и блудная, приходящая к трогательнейшей женской и материнской любви, революционному самоотвержению, героической смерти. Ясный волевой напор, полнокровная эмоциональность на много голов поднимают «Виринею» выше шаблонной, статической, фольклорной деревенской экзотики, устрашающим образом которой может служить хотя бы недавний спектакль «На земле». Сейфуллина показала разворошенную, пришедшую в движение деревню, и показала ее не через экзотический быт, а через общезначимые страсти, через героический сюжет.

Вахтанговская студия, для которой, после «Турандот», работа над современной и общественно актуальной темой естественно явилась ответственейшим и решающим испытанием, совершенно правильно подошла к спектаклю в целом. В постановке Попова также нет орнаментики, поклонов и крестов, лаптей и самоваров, — словом, нет «быта», как самоцели. Он пользуется, и широко, крестьянской песней, причитаньем, музыкой, но как средствами театральными, подчеркивающими эмоциональный характер действия. Очень интересны и заслуживают большого внимания попытки уйти от замедленных традиционных «деревенских» темпов, штампованного «деревенского» диалога и жестов в сторону стремительного действия, неожиданных

и острых интонаций, широких, свежих и подчеркнуто-выразительных движений. Целиком удалось это в прекрасной сцене «голосни в Учредилку», в значительной степени — в центральных диалогах Виринеи с первым и вторым мужем. Значительно менее удачны бьющие мимо цели поверхностно-шутовские сцены «умирания» буйного и темного старика Магары, часть вины падает здесь на исполнителя Толмачева[45], никак не понявшего загадочный и сложный, вдобавок, несколько схематичный образ юродивого грешника. Значительно интереснее исполнители полуэпизодических ролей Анисьи, солдата, Павла (Щукин), грубого и жесткого, неожиданно раскрывающегося в человеческой доброте и революционном подвиге партизана. И, наконец, — сама Виринея (Алексеева). Великолепен ее внешний образ — большой, сильный и стремительно, физически рвущейся к жизни женщины из деревни. Очень правилен и основной резкий, порывисто-наступательный тон-крик, голос огрызающейся, затравленной волчицы. Алексеева, к сожалению, злоупотребляет им, огрубляя, смазывая ряд сложных и трогательных переходов к нежности, к умилению, присущих Виринее.

И все же, наряду с «председателем» и «братишкой» (оба — из «Шторма») — это одна из самых убедительных фигур «нового человека», созданных московскими театрами. Как и все, «Виринея» опять стала наряду со «Штормом», при всей ее неровности и нецельности, полна черт подлинного и современного трагического спектакля.

Красная газ., веч. вып. 1926. 2 июня (№ 128). С. 4.

Снова «Турандот»

Запищали гребешки веселого марша, засуетились маски, — вот она снова, «Турандот», после трехлетнего перерыва. При появлении своем этот спектакль

[45] Ошибка, правильно — Толчанов.

имел всепобеждающий успех. И, разумеется, не только трагическое обаяние имени режиссера Вахтангова, умершего, так и не увидав этой последней своей работы, было тому причиной. Спектакль пришелся впору.

Но сейчас мы вправе и обязаны судить «Турандот» судом времени. Что изменилось за три-четыре года? — Многое. Поблек, прежде всего, самый спектакль. Конечно, новый «Калаф» — Шихматов, тяжеловесный и прозаический, не идет ни в какое сравнение со старым Завадским, блистательным и остроумным. Конечно, шутки и импровизации четырех масок сильно выдохлись; острота контрастов и переходов у главных, оставшихся неизменными, исполнителей стерлась. Но в целом все же спектакль, в особенности в ансамблевых сценах, сохранился лучше, чем ряд его сверстников. Это делает честь общей культуре и дисциплине театра.

Гораздо существеннее, поэтому, изменения в восприятии спектакля, происшедшие за эти годы. И здесь ясно одно: «Турандот» для нас сейчас спектакль прежде всего, исторический, почти музейный. Как великолепное завершение большого и славного периода в жизни русского театра стоит он перед нами; периода, корнями уходящего в предреволюционные поиски чистого, внесмыслового театрального мастерства, а концом упирающегося в те своеобразные, первые годы советского театра, когда огромная смелость и напряжение формального реформаторства шли целиком на преодоление, на взрывание штампов и омертвевших тканей наивного, иллюзионистского спектакля. Вот откуда в «Турандот» эта сила иронии, веселое разоблачение (средства — переключение интонаций, неожиданная бутафория, жесты) ветхих тайн театральной сентиментальности, возвышенности, пафоса, лунного света, и, наряду с иронией, бесконечная жизнерадостность самоуверенного, по произволу играющего с трудностями, точного мастерства. В этом смысле «Турандот», конечно, дитя революционных дней. За истекшие годы советский театр от «игры», от иронии и формальных преодолений все решительнее становится на путь положительного воздействия, показа жизненных фактов,

морального и культурного учительства. На этом правильном и необходимом пути молодое реалистическое искусство подстерегают опасности мещанства, опрощенчества, мнимой фактичности, штампов, формального обеднения. Как победоносное орудие против этих опасностей, прежде всего, сохраняет свое значение вот эта насмешливая «Турандот». Она живет и как наиболее зрелый памятник творчества Вахтангова. Годы, прошедшие с его смерти, только подчеркнули, какого поразительного, какого глубокого и смелого художника потерял в нем советский театр.

Красная газ., веч. вып. 1926. 5 июня (№ 131). С. 4.

«Лев Гурыч Синичкин»[46]

Вот спектакль, глубоко разочаровывающий всякого, любящего и ценящего театр носящий имя Евгения Вахтангова. Ошибка театра не в выборе пьесы.

Ошибка, вернее вереница ошибок, в разработке пьесы.

Старый, милый водевиль Ленского мог бы быть подан наивно и непритязательно, как веселый, слегка стилизованный спектакль. Это было бы не очень смелым, но вполне культурным делом.

Прадедовский сентиментальный «Синичкин» мог бы послужить материалом для спектакля шутовского, иронического, для второго, правда, удешевленного издания «Турандот». И это было бы понятно.

Но театр и режиссер Симонов поставили перед собой фальшивую и невозможную задачу и осуществили ее с величайшими прегрешениями против стиля, доброго вкуса и художественной правды.

Старинный текст «подновлен» (стараниями Н. Эрдмана) словечками из московского обывательского жаргона, действие «обострено» сатирой на недавний

[46] Спектакль по пьесе Д. Т. Ленского в обработке Н. Р. Эрдмана, премьера в Студии им. Е. Вахтангова 16 декабря 1924 г. (пост. Р. Н. Симонова, худож. Б. Р. Эрдман).

агитационный спектакль, сатирой мелкой, беззубой и очень бестактной. В итоге традиционные водевильные фигуры искажены и лишены, пусть условной, водевильной, но все же художественной логичности: самый стержень пьесы, трогательное стремление к театру старого актера и его молоденькой дочери, в применении к грубо сатирическому изображению современного спектакля, потеряло оправданность и право на симпатию зрителей.

Работа режиссера, декорации и игра актеров только углубили эту основную нелепость и безвкусицу. Грубо безвкусна внешняя сторона, произвольно и претенциозно переметывающаяся номера «Правды» со стилизованной мебелью и автомобильный костюм с кринолинами. Фальшивы, тяжелы и беспомощны в большинстве своем актеры, частично (Басов) перепевающие уроки «Турандот». Веселая игра некоторых исполнителей, очарованье наивных песенок Верстовского, общая праздничность синтетического спектакля ни в малой мере не оправдывают неудачной постановки, предостерегающим выводом из которой должен стать отказ от подобного механического, непродуманного и халтурного освежения по-своему законченных и стройных произведений старинного театра.

Красная газ., веч. вып. 1926. 9 июня (№ 134). С. 4.

«Узелок»[47]
(Театр Дома Печати)

«Узелок» — это петля из распущенности, попоек, карточной игры и растрат. Автор, (он же и постановщик) Терентьев, не побоялся достаточно затрепанной в клубных спектаклях и «живых газетах» темы, и был прав. Его «сказанье о растратчиках и растратах» оказалось совершенно своеобразным, отмеченным той печатью оригинального замысла, которое дает право

[47] Премьера 12 июня 1926 г. (автор пьесы и реж. И. Терентьев).

на жизнь художественному произведению. Терентьев ведет действие резкими скачками, не избегая даже обратных перестановок во времени (драматизованный рассказ), в быстром, нервном диалоге. Очень любопытно произведенное им обновление ряда ставших сценическими штампами бытовых фигур. Он показывает (наряду с образами традиционными) романтического фантазера, а не рвача, дореволюционного купца-еврея, показывает мелодраматическую, а не комическую фигуру барышни-машинистки, показывает растратчика, запутавшегося невольно, тянущегося обратно к жизни. Конечно же, такой отход от шаблонов, созданных обоюдными усилиями халтурных авторов и робких подражателей, совершенно необходим нашему театру.

Много своеобразного и убедительного и в режиссерской работе Терентьева, и на этот раз по преимуществу в области интонационной. Слово дается им, как составная часть общего звукового монтажа, шума, стука, много выигрывая от этого в остроте и свежести. Менее убеждает зрительная сторона, задуманная аналогично, как сочетанье движений человеческих фигур с тенями на светящихся экранах и движущимися ширмами. Здесь режиссер только повторяет, и притом в утомительных дозах, пройденный путь левого театра. Еще существеннее слабость в общей композиции спектакля, падающего к концу, расплескивающиеся в довольно неуместных сценах в публике. Сцены эти следовало бы, пожалуй, просто переставить.

И все же «Узелок» — по-настоящему интересный и современный спектакль: этой второй своей постановкой театр Дома Печати сильно укрепляет свои позиции острого и нужного дискуссионного театра, обещая на будущий сезон заполнить это также недостающее в нашем театральном фронте место.

Ему поможет в этом труппа, показавшая в «Узелке» ряд превосходных и своеобразных (Гнесин — старый купец, Смирнов — растратчик Стулин) исполнителей.

Красная газ., веч. вып. 1926. 12 июня (№ 136). С. 4.

«Будни»[48]
(Театр рабочей молодежи)

Дискуссия, состоявшаяся в ТРАМе после постановки «Будней», единодушно и дружно отметила чрезвычайный интерес и большое общественное значение и пьесы, и спектакля. Действительно, впервые будни рабочей молодежи, повседневная жизнь ее, ее радости и горести, достижения и трудности попали на сцену. Написанная комсомольцами Маринчиком и Кошевником и разыгранная комсомольцами, пьеса выхватывает существеннейшие и характернейшие типы и явления современной молодежи. Глубоко характерны и центральная фигура старого активиста Железнова, тоскующего по бурным дням гражданской войны и теряющегося, захлебывающегося в деловой работе будней, и рядовые парнишки Сундук и Кузька, трепотливые, беспорядочные, но в основе верные товарищи и надежные друзья. Характерны и притом достаточно полнокровны, не сухо-агитационны, положительные фигуры активистки Насти и оторга[49]. Являясь в основе своей довольно сложно развивающейся мелодрамой, пьеса Маринчика и Кошевника полна комических эпизодов, бойких словечек, веселых песенок. Это — настоящее приобретение для комсомольского искусства.

Подлинно комсомольским явился и самый спектакль. Молодежь ТРАМа уже раньше, в «Сашке Чумовом», показавшая, как весело умеет она резвиться, стала здесь перед гораздо более трудной задачей психологической пьесы. В значительной степени задача эта оказалась разрешенной. Прекрасно знающий возможности своих исполнителей, руководитель ТРАМа Соколовский подал спектакль доходчиво, разнообразно, прекрасно нажимая на комические сцены и всячески помогая молодым актерам справиться с метами серьезными. Пускай «буржуи» менее удались, очевид-

---

[48] Спектакль по пьесе С. Кошевника и П. Маринчика, премьера 9 июня 1926 г. (реж. М. Соколовский).

[49] Ответственный организатор.

но, не умеющим еще «перевоплощаться» в чуждые им образы актерам ТРАМа, пускай комические сцены, великолепная комсомольская свадьба или веселый розыгрыш частично забивали сцены серьезные, спектакль «Будни» не становится от этого менее значительным. Он должен обратить внимание не только молодежи, но и всех волнующихся делом советского театра, на молодой ТРАМ, достигший многого за этот первый год своего существования, год, проведенный им в чрезвычайно тяжелых материальных условиях. Сейчас уже не может быть сомнения, что театр этот заслуживает забот и внимания, что он должен быть поставлен в условия, наиболее благоприятствующие его росту, являющемуся одновременно ростом комсомольского театра вообще.

Красная газ. 1926. 15 июня (№ 135). С. 6.

Комедии Мериме[50] (Студия им. Вахтангова)

«Комедии Мериме» так же в плену у «Турандот». И это — иронический, пародийный спектакль; уж очень сильным, очевидным оказалось влияние блестящей последней работы Вахтангова на все направление его театра. Можно сомневаться в том, насколько плодотворна и ценна эта ироническая линия, в какой мере можно строить на пародии большой театр с самостоятельными, крупными задачами, — но, как бы то ни было, пьесы Мериме дают, действительно, благодарный материал для подобной работы. Сам поэт едва ли относился всерьез к этим коротеньким своим комедиям, объединенным в вымышленный «театр» испанской актрисы «Клары Газуль». Насмешка над наивным театральным романтизмом — основной формальный их тон. Вышучиванье ставших комическими уже для буржуазной Франции Мериме фигур князей и попов — их социальный стержень. И то и другое не потеряло жизненности и сейчас, но еще гораздо акту-

[50] Спектакль по пьесам П. Мериме, премьера 19 сентября 1924 г. (пост. А. Д. Попова, худож. И. И. Нивинский).

альнее положительное содержание «театра Клары Газуль» — веселый триумф молодости и жизнерадостности, шумная прелесть театрального маскарада.

Режиссер Попов сделал, в общем, удачный спектакль. Безоговорочно удачные подсобные элементы спектакля: монтировка Нивинского, очень остроумная, экономная и запоминающаяся конструкция в сочетании с раздвижным занавесом, — и музыка Сизова, подлинно театральная, одновременно и насмешливая, и парадная. В основном спектакль неровен. Насколько детально, изобретательно и сложно разработаны, в лучших традициях «Турандот», первые две комедийки цикла, в частности, великолепная по силе крылатой насмешки, — «Карета святых даров», настолько же примитивна и тяжеловата вторая половина спектакля, в частности, «Женщина-дьявол», заставляющая вспомнить о чрезвычайно тонкой прошлогодней постановке этой сугубо романтической комедии режиссером Соловьевым в Ленинграде. Комедийная часть актеров, в общем, сильна (превосходен старый знакомый по «Турандот» — Симонов), в четырех разноименных ролях самой «Клары Газуль», «женщины-соблазнительницы», состязались с более или менее ровным успехом четыре актрисы студии.

Красная газ., веч. вып. 1926. 16 июня (№ 139). С. 4.

Актер — режиссер — драматург

Вот тема, уже много десятилетий не сходящая с обсуждения. Если же заменить режиссера родственным ему в истории театра понятием «хозяина труппы», директора, то теме этой столько же веков, сколько и самому театру. Дискуссия, проведенная в «Жизни искусства», разумеется, не могла разрешить спора, но здесь важно не абсолютное, а относительное решение, т. е. не ответ на вопрос, кто — актер, режиссер или драматург является подлинным хозяином театра, а ясность в том, как сейчас наши писатели, режиссеры, критики смотрят на современное соотношение

этих трех сил (добавим четвертую — «зритель») в производстве театра.

И здесь необходимо признать, что, в общем, гегемония «режиссера», по-видимому, не встречает более такого единодушного признания, как еще несколько лет назад. Правда, Ин. Оксенов «поднимает руку на режиссера», но и то по преимуществу в воздаянье его прежних заслуг. Заслуг этих у советского «режиссера», разумеется, ни умалить, ни отнять невозможно, но объясненья им Оксенов не дает и его нужно искать в другом, о чем далее. Правда, Сергей Радлов с прежней настойчивостью выдвигает требование «режиссерского» знания сцены и театра, но требование это он адресует на этот раз к автору. И, наконец, совсем категорически взывает к «автору» Блюменфельд. И, кажется, что он прав. В полосы, подобные той, которую сейчас проходит советский театр, вопросы морали, раскрытие новых бытовых и социальных отношений, показ новых жизненных типов — стандартов, новая мысль, новые знания, новое мировоззрение получают в театре преобладающее значение. А создателем и организатором всех этих новых ценностей может явиться только «автор», непосредственный и первый постановщик в театр жизненного, идейного материала. Этот рост гегемонии автора, рост довольно медленный и постепенный, начался в нашем театре, примерно, с сезона 1923–24 годов, и он продолжается, характеризуясь такими «авторскими» спектаклями, как «Шторм» и «Мандат», с одной стороны, и «Заговор императрицы» — с другой. Под углом этого выдвижения «драматурга» становится понятной и исключительная роль, сыгранная в свое время такими «режиссерскими» спектаклями, как «Турандот» и «Лес». Кривая, подымающая в гору «автора», бесспорно, не достигла еще своей вершины, временные остановки, в виде частичного восстановления классического репертуара, намечающегося, как будто бы, в будущем сезоне, не остановят ее. Наш новый театр будет театром нового репертуара. Чрезвычайно существенно, разумеется, чтобы этот новый репертуар в отношении техники

и формы не отставал от режиссерски далеко шагнувшего вперед нашего театра, чтобы он строился на основе получающих сейчас мировое признание формальных завоеваний советского т. н. «левого» театра. Но об этом в статье Радлова[51] сказано убедительно и полно. Вот этот новый «авторский», формально («режиссерски») совершенный репертуар сумеет окончательно примирить с современным театром требовательного и по праву становящегося все более требовательным нового, массового зрителя. И он же откроет широкую дорогу к признанию актеру. Об этом претенденте на гегемонию в театре участники дискуссии как бы вовсе забыли. Это характерно, но и печально. Без признания, без увлечения мастерством актера, этого непосредственного передатчика театрального искусства, невозможны подлинная жизнь и расцвет театра.

Сейчас, кажется, и в этом отношении становится по-иному. Один за другим рождаются спектакли, блещущие в первую очередь мастерством актера с заслуженным и вовсе молодым именем. Театр становится полнокровнее. Он приближается к поре цветения.

Жизнь искусства. 1926. 22 июня (№ 25). С. 8.

Марион де-Лорм[52]
(Студия им. Вахтангова)

Ставить печать своего отбора, вкуса и стиля на произведения классического репертуара, — право каждой творческой эпохи в театре. Вслед за механическим принятием классиков в годы 1918–1921 и почти полным, демонстративным отрицанием их в последующие сезоны и нам, бесспорно, предстоит пора последовательного преломления мирового репертуара через наше социальное и формальное толкование, через

---

[51] Актер — режиссер — драматург: статьи Б. Лавренева, В. Блюменфельда, С. Радлова // Жизнь искусства. 1926. № 23 (8 июня). С. 7–8.

[52] Спектакль по пьесе В. Гюго, премьера 26 января 1926 г. (пост. Р. Н. Симонова, худож. И. И. Нивинский).

стиль и средства советского театра. Спектакль «Марион де-Лорм» — опыт такого последовательного и сознательного истолкования, — в этом его ценность и заслуга студии им. Вахтангова.

Ухватив наивную, но приподнятую мелодраму Гюго за «звено» ее «романтизма», т. е. противопоставленной миру косному и традиционному рвущей преграды и традиции свободолюбивой воли, театр обострил этот романтизм параллельными пантомимами тупых и пьяных «мушкатеров» и шумных, жизнерадостных комедиантов, осложнив пением и пляской этих двух своеобразных «хоров» две узловые сцены драмы, эпизод «дуэли-завязки» и «разоблачения». Соответственно центральной антитезе (Франция — король, любовь — власть) расположены основные герои пьесы, толкуемые при этом с довольно значительным отходом от установленных для Гюго традиций. Это относится и к образу Марион (Орочко), окрашенной, в особенности в начале спектакля, в теплые, полнокровные тона нежности, привязанности и страсти, и к эпизодическим друзьям маркиза де Саверни, толкуемым буффонно и, прежде всего, к центральным в социальном отношении фигурам монаха-судьи (Глазунов) и короля Людовика (Басов). Жестокое лицемерие торжествующего бюрократизма, ребяческий, но жестокий произвол бессильной монархии вполне уместно расширяют и углубляют в этих (к тому же отлично исполняемых) образах общественный смысл старой мелодрамы.

Все это с соединении с общей слаженностью и крепким темпом — бесспорные достоинства спектакля, не лишенного, однако, и серьезных изъянов. Первый, разделяемый, впрочем, студией с большинством наших театров, — в отсутствии актеров, которые могли бы убедительно преодолеть штампы героев и любовников романтического театра. Слабость «Дидье» значительно уменьшает доходчивость спектакля в целом. Вторая опасность в еще раз наглядно продемонстрированной зависимости молодой режиссуры театра от данных Вахтанговым образцов. Поручать

комедиантам разыгрывать пантомиму в «Марион де-Лорм» очень опрометчиво в театре, имеющем в своем репертуаре ставшую знаменитой «пантомиму слуг» в «Турандот». Студия имеет все данные, чтобы стать живым и современным театром, но ей необходимо найти грань между законной и плодотворной верностью традициям учителя и пагубным подражанием заданным образцам.

Красная газ., веч. вып. 1926. 25 июня (№ 146). С. 4.

Нужна ли квалификация?

Чтобы хоть сколько-нибудь разобраться в том, куда идет, чем страдает, какой должна быть наша театральная критика, следует, прежде всего, четко разграничить две современные ее формы. Первая — это театральные статьи и заметки рабкоров. Само собой очевидно, что от этих статей и заметок нельзя и не должно требовать ни формального разбора, ни теоретически обоснованной оценки, ни общеисторической перспективы, — эти статьи и заметки ценны не как «критический материал», а как выражение «мнения» рабочего зрителя, как результат непосредственного восприятия, в конце концов определяющего судьбу спектакля.

Наряду с организацией рабкоровского мнения, нам совершенно необходима профессиональная критика, истолковывающая зрителю театральный смысл события, помогающая создателям спектакля, строящая театральную культуру.

Вот эта-то профессиональная критика и страдает сейчас множеством болезней и противоречий. Первая и главнейшая. По недоразумению или сознательно смешивая установку рабкоровскую с задачами профессиональной критики, некоторые из пишущих театральные рецензии считают политграмотное усердие и борьбу именем пролетариата качествами, совершенно избавляющими их от необходимости иметь хотя б минимальные знания в области театра, а порой и той

же политграмоты. Глубоко прав был в этом отношении Н. Ф. Монахов, недоумевавший в прошлом номере «Ж.И.»[53], почему это отсутствие какой бы то ни было квалификации является достаточной квалификацией для театрального критика. Нет сомнения, что и этот, едва ли не последний, застаревший вид литературного охотничества скоро исчезнет из нашего обихода, что вслед за всяческими переквалификациями инструкторов и педагогов настанет черед и рецензентов, с которых, наконец, спросится в объеме хотя бы обществоведения и родного языка для трудовой школы и театроведения в пределах первого курса Института Истории Искусств или популярной книжки Маршве[54].

Несколько необходимых слов для любителей лжетолкований и передержек. Напрасны были бы попытки усмотреть в назревшем и необходимом требовании квалификации и знаний желание противопоставить эстетизирующих специалистов критикам, пусть не в совершенстве оперенных знаниями, но зато критикам подлинно советским, общественникам, красным. Напрасны были бы и аналогии с красными инженерами и директорами. Нам еще не приходилось слышать, чтобы советские директора считали для себя недостаток технических знаний преимуществом, а не тяжелым пробелом. Между тем, среди некоторой доли современной критики не наблюдается ни стремления научиться чему-нибудь, ни сколько-нибудь заметных успехов в этом направлении. Нет, не передергивайте! Мы за общественно и формально квалифицированную советскую театральную критику, мы против дилетантов, чем бы они ни прикрывались...

Жизнь искусства. 1926. 29 июня (№ 26). С. 7.

---

[53] *Монахов Н. Ф.* А судьи кто? // Жизнь искусства. 1926. № 25. С. 7.

[54] Ошибка: имеется в виду книга М. Германа «Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения» (1914).

Гастроли студии им. Вахтангова
Чудо св. Антония[55]

«Чудом св. Антония» замкнулся ряд премьер в театре имени Вахтангова. Замкнулся, еще раз, с величайшей силой напоминая о блистательном гении умершего режиссера. Этот сосредоточенный спектакль философского балагана, давшийся Вахтангову не сразу в нынешней второй редакции, стал в свое время поворотной точкой в его творчестве, проведшей его от углубленно-психологических спектаклей типа «Потопа»[56] и «Эриха XIV»[57] к великим революционным творениям «Гадибук» и «Турандот». «Чудо св. Антония» — ближе к «Гадибуку», это — наметка, своеобразный чертеж к «Гадибуку», уже очерчивающий то гротескное преломление вещей (чего стоит в этом отношении хотя бы ряд цилиндров и загнутый рукав на вешалке в первой картине), эмоциональных жестов (поразительная по сложности пантомима ужаса в сцене воскресения) и интонаций, которым Вахтангов год спустя потряс в своем еврейском спектакле. Но если в «Гадибуке» — установка этого приема — чисто-трагическая, здесь он заострен, прежде всего, в сторону глубокой социально-философской сатиры. Лицо мещанства, отвратительная рожа тупости, жадности, трусости и самодовольства под лицемерной личиной приличия и благопристойности, — вот что с революционной силой ненависти и презрения разоблачено Вахтанговым через этот преломляющий прием в коллективном хоре-образе из «шестнадцати родственников». Нечего и прибавлять, что мистическая сторона пьесы Метерлинка, тема «чуда», совершенно затушевана по-

---

[55] Спектакль по пьесе М. Метерлинка, премьера 13 ноября 1921 г. (пост. Е. Б. Вахтангова).

[56] Спектакль по пьесе Г. Бергера, премьера в Первой студии 14 декабря 1915 г. (реж. Е. Б. Вахтангов, худож. М. В. Либаков, П. Г. Узунов).

[57] Спектакль по пьесе А. Стриндберга, премьера в Первой студии 29 марта 1921 г. (пост. Е. Б. Вахтангова, худож. И. И. Нивинский).

добным толкованием, служа лишь поводом, лишь завязкой к психологической катастрофе.

Как и «Турандот», спектакль, в общем, отлично сохранился, пострадав лишь от замены в заглавной роли и, как кажется, кое в каких мизансценах первой по преимуществу картины.

Театр имени Вахтангова стоит сейчас перед нами целиком. Бесспорно — это ценнейший из показанных нынешней весной московских театров. Три раздела сами собой намечаются в его пути: 1) Спектакли самого Вахтангова; 2) спектакли, откровенно и подражательно продолжающие творческую линию Вахтангова по преимуществу в легчайшем направлении иронической пародии: это — «Синичкин» и «Комедии Мериме»; спектакли, как будто намечающие самостоятельный путь театра («Виринея», «Марион де-Лорм»). Историческое и музейное значение первой группы чрезвычайно велико. Третья же, хронологически последняя группа, победоносно выбрасывает лозунги обновленного, обостренного романтизма, то слегка иронического («Марион»), то полного пафоса и страсти («Виринея»). Их успех заставляет приветствовать в Студии им. Вахтангова первый романтический театр современности.

Красная газ., веч. вып. 1926. 2 июля (№ 152). С. 4.

«Джон Рид» — опера[58]
(Театр Дома Печати)

Два года назад открытие Красного театра «Джоном Ридом» Терентьева[59] явилось прекрасным театральным праздником. В пору начавшегося пресыщения всяческим конструктивизмом и американизмом спектакль этот победил зрителя яркой броскостью подлин-

---

[58] Спектакль на муз. В. С. Кашницкого, премьера 8 сентября 1926 г. (авт. пьесы по роману Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» и реж. И. Терентьев).

[59] Речь идет о премьере спектакля Красного театра 6 декабря 1924 г.

но советской темы, новизной натуралистических деталей, свежестью интонаций — говора митингов и улиц, наблюдательно схваченного и смело переданного.

Сейчас Терентьев возобновил в Театре Дома печати эту свою работу под заманчивым подзаголовком «Опера». Тем самым делается как бы перенос центра внимания на формальную сторону, причем как раз на область «звука», бесспорно, сильнейшую в работе Театра Дома Печати. Тщательно и сложно разработанной звуковой и шумовой «партитурой» первых своих постановок театр этот близко подошел к проблеме современного музыкального спектакля. К сожалению, «опера» «Джон Рид» (музыка Кашницкого) не приобретает здесь ничего. Нововведения по сравнению с первой редакцией сводятся к весьма пестрому соединению из эстрадных «скомхоров» пародийных оперных арий — типа вампуки, эксцентрического антре и довольно наивно «левой» увертюры. В огромной своей части все эти приемы не имеют ничего общего с тем принципом ритмически организованного спектакля, к которому до сих пор шел Театр Дома Печати, они окрашены неприятным и надуманным эстетизмом, и вдобавок так бедно вкраплены в старую редакцию, что нарушая былое единство и цельность стиля, они бессильны изменить общий характер натуралистического спектакля. В основе своей «Джон Рид» останется условно-натуралистической хроникой клубного типа и бесспорно продолжает волновать величавой простотой материала (книга Джона Рида) и размахом темы (Октябрь). Возобновление этого прекрасного агитационного спектакля было, поэтому, правильным шагом. Но минувшие два года наложили на него заметную печать. Многие детали, радовавшие когда-то своей новизной и неожиданностью, стерлись теперь, когда в театрах наших успел пройти ряд спектаклей на тему революции и войны, когда «теплушка», «солдатская шинель», «уличный плакат» успели стать ходовой бутафорией. Наоборот, неорганизованность и клубная примитивность целого резче бросаются в глаза после данного хотя бы в «Шторме» образца организации материала гражданской войны. Кое-ка-

кие эпизоды старой редакции (знаменитая сцена «теплушки» и «диспута») поблекли при новом, в общем, не плохом, типовом менее удачно подобранном составе исполнителей.

Красная газ., веч. вып. 1926. 9 сентября (№ 210). С. 4.

Большой Драматический

Вот, кажется, первый сезон, когда театры могут не гоняться за первой, показавшейся на горизонте пьесой, а производить среди современной драматургии более или менее плановый отбор. Правда, центром драматургического творчества как будто крепко стала Москва. Для ленинградских театров с этим связана тяжелая опасность стать копиистами, воспроизводить репертуарные планы и постановки московских «столичных» театров. Большой Драматический театр ставил своей задачей в этом отношении производить среди советской драматургии отбор по признаку не узко-бытового, не мелочно-злободневного спектакля. Это с одной стороны. С другой же стороны, театр старался быть максимально самостоятельным в своих планах и, во всяком случае, не повторять спектаклей, уже показанных в Ленинграде.

В этом году мы включаем в репертуар, наряду с пьесами современными, спектакли классические. Делая так, мы полагаем, что искусственно изолировать «классику» от «современности», значит не верить в современность, приуменьшать ее силы.

Рабочий и театр. 1926. № 38. 19 сент. С. 8.

Орленев

Все в этом актере чуждо, и нашему театру, и нашему восприятию искусства и жизни. Если для нас, прошедших и через реформу МХАТа и через революцию «левого фронта», стало, если и не твердым завоеванием, то непременным требованием и целью — построение спектакля, как единого точно выверенного и осознанного целого, то, ведь, для Орленева не существует

спектакля в целом. Он проходит через спектакль, не задевая случайных своих партнеров. Более того: для Орленева не существует и роли в ее целом. Роль, даже этот вот «Федор Иоанныч»[60], первая, излюбленная и славнейшая его роль, состоит для него из мертвых кусков, где можно сидеть безучастно или подавать вялые реплики, и, отдельных переходов, вспышек, топотов, криков, где он, мгновенно озаряя тусклый спектакль, с поразительной искренностью и трогательностью раскрывает свое лицо, лицо нервного, заблудившегося в мире, потерянного человека. Приемы Орленева при этом поразительно субъективны. Наблюдая его несколько раз, трудно заметить постоянный, раз затверженный, рисунок роли. Он импровизирует. Характерно, что он пользуется при этом почти исключительно голосом, бесспорно, наиболее поддающимся мгновенному волненью, и почти не прибегает к жесту. Правда, и то, что облик, им создаваемый, характерный облик русского романтика конца века, сейчас от нас всячески далек, и раскрытие этого облика в «Федоре» мы можем отвергнуть, как непоследовательное и произвольное. Все это существенные, основные расхождения и замазывать их незачем и нельзя.

Но при всем том, когда в удачные свои минуты (а вчерашний спектакль был именно такой счастливой удачей), Орленев, подхваченный физически ощущаемой тревогой, шепчет слова величайшей простоты и проникновенности или вскидывается в безнадежном гневе или смертельно тоскует, тогда бутафорский текст Алексея Толстого и весь провинциальный спектакль пронизываются человечностью и вдохновеньем. Человечность и вдохновенье, т. е. требование этической высоты — вот задание Орленева с того берега, современному, сложному, но, может быть, несколько рассудочному театру.

В творчестве Орленева есть и другое, не менее важное задание. Ведь он — последний из великих театральных бродяг прошлого века, исколесивших все

[60] Трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

дебри и глуши со своим индивидуальным мастерством. Этих бродяг-одиночек громадные центральные театры еще не научились замечать. Но они должны это сделать, чтобы в изменившихся условиях продолжить, на свой лад и стиль, огромной значительности культурное дело, делавшееся этими действительно народными и прекрасными артистами.

Красная газ., веч. вып. 1926. 27 сентября (№ 227). С. 4.

На гастролях Орленева (Переделки Достоевского)

Вырванные из Достоевского отрывки — тяжеловато-нелепые и примитивные, как бурсацкие «аллегории», «переделки» Дельяра[61], обои в полоску, суфлер, на фоне всего этого — игра Орленева, — право же, гастроли какого-нибудь японского театра с «мистериями» рисовых полей, показались бы нам менее экзотическими!

«Преступление»[62] и «Карамазовы»[63] по читке Орленева значительно выше и интереснее «Федора», где общий условно-приподнятый тон мешал Орленеву развернуть со всей силой средства «сниженной» «житейской» речи, — убедительнейшее орудие этого актера. На этот же раз следует говорить уже не только о темпераменте импровизатора, но и о сознательном мастерстве рассказчика и диалогиста, мастерстве, располагающем красками большой теплоты, богатыми переходами, взволнованной скороговоркой и подкупающей простотой. «Задушевность» и «простосердие» — вот какими старомодными и немного наивными словами следует характеризовать сущность впечатления от Орленева в «Раскольникове» и, в особенности, в «Мите Карамазове».

– При чем же здесь Достоевский?

---

[61] Правильно: Дельер, псевдоним драматурга Я. А. Плющика-Плющевского.

[62] Имеется в виду роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

[63] Имеется в виду роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Пожалуй, что ни при чем. От беспощадно жестокой диалектики, от язвительных страстей, от «опустошающего» социального темперамента героев Достоевского, — образы Орленева очень и очень далеки. Это все тот же образ мягкого, доброго запутавшегося человека, который вообще составляет постоянную любимую актерскую маску Орленева. А текст Достоевского для него, прежде всего, богатый словесный материал для взволнованного психологического диалога и рассказа, равный и во всем подобный текстам Виктора Крылова, или Чирикова, стоящим рядом в Орленевском репертуаре. Достоевский у Орленева и, скажем, Достоевский у Качалова — это символ двух театральных школ.

Такое далекое от нас и во многом непоследовательное искусство Орленева все же воспринимается, как обломок по-своему оправданного и подлинного театра.

Красная газ., веч. вып. 1926. 30 сентября (№ 230). С. 4.

Молодой Художественный Театр

Любопытно общественно-художественное значение последней работы худ. т.: «Дни Турбиных»[64]. Произошло что? Старый, заслуженный, первый МХАТ, до последнего времени ограничивающийся либо реставрацией прежних постановок, либо работами ретроспективного характера («Горячее сердце»[65], «Николай I»[66]) выступил сейчас, и притом не через студии свои и филиалы, а с собственным лицом, как актуальная сила театрального фронта. МХАТ сделал этот первый шаг с большой осторожностью.

---

[64] Спектакль по пьесе М. А. Булгакова, премьера 15 октября 1926 г. (реж. И. Я. Судаков, худож. Н. П. Ульянов).

[65] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 23 января 1926 г. (реж. М. М. Тарханов, И. Я. Судаков, худож. Н. П. Крымов).

[66] Спектакль «Николай I и декабристы» по пьесе А. Р. Кугеля по роману Д. С. Мережковского «14 декабря», премьера 19 мая 1926 г. (реж. Н. Н. Литовцева, худож. В. А. Симов, Д. Н. Кардовский (костюмы)).

Этот шаг органичен и он обещает в будущем не метания, а, пусть несколько замедленный, но надежный переход этого культурнейшего из современных театров к уже подлинно советским темам и заданиям. Первый МХАТ возвращается, таким образом, в ряд живых театров, и, что еще ценнее, возвращается, произведя за эти годы очень серьезную и, как кажется, удачную перегруппировку своих сил. «Дни Турбиных», показанные большим спектаклем, осуществлены полностью средствами молодежи МХАТа, силами так называемой «малой» его сцены, выросшей из участников эпизодических и массовых сцен основных «качаловских» и «москвинских» спектаклей. Но это не отпочкованье молодой группы от театра, как это было со «студиями», это — молодой рост основного театра, его прямое и непосредственное, руководимое главою школы Станиславским, продолжение. И эта молодая группа показала превосходную одаренность и отличный, чисто-мхатовский, и в то же время свежий, сильный и жизненный стиль. «Дни Турбиных» выдвигают «малую сцену» первого МХАТа, выдвигают обновленный МХАТ в ряд прекраснейших молодых трупп Москвы. По чрезвычайной мягкости и в то же время подвижности и разнообразию манеры, по несравненной сыгранности, по исключительно актерской установке, эта труппа, пожалуй, уже сейчас не имеет себе равных. С тем большей надеждой ждешь от нее уже не переходных, как «Турбины», а полностью советских спектаклей.

Красная газ., веч. вып. 1926. 9 октября (№ 238). С. 4.

Еще раз «Виринея»[67] (Премьера в Акдраме)

Акдрама показала «Виринею» после того, как Ленинград видел и необычайно-волнующую камерную «Виринею» в студии Пролетактера и строго выдержанное тра-

[67] Спектакль по пьесе Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина по одноименной повести Л. Н. Сейфуллиной, премьера 16 октября 1926 г. (реж. Л. Вивьен, худож. Б. Кустодиев).

гедийное представление вахтанговцев и десяток других «Вириней» [в] «Красном Молоте»[68] и рабочих клубах. Но поистине, лучше поздно, чем никогда! Пьеса Сейфуллиной все еще остается единственным пока серьезным и творческим отражением в драматургии лица взбудораженной войной и революцией деревни, и запоздалая постановка ее на академической сцене намного ценнее и значительнее сомнительной новизны «Пушкиных и Дантесов».

Но на театр этим возлагается двойная ответственность, и едва ли решился бы кто утверждать, что премьера в Акдраме заставляет забыть о виденных уже «Виринеях». Это не отнимает от вчерашнего спектакля ряда очевидных достоинств. Режиссер Вивьен совершенно правильно взял крепкий темп, раза в два быстрейший против традиционных «крестьянских спектаклей». Художник Кустодиев нашел прекрасные сочетания красок в костюмах и вызвал аплодисменты широко задуманной живописно-конструктивной декорацией «гулянки» у железнодорожного моста. Это вообще удачнейшая сцена в спектакле. Она счастливо вводит разговорную драму Сейфуллиной в круг приемов доходчивого музыкально-танцевального действия. И, что еще важнее, она с самой лучшей стороны показывает молодежь студии Акдрамы, темпераментно и с большим вкусом певшую и плясавшую. Это — очевидное и бесспорное достижение театра и его надежда. Но все же от двух основных для Акдрамы пороков далеко не свободен спектакль «Виринея», и он жестоко грешит отсутствием общего замысла, продуманно связующего и истолковывающего целое и очевидной недоработанностью отдельных частей. Это отсутствие общего конструктивного замысла (а в нем и была сила спектакля вахтанговцев) привела к распадению и без того недостаточно крепкой пьесы на вереницу случайных эпизодов. Это оно местами обращало крестьянскую трагедию в «простонародный» фарс. Тем самым стушевывалась политическая протестующая линия пьесы, и до крайности затруднялась игра актеров.

---

[68] «Красный театр», основанный в 1924 г., слился с театром «Красный молот», а в 1930 — с «Театром Народного дома», превратившись в «Красный театр Народного дома».

В итоге же — «Виринея» по заданию своему бесспорно стоит в линии правильных и нужных Акдраме больших спектаклей типа «Пугачевщины», но по выполнению — это не удача, а скорее напоминанье, частью обнадеживающее (в отношении молодежи), частью тревожащее.

Красная газ., веч. вып. 1926. 18 октября (№ 245). С. 4.

«Еремка-Лодырь»[69] (В театре «Юных Зрителей»)

Фейерверк веселья, песен, плясок, шуточных выдумок, ряженых, бубенцов, дудок, — все эти затеи шумливого и пестроцветного ярмарочного театра, — должны мы припомнить, и придумать еще тысячу новых, невиданных и небывалых, чтобы создать для наших ребят театр, достойный их чудесного, их героического детства. Разве же они не заслужили самого полнозвучного, самого радостного искусства? Тут уж дело вовсе не [в] высказывании политграмотных истин (до них наши дети доходят жизнью, а многие — и суровой работой), — тут дело и труднейшая задача в том, чтобы, стоя целиком на почве сегодняшней советской реальности, суметь, вместе с тем, построить звонкий, до конца жизнерадостный спектакль!

Мысли такого рода не случайно приходят в голову на последней премьере театра «Юных Зрителей». Театр в прошлом кое в чем прегрешивший чрезмерной серьезностью и сухостью, в постановке «Еремки-Лодыря» задался совершенно правильной целью — спектаклем, максимально точным, резвым, пестрым, как ярмарочная карусель.

Чего тут только нет: и дед-раешник, и дед-петрушечник, и хороводы, и ряженые, и куклы-петрушки, и толстенный купец, и смекалистый пастушок, и бойкая тема о том, как орава деревенской молодежи проучила купца и урядника.

---

[69] Спектакль по пьесе Л. Макарьева, премьера 22 октября 1926 г. (реж. А. А. Брянцев, худож. В. И. Бейер).

Все это по заданию превосходно.

Но, видно, неизбежно первому блину выходить комом. Как пьеса «Еремка-Лодырь», бесспорно, гораздо меньше удалась Макарьеву, чем его же «Тимошкин рудник». Она очень искусственна по фабуле, местами фальшива, топорщится от разностилья, от смешения быта и сказки, и, что особенно досадно, — при всей ставке своей на балаган — тяжела и мало весела. Далеки от яркого великолепия балагана и декорации, и костюмы Бейера. Сухи многие актеры, не овладевшие ни бытовой крестьянской речью, ни выразительным говорком народного театра. А возможности для «балаганного спектакля» у великолепно тренированной труппы ТЮЗа есть: актеры Ткачев («купец»), Фаусек («купеческая дочка»), Аренс («служанка»), много и хорошо смешившие детвору, доказали это. Пусть же будет «Еремка-Лодырь» сигналом приближения театра «Юных Зрителей» к полнокровному комедийному спектаклю, переходом к удачно схваченному и развитому народному театру!

Красная газ., веч. вып. 1926. 26 октября (№ 252). С. 4.

«Вишневый сад»[70]

«Вишневый сад» в Московском Художественном[71] гремел по России, как святыня тоскующей интеллигенции. Провинциальные учителя и уездные земцы на последние гроши приезжали в Москву, чтобы посмотреть пьесу и поплакать над ней; а, между тем, сам Чехов (как это открылось из недавно опубликованных писем его к жене) был вполне безутешен. «Одно могу сказать: сгубил мою пьесу Станиславский» «Откуда эти плачущие...» — «Я же написал смешную, очень смешную пьесу»... «Вышла у меня комедия, местами даже фарс». Да, Чехов написал «Вишневый сад», как

[70] Спектакль по пьесе А. П. Чехова, премьера в театре «Комедия» 29 октября 1926 г. (реж. К. Хохлов, худож. М. Левин).

[71] Премьера 17 января 1904 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, худож. В. А. Симов).

комедию, более того — он написал его с сознательным намерением вывести положительных героев современности, прославить «новую жизнь». Ведь это был 1903 год, дворянской реакции приходил конец. Уже после премьеры «Трех сестер» (1901 г.)[72] либеральная критика, отдавая дань уважения любимому драматургу, вежливо требовала от него «бодрящих впечатлений» «утверждения, а не отрицания» действительности. Уже шел Горький, привлекающий молодежь вот этим самым бодрым «утверждением жизни». Чехов был честолюбив и мнителен, он смертельно боялся «устареть», он поторопился принять «социальный заказ», — и вот пьеса прошла в Художественном Театре, и автору оставалось только негодовать: «Как это ужасно. Они же делают меня плаксой». (Из писем к жене).

Так, может быть, здесь скрыта роковая театральная ошибка. И, может быть, пора исправить ее, противопоставив интеллигентскому «Вишневому саду» Станиславского — «комедию, почти фарс», да, вдобавок, еще «прославляющую новую жизнь», и высмеивающую умирающее дворянство. Раскрытие подлинного замысла Чехова, раскрытие нашей современности в Чехове — это ли не достойная задача. Так, примерно, рассуждал театр «Комедия», открывая сезон «Вишневым садом». Увы! Внимательного анализа пьесы достаточно, чтобы убедиться в ложности и безнадежности самой этой, такой заманчивой на первый взгляд, идеи. Комедия. — Да, в «Вишневом саде» есть комически задуманные персонажи. Но 43 (!) паузы в одних лишь ремарках автора, он ведь тоже есть. Но ведь в пьесе нет и намека на комическое действие, более того, — в отличие от ранних пьес Чехова, в ней вообще нет внешнего действия, нет встречных диалогов, а лишь обрывки, осколки разговоров, связанные глубоким «подводным течением» тоски, нелепицы и неудовлетворенности. Смешные словечки в ней лишь подчеркивают это «под-

[72] Спектакль МХАТа по пьесе А. П. Чехова, премьера 31 января 1901 г. (реж. К. С. Станиславский, В. В. Лужский, худож. В. А. Симов).

водное течение». «Вишневый сад» — наиболее импрессионистская, наиболее «чеховская» из пьес Чехова. Художественный театр и строил свой спектакль вот на этом раскрытии «подводного течения» пьесы, и он создал цельное, хотя и глубоко упадочное произведение.

Общественный замысел пьесы совершенно ясен. Положительный ее герой, «центральная фигура», — как уверяет сам автор, — «Лопахин». А Лопахин, это — купец, разбогатевший кулак. А «новая сила», о которой мечтают в пьесе, это — сила молодой буржуазии, идущей на смену дворянству. Это социальный заказ буржуазии в героический для нее 1903 год пытался выполнить Чехов. «Вишневый сад» — наиболее буржуазная из его пьес. Впрочем, и «умирающее дворянство» любо автору. «Послушайте, «Вишнёвый сад», а не «вишневый», — убеждал Чехов Станиславского, «стремясь, — как говорит последний, — этим теплым «ё» обласкать прежнюю красивую жизнь». — Ну, что ж, «Вишнёвый», так «Вишнёвый», — а затея театра «Комедия» поставить сад «Вишневый» должна была и кончилась неудачей. Вырванные из «подводного течения», ведущиеся, как просто комедийные диалоги казались повисшими в воздухе, выпотрошенными, нелепо-обрывистыми, а сама пьеса — пустой и неожиданно пошлой. Чехов, лишенный блеска лирики, превратился в пошлейшего Рышкова. Желание придать «мажорность» ряду образов («Аня», «Трофимов») сделало их фальшивыми и по-нехорошему смешными. В особенности досталось «Раневской». Трактуемая, как «пожилая кокетка» салонной французской комедии, она становится местами просто непонятной; нестерпимой ложью звучат ее речи в третьем действии, где, вслед за уничтожением пауз, рухнула сложная постройка «диалога в пространство». Рухнула и вся постройка пьесы и то, что режиссер Хохлов пытался подкрепить ее кое-где, возвращаясь к традиционно-чеховским мизансценам и Мхатовской игре настроений, только отяжеляло спектакль. Не помогли ни свежие по краскам декорации Левина, ни сильно окрепшая и выросшая к нынешнему сезону, ставшая подлинно-ансамблевой, труппа театра

(ценное пополнение — Худолеев, Нелидов, Угрюмова). Опыт оживления Чехова лишь доказал, что это писатель, никоим образом не классический, что он целиком и полностью определяется своей эпохой, своими людьми и законами своего старого Художественного театра: и что эта эпоха буржуазных упований и лопахинских надежд дальше от нас и более чужда нам, чем какая-либо эпоха в истории.

Красная газ., веч. вып. 1926. 30 октября (№ 256). С. 4.

Островский на пении[73]

Разговорной драме, любимому детищу и святыне отцов наших и дедов придет-таки скоро конец. Ее монопольное некогда величие колеблется теоретически: мировая история театра все настойчивее доказывает, что это не вечный венец творенья, а всего лишь последыш, буржуазный и интеллигентский, великих жанров прошлого синтетического, музыкального и певучего театра. Практические поиски такого синтетического театра также становятся все настойчивее: «Гадибук», «Бубус» у Мейерхольда на одном конце, от драмы «Карменсита» у Немировича-Данченко. «Дальний звон» — на другом — от оперы. Вчерашний показ в Центральном доме искусств работы Радлова с молодежью института сценических искусств — новый шаг по первому из этих двух путей, притом шаг точный и убедительный по логической простоте, смелости и, так сказать, наглядности своего замысла. Взята старая, знакомая комедия о Бальзаминове Островского, и характерный и красочный диалог ее в наиболее выразительных кусках возвышен до переходов в мелодирование, в пении короткими музыкальными фразами, сейчас же снова сменяемыми житейским говором. Мечтает Бальзаминов и в его словах начинает про-

[73] Спектакль по пьесе А. Н. Островского «Женитьба Бальзаминова» в исполнении учащихся Института сценических искусств, премьера 1 ноября 1926 г. (реж. С. Радлов).

скальзывать граммофонный романс; дохнут от скуки купчихи и их речи как бы перекладываются на шарманку. Хвастается военный кавалер — и звучат фразы егерского барабана. Опорой для всех этих переходов взята мещанская мелодия романсов, маршей и вальсиков. Понятно, как должна повышаться характерность действующих лиц, усиливаться выразительность диалогов и доходчивость спектакля в целом от такого простого и наглядного приема!

Самое существование его было, однако, значительно менее убедительным, чем основной, очевидный и ясный замысел. Принцип мелодирования должен был бы либо вылиться в куски куплетов (и тогда получился бы водевиль, форма замечательная, но не входившая в цели режиссера), либо пронизать все диалоги пьесы насквозь, как это делается хотя бы в новейших операх «городского стиля», но тогда понадобился бы композитор и композитор достойный Островского. Во вчерашнем же спектакле музыкальные фразы возникали непосредственно из никак не ритмизованных, характерных и бытовых интонаций, да и самый подбор мелодий, избитых и часто плохо вяжущихся с текстом рисковал местами опыт синтетического спектакля свести до дешевого попурри. Ну, так пусть же наши композиторы и придут в этом деле на помощь режиссеру. Пусть они чутким ухом, ловя мелодику нового города, помогут осуществить певучий спектакль современности, потому что первенство «разговорной драмы» для нас также бессмысленно, как и вера в центральное положение земли в солнечной системе, потому что наше будущее народный, а это, значит, музыкальный театр.

Красная газ., веч. вып. 1926. 2 ноября (№ 259). С. 4.

Египетские ночи
(На вечере Закушняка)

Свечи поблескивают в черной лакировке клавикордов. Старинная, сладкая «скрипка любви», «виоль

д'амур», лепечет шаловливый менуэт Рамо[74], — вся эта манерная рамка оказала двусмысленную услугу Закушняку-рассказчику. Она подчеркнула стилизаторство, эстетизм его последнего выступления.

Слово, которое именно в наши дни развернулось в орудие миллионной воли и площадного размаха, которому тот же Закушняк умел придавать мужественную силу народного искусства и сокрушающего смеха, — на этот раз оно приручено, как домашний зверек, и звучит размеренно и манерно, как вот эта самая «виоль любви».

Спора нет, мастерство рассказчика великолепно. Стоя один перед толпой, он на сорок с лишним минут приковывает внимание к незаконченной поэме Пушкина, к отрывку. Искусно ведется начало, легкая, подчеркнуто-салонная болтовня, прерываемая отлично охарактеризованными лаконичными диалогами и сопровождаемая метким жестом. Но на основном в поэме, на знаменитой «импровизации о ночах Клеопатры», рассказчик терпит жестокое крушение. Он читает ее сдержанно, на круглом, холодноватом и как бы притушенном звуке. Безукоризненно, но и бесстрастно. Иной хочется представить себе декламацию одержимого наитием заезжего «итальянца-импровизатора», сделанного Пушкиным носителем этого не имеющего себе равного в мировой поэзии гимна чувственной жизни. Иным было, по свидетельству современников, и чтение самого Пушкина, темпераментное, густо-характерное, почти до пения музыкальное чтение потомка африканцев. Величественный отрывок Пушкина однажды пытался закончить Брюсов. Так вот это, как бы его «Египетские ночи», охлажденные и уравновешенные жеманной и рассудочной логикой символистов — то, что читал нам Закушняк.

Нет, Пушкин нужен нам, как свой, как самый близкий и народный, полнокровный поэт, как насущный хлеб, а не в манерном прихорашивании эстета-рассказчика. И современное искусство слова пусть жжет

---

[74] Французский композитор.

огнем и гудит колоколом, а не баюкает под старинные клавесины. Прекрасный мастер Закушняк должен вернуться к мужественному слову и к общезначимому искусству. Иначе он обречет себя на камерные похвалы «любителей изящного».

Красная газ., веч. вып. 1926. 13 ноября (№ 269). С. 4.

«Мавра»[75]
(В Центральном доме работников искусств)

Четыре с лишним года назад Дягилев впервые поставил «Мавру» Игоря Стравинского в парижской национальной опере[76]. Но постановку ее нашей академической оперой, верно, пришлось бы еще долго ждать. Инициативе и энергии молодежи учеников 1-й художественной студии обязаны мы тем, что, наперекор медлительности оперных театров, все же услышали это издание замечательнейшего русского композитора.

«Мавра» — одноактная опера-буфф. Таким образом, это после «Пугачевщины» как бы новый взрыв восточного смеха, которым Стравинский забавляет столицы дряхлой Европы. Как и в «Пульчинелле»[77], мастер играет со старинной театральной формой. Но наивная «комическая опера» наших прадедов подхвачена здесь всесокрушающим ритмом электрических городов, старинные формы дуэтов и квартетов обострены ошеломляющей гармонией противоречий. «Мавра», поэтому, при кажущейся простоте своей — лукавое двусмысленное произведение, каким, впрочем, по-своему, был и великий первоисточник ее, — пушкинский «Домик в Коломне», откуда Стравинский заимствовал либретто своей буффонной оперы.

---

[75] Спектакль по опере И. Стравинского, премьера в 1-й художественной студии Центрального дома работников искусств — ноябрь 1926 г. (худож. Г. Ф. Энритон).

[76] Премьера состоялась в мае 1922 г.

[77] Опера написана И. Стравинским в 1920 г.

«Мавра», разумеется не по плечу ученикам. Великая заслуга четырех юных исполнителей уже в том, что они выучили и правильно подали труднейшую музыку Стравинского. Но ведь маленькая опера эта насквозь и густо театральна. Сплетенная из взаимоотношений четырех действующих лиц, эта веселая кутерьма с переодеваниями, любовными объяснениями, неожиданным узнаванием, — настойчиво требует сценической партитуры, столь же подвижной, многообразной, яркой, несокрушимо динамической, как и партитура музыкальная. Этого ученики дать не могли. Чрезвычайно остроумный, как выход с наименьшей затратой материала, конструктивный павильон Энритона, также никак не вытекает из природы этой насыщенно-живописной, отчасти стилизирующей оперы. Но, разумеется, не в этом главное. Суть в том, что труднейшей постановкой «Мавры» неведомая ученическая Студия опережает Акоперу[78] в необходимейшем культурном деле популяризации новейшей музыки.

Красная газ., веч. вып. 1926. 23 ноября (№ 278). С. 4.

Чудеса в решете[79]
(В театре «Комедия»)

Помойная яма на гнилой Ждановке, грязнотца лотошного притона, пьяная скука сонного кабака, — вот что подглядел Толстой в первой своей бытовой пьесе о советской России. Облезлые салонницы, полинявшие шулера, тягомотина грошовых разговоров, — вот герои и вот материал его первой советской комедии. Впрочем, почему же «советской»? Нет, весь этот набор штампов, острот из уборной и мелкотравчатых ха-

[78] Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ; бывш. Мариинский театр).

[79] Спектакль по пьесе А. Н. Толстого, премьера 26 ноября 1926 г. (реж. К. Хохлов, худож. Н. Акимов).

рактеров мы смело можем возвратить Толстому. Это из старого запаса его театральных приемчиков позаимствованы и карточная игра на копейку, и спаивание чистой девушки в трактире, и подъемные диалоги бодрых личностей; это все — из испытанного каталога сценических пошлостей, и автор только слегка освежил залежавшийся товар, густо лизнув «идеологией». Шутка ли? — Двадцать пять тысяч рублей достаются не гнусному нетрудовику или свободной профессии, нет, «счастье» (неправда ли, какое восхитительно-мещанское счастье!) достается грызущему гранит вузовцу и светлой девушке из провинции!

Ох, да ведь от этого впору закричать! Закричать, что мы не хотим тонуть в мелкой воде такой стопроцентной обывательщины, что не дадим подменить пафос, героику и веселый смех нашего театра этим подхихикиванием на помойке; потому что надо признать открыто: более напряженного натиска мещанства, чем в этой пьесе, еще не видала наша сцена. От одного лишь упрека приходится, кажется, освободить Толстого: и банальная тема выигрышного билета, и фабульная наметка погони за выигрышем в наполненном обывателями доме едва ли изобретены Толстым. Московский драматург Глеб Алексеев уже заинтересовался близостью этих «Чудес в решете» к своей ходившей в рукописи пьесе, и «Чудеса» получат, вероятно, непредвиденное продолжение.

Процесс творчества — поистине судебный процесс!

Для Грановской вся эта обывательская дребедень дала повод к созданию восхитительно трогательного образа добродушной и стареющей девицы Марго, образа до смелости нового в ее репертуаре, прекрасного достижения в сторону от салона к жизни и от лиризма к характерности. В ней — художественный узел спектакля, крепким ансамблем и свежей постановкой все же не могущего поднять этот ждановский фарс до уровня театра «Комедия».

Красная газ., веч. вып. 1926. 27 ноября (№ 282). С. 4.

«Конец Криворыльска»[80] (Премьера в Ак.-драме)

Скорый поезд на Москву отходит под литавры оркестров. Кривые рыла провинциального болота сгинули под свист и смех. Полугрустя, полуулыбаясь провожает на новую работу своих веселых, верных, стойких товарищей певучая, буйная молодежь.

Страшное дело! Ромашов написал «сатирическую мелодраму», он обличал. Но ведь действительно «обличительный» спектакль рождается из презренья и гнева, а для них нет материала в советской жизни. Советский «обличительный спектакль» — кабинетная выдумка или же кабаретная никчемность. И вот «кривые рыла» ромашевской сатиры, все эти фининспектора, обожающие музыку, и завхозы-мистики, в очаровательно веселом исполнении Лерского, Зражевского, Воронова, становятся просто смешными и поверх них и над ними (и это хорошо, и это правильно) торжествует смело выдвинутая режиссурой на первый план мажорная линия молодежи, линия романтизма. Сделав центральной фигурой пьесы зубастую девчонку Розу Бергман, этого героического советского соколенка, окружив всем очарованием сценической романтики, музыки и лунного света ее шутливо-лирические диалоги с бравым и влюбленным военкомом, подав под аплодисменты пылкие слова ее о человеке и о человеческом, заботливо, под музыку и блеск электрических огней разработав массовые уличные сцены комсомола, режиссура (Николай Петров) превратила, сомнительную обличительную мелодраму в резко-оптимистический, утверждающий спектакль: в парад молодой жизни, а это ведь, пожалуй, и есть наиболее нужный сейчас жанр. Рашевская (Роза), Симонов (военком) и молодежь студии с честью поддержали эту мажорную линию. Зато мелодраматическая часть пьесы, и без того сбивчиво и драматургически очень плохо сделанная автором, отошла назад,

---

[80] Спектакль по пьесе Б. Ромашова, премьера 2 декабря 1926 г. (реж. Н. Петров, худож. Н. Акимов).

и она вовсе бы затерялась, если б не превосходная игра Певцова. Из путанной и плоской роли белогвардейского авантюриста он построил почти классический по скупой значительности жеста и слова образ негодяя, образ опустошенного человека. Это одно из лучших актерских созданий за последние годы.

Но спектакль в целом такой художественной скупостью похвастаться не может. Он перегружен выдумкой и выдумкой не всегда одинаково ценной.

Мелковатый и многословный текст отяжелен пантомимой, музыкой, игрой теней и вещей. Что все же полностью вывозит постановку, так это монтировка Акимова, совершенно исключительная по изобретательности. Невозможно-трудная задача сочетания чистых перемен с натуралистическими декорациями разрешена с блеском. «Исполком», «кино», «вокзал», «улица» вращаются на чистых переходах, возникают, исчезают, открывая все новые и новые комбинации одновременно и натуралистических и конструктивно-четких декораций, заражая спектакль темпом, давно невиданным в Ленинграде. Оставшиеся длинноты нетрудно будет убрать, и тогда этот удачный, этот внутренне молодой спектакль, быть может, станет давно желанным и жданным «концом» академического «Криворыльска».

Красная газ., веч. вып. 1926. 3 декабря (№ 288). С. 4.

«Дон-Кихот» для детей[81]

Всякое поколение ребят имело и будет иметь своего «Дон-Кихота»: ведь этот долговязый старик — неизменнейший и вернейший спутник детворы!

В новом спектакле Театра Юных Зрителей советские ребята получили «Дон-Кихота» не очень мудреного, но зато уж и никак не сентиментального, а на редкость веселого. Действительно, комедия о смешном

[81] Спектакль по роману Сервантеса в обработке А. Бруштейн и Б. Зона, премьера 24 декабря 1926 г. (реж. Б. Зон).

и добродушном чудаке-барине, попадающем впросак и выручаемом из всех бед компанией задорных сметливых ребят из народа, — обработанная Бруштейн и Зоном и поставленная последним — один из удачнейших спектаклей Театра Юных Зрителей и вместе с тем один из прекраснейших образцов чисто буффонного, непобедимо комедийного спектакля.

Работа этого давно уже перешла границы узко-педагогических заданий «Театра для детей». Его спектакли давно уже ставят и разрешают насущнейшие общетеатральные задачи. И необходимо знать и помнить, что настойчиво выдвигая и разрабатывая, в условиях грозящей театральной реакции — формы площадного, смело расплескивающегося на открытых площадках, динамического театра — ТЮЗ делает общее и огромное дело. Еще значительнее та установка на «синтетический спектакль», прекрасным образцом которого может быть вот этот самый «Дон-Кихот». Куплеты, танцы, хоры — то задушевные, то буйно-веселые (очень удачна музыка Н. Стрельникова), хороводные пляски резвый маскарад — все время разрывают словесную ткань, громоздясь друг на друга и, пожалуй, даже чрезмерно загружая действие. Буффонный стиль постановки правильно подчеркнут «театральными вещами», то смешными, то чудовищными: «Россинанта», поставленная на велосипедные колеса, ослы, нелепые «самолеты», мельничные крылья, плащи, бочки — целый ворох театральных игрушек, пестрых и занимательных.

Труппа прекрасно натренирована для «синтетического спектакля»: она отлично поет, танцует и не боится играть на открытых площадках. Но совершенно особо нужно отметить игру молодежи театра, «веселых ребят» — Пугачевой, Охитиной, Волковой и Уваровой, смешного «Санчо» — Чиркова и, в первую очередь Черкасова, вчера еще ученика института Истории Искусств, сейчас же совершенно замечательного Дон-Кихота, внешне на редкость выразительного, с точным, смелым жестом, и превосходного буффонного танцора.

Красная газ., веч. вып. 1926. 28 декабря (№ 311). С. 4.

«Кинжал»[82]

В «Кинжале» — в новой своей пьесе, только что поставленной студией Морозова, Борис Лавренев сохраняет характерные черты своего лица в советской литературе — черты убежденного романтика.

Восстание декабристов в Черниговском полку послужило Лавреневу материалом для лаконичной и камерной романтической мелодрамы. В этом и достоинство бесспорно зрелищной и волнующей пьесы — и неизбежный пробел: пьеса стала романтической легендой о декабристах, лишенной и широкого исторического подхода и сколько-нибудь детального социального анализа. Но в драматургии Лавренева, после несколько громоздкого «Мятежа», эта стремительно развертывающаяся мелодрама, с острой коллизией драматических страстей и контрастной сменой комического и жуткого — бесспорный шаг вперед.

Для студии Морозова, еще только начинающей превращаться в театр, — пьеса Лавренева является прямой находкой. Так, — на драматургии близких к театральному коллективу современных авторов — и должны расти наши молодые театры. Воспитанные в приемах старого Художественного театра студисты Морозова ведут пьесу подчеркнуто психологично; пьеса Лавренева бесспорно выиграла бы от более обостренного зрелищного раскрытия, да и самому театру следовало бы решительнее пойти хотя бы по пути своих московских собратьев — молодых коллективов Художественного театра. Актерские силы для этого у него есть — и тогда одним свежим и крепким, опирающимся на молодую литературу, театром стало бы больше в нашем городе!

Красная газ., веч. вып. 1926. 30 декабря (№ 313). С. 4.

---

[82] Спектакль по пьесе Б. Лавренева, премьера в студии Морозова, декабрь 1926 г.

1927

«День и ночь»[1] у Таирова

Московский Камерный театр еще недавно отпевали все, кому не лень.

А между тем, сейчас он проводит один из удачнейших сезонов в Москве. Объясняется это, в первую очередь, своевременным и резким уходом от жеманного манерничанья и стилизаторства. Но причина и в другом: наперекор апостолам быта и будней на сцене, — большая праздничная театральная форма сейчас, может быть, более чем когда-либо, привлекает зрителей. А Камерный театр Таирова был и остается верным, хотя, быть может, и не всегда удачливым искателем «праздничного спектакля»!..

Оперетта Лекока «День и ночь» — последняя постановка Камерного театра, является образцом такого праздничного зрелища. Старая музыкальная комедия Лекока взята, как материал, для последовательной и умной трансформации западной опереточной формы, одной из тех трансформаций, которые необходимы, пока «Синяя птица» — советская оперетта, не дается в руки.

Забавная и бойкая интрига об одураченном муже и двух женах его — «дне» и «ночи», перебита современными репликами. Лирическое зерно оперетты — этот основной камень преткновения, при всяких «перемонтажах» западных оперетт — трактовано иронически, пародийно, как «игра в лирику». Прием не очень новый, но забавный и свежий в оперетте, и, опять-таки, необходимый, пока лирические герои, став социально-симпатичными и родными нашему зрителю, не встанут в центр подлинно-народного музыкального представления!

Салонный танец изгнан. Нет и стилизованного жеста, придававшего некогда столь приторную красивость

---

[1] Спектакль по оперетте Ш. Лекока, премьера в Камерном театре 18 декабря 1926 г. (пост. А. Таирова, худож. В. и Г. Стенберги).

спектаклю «Жирофле-Жирофля», «День и ночь» развертывается, как цирковая акробатическая буффонада, четко планированная на площадке-арене и на подвесных лестницах. Но что придает общую и специфическую прелесть этому, в общем, неравноценному зрелищу, — это необычайная сила ритма, пронизывающая целое. Текст, полностью стихотворный (тоже — некоторое отступление от опереточных канонов), стремительный взвивается от бойких реплик к речитативу и песне. Цирковой жест развертывается в пантомиму и общий танец бурно завершающие все три акта веселого спектакля.

Красная газ., веч. вып. 1927. 2 января (№ 1). С. 3.

Три года петрушечьего театра[2]

Кто из нас, ленивых и нелюбопытных, слыхал и знает об этом маленьком, но таком исключительно интересном театрике, вот уже три года существующем в нашем городе?

Он возник, как домашняя, комнатная затея кучки любителей и начал с «Арлекинады»[3], праздной стилизации под французский кукольный театр «Гиньоль». Он долго путался по клубам, детским садам и пожарным частям в поисках за агитационным, политграмотным «Петрушкой». И вот сейчас он пришел к детворе, обосновался при «Театре юных зрителей» и собирает на свои коротенькие представления толпы таких восторженных, благодарных, талантливых зрителей, как, конечно же, ни один из наших театров.

Кукольный театр сродни сказке. Оба они — создание младенческой мудрости народов. И вот потому-то так непобедима и сейчас власть кукольного театра над ребятами. Пусть взрослые ходят в натуралистическое кино, героем ребятишек был и остался этот игрушечный забавник, живущий по законам детского мира, управля-

---

[2] Театр создан в 1924 г., с 1930 г. получил название Ленинградский театр кукол под руководством Е. Деммени.

[3] Премьера 14 января 1924 г.

емый детской логикой, фантастически-последовательной и причудливо-смелой. А среди кукольных театров — «Петрушке» первое место. Он примитивнее марионетки, человекоподобной куклы, пляшущей на натянутых нитках. «Петрушка» — смешная фигурка, посаженная на кисть руки кукловода-петрушечника, — насквозь жив; он весь — игра, он как бы продолжение человеческой руки, пожелавшей поиграть, позабавиться.

Руководители ленинградского театра «Петрушки», Евг. Деммени и его товарищи, сделали очень много, чтобы развить и обогатить возможности своего простого искусства. Они напридумали и изготовили для 16 постановок своих множество самых разнообразных игрушечных человечков, зверят и птиц. Максов и Морицей[4], негритят, козлов, петухов, гусей, кошек. Они придумали забавную систему декораций, внезапно появляющихся и так же мгновенно исчезающих за трехгранными ширмами. Электрические эффекты, бьющие из-за ширм фонтаны, светящиеся транспаранты разнообразят их представления.

Все это ушло далеко от горбатого «Петрушки», дубинкой колотящего его цыгана и погибающего в пасти собаки, ушло далеко от незамысловатого «Петрушки» бродячих балаганов, так же, как и тонко расчлененное чтение с затейливой музыкой театра Деммени далеко от гнусавого пищика уличных петрушечников.

Все это неизбежно и по существу правильно. Правильно технически обосновать старинное искусство, а не задаваться бесплодной стилизацией примитивов.

Но только пусть сохранит этот «электрифицированный» Петрушка основное в своем великом жанре: сказочную динамичность жеста, безграничную выразительность диалога и, главное, самую центральную фигуру «Петра Ивановича» непобедимого любимца стольких поколений, живое воплощение задора, сплетен, веселого молодечества, свободно ориентирующегося в любом, а значит и в нашем современном быте.

---

[4] Макс и Мориц — персонажи юмористической поэмы немецкого поэта Вильгельма Буша.

Такой театр будет не только расти и крепнуть, он сумеет (и это было бы превосходно) стать рассадником целой любительской культуры «Петрушек» в школах, в детских домах, всюду, где собрана детвора. Ведь это ее — законнейший и драгоценнейший театр.

Красная газ., веч. вып. 1927. 13 января (№ 11). С. 4.

Чехов — Хлестаков

Ленинград в полосе «Ревизора». Через неделю затянувшиеся споры о мейерхольдовской реформе гоголевского спектакля увенчаются выступлением самого автора реформы. Вчера перед огромной аудиторией Хлестакова играл Чехов.

Чехов-Хлестаков это — подвиг. Это — одна из тех актерских побед, которые заново перестраивают десятилетиями заштампованную роль и смело ломают традиции. Вопрос лишь — куда направлена эта ломка?

Чехов-Хлестаков возникает на сцене, как пустышка, как ничтожество, как звереныш без воли и разума. Он мямлит слова, хватается за попадающиеся на пути предметы и бессмысленно тычет в пустоту протянутой правой рукой. К следующему, центральному акту этот кретин вырастает. По-прежнему лишенный воли, по-прежнему управляемый мимолетным потоком случайных впечатлений и ассоциаций, но, подгоняемый физиологически подчеркнутым опьянением, он подымается до детского восторга. Он кружится на заплетающихся ногах, его голос пляшет по регистрам, играя согласными и путая гласные, его лицо сияет.

Эпизод «вранья», всегда один из центральных в этой роли Чехова, был вчера проведен актером с потрясающим мастерством. Дерзко сымпровизировав блестящую пантомиму с невзначай провалившимся креслом, Чехов отдался темпераменту и запалу и, кажется, никогда еще не был так покоряющее убедителен. Но его Хлестаков тут уже не только ребячлив. Вольно отдаваясь жизнерадостному, легкомысленному, бездумному веселью, этот звереныш как бы воз-

вышается над тяжело живущей, над грузно и мелочно озабоченной чиновничьей толпой. Он ничего не хочет, он ни в чем не заинтересован. Это его «преимущество». Он уже не только «кретин». Он, если угодно, «юродивый», он по-своему «мудр». И в этом, конечно, ключ к чеховскому толкованию «Хлестакова». Конечно же, это лишь одно из звеньев в излюбленной прекрасным актером цепи образов вот таких «юродивых мудрецов». «Мальволио», «Эрих XIV», «Гамлет» и вот — «Хлестаков». Все они лишены житейской «обыденной» воли и разума, и за это и держится Чехов.

Нечего и говорить, такое толкование очень органично в мировоззрении дореволюционной интеллигенции. Создавая его, Чехов передвинул «Хлестакова» из обветшавших штампов в ряд образов недавней еще современности. Но бесспорно и то, что от гоголевского «Хлестакова» этот образ очень далек. Ведь тот обманывает и обирает, берет взятки и соблазняет, тот активен. А «Хлестаков»–Чехов и взяточничает-то от «юродивой святости» (вот почему, между прочим, IV акт, где Хлестаков активно действует, менее удается Чехову). Социальная сила и вес, острые обличения и сатира уничтожены Чеховым. Его «Хлестаков» выведен как бы за рамки социальных категорий. Его «Хлестаков» поэтому и вне Гоголя, и вне нашего восприятия Гоголя и «Ревизора». Огромный актерский подвиг совершен мимо цели. Началом новой и нашей традиции «Ревизора» чеховский «Хлестаков», «Хлестаков» изумительный по мастерству, стать, все же, никак не может.

Красная газ., веч. вып. 1927. 18 января (№ 16). С. 4.

Портной Виббель[5]
(Премьера в театре «Комедия»)

Говорят, этот «Портной» прошел что-то пятьсот раз в Берлине, в Лессинг-театре. Возможно, что

[5] Спектакль по пьесе Г. Мюллера-Шлоссера, премьера 18 января 1927 г. (реж. С. Н. Надеждин, худож. Е. П. Якунина).

исторические параллели с французской оккупацией наполеоновских[6] времен, воодушевили берлинцев. Но, во всяком случае, надо признаться: их понятия о смешном порядком далеки от наших. На наш вкус почтенный «Виббель» весьма пресен и отменно тяжел. Жена его, разбитная мещанка, подменяет мужа своего, портного, в тюрьме другим. Тот не вовремя умирает, и портной остается живым покойником. Анекдот неплохой, но он тонет в растянутых жанровых картинках и обывательских сентиментах.

Комедия — образец мещанской, вдобавок провинциально мещанской драматургии.

Ухватившись за нее, театр «Комедия» делал, очевидно, ставку на актеров. Действительно, Грановская (и притом одна лишь она) нашла благодарный материал для образа в плане настойчиво разрабатываемого ею за последние два года амплуа «характерной женщины из народа», хитрой простолюдинки. «Бой-баба», ждановская проститутка (в «Чудесах»), и вот теперь эта «хозяйка Виббель», хлопотливая, разговорчивая, очаровывающая замечательным богатством интонаций, жизнерадостной скороговоркой сентиментальным лепетом, лукавым притворством.

Значительно менее интересен Максимов, никак не нашедший себя в злополучном портном.

Спектакль разведен Надеждиным остроумно и не без некоторых, правда, чрезвычайно скромных новаторских влияний в планировке (есть даже совсем неожиданные позаимствования из Вахтанговского «Чуда св. Антония»), но очень замедленно по темпу, и идет в простейших, но приятных по краскам декорациях Якуниной.

На фоне салонного мещанства «Лифтов» и «Темных пятен» это уездное, добродушно-пасторальное мещанство, может быть, и отрадно. Но что же осталось от широких замыслов и большого современного комедийного театра? Где же память «Метелицы» и героической попытки обновления «Вишневого сада»? А уж если по

---

[6] Имеется в виду Наполеон III.

недостатку репертуара нельзя быть «современным», так не лучше ли стать театром комедии классической, чем выкапывать берлинских «живых покойников»? И это в театре, с такими прекрасными актерскими возможностями! «О, хосподи, хосподи!» как приговаривает добрая госпожа Виббель. «Что ж это будет!»

Красная газ., веч. вып. 1927. 19 января (№ 17). С. 4.

«Волки и овцы»[7]

Вопрос о «наследии», классический репертуар и способы подачи его — нежданно-негаданно тема эта стала злободневнейшей и актуальнейшей в сезоне. На мейерхольдовское принятие «наследием» московский академический фронт уже приготовился ответить «настоящим Ревизором» с Чеховым и Степаном Кузнецовым и еще одиннадцатью «заслуженными». На той же линии и эти «Волки и овцы», данные в акдраме к тридцатипятилетнему юбилею Грибуниной с Юрьевым, Лерским, Гориным-Горяиновым в основных ролях.

Самый выбор пьесы нельзя признать удачным. «Волки и овцы» наряду с «Бешенными деньгами» — исторические, наиболее обусловленные среди пьес Островского. Здесь нет элементарного, но четкого противопоставления угнетенных и угнетателей, придающего такую неувядаемую и волнующую силу народным мелодрамам, вроде «Горячего сердца» и «Грозы». Написанные по блестящим, но легковесным образцам французской «комедии нравов», «Волки и овцы» отразили медовый месяц русского капитализма и в «Беркутове» вывели излюбленного и модного его героя, расчетливого и деловитого спекулянта, железнодорожного концессионера, земского воротилу. Публицистические симпатии Островского-семидесятника на стороне этого и подобных ему деловых «волков». Его

[7] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера в Акдраме 19 января 1927 г. (реж. Л. С. Вивьен, худож. Б. М. Кустодиев).

сердце художника с «овцами», глупыми, ленивыми и беззащитными. А симпатии современного зрителя? С кем они? Ни с кем. Вот почему «Волки и овцы» — опасно-пустая пьеса. Или же социалистический режиссер должен найти какой-то очень острый и неожиданный ключ к ее истолкованию. В акдраме никакого ключа не нашли.

Спектакль поставлен старательно, на много голов выше прошлогодних «Свои люди сочтемся», но поставлен как-то на редкость мимо пьесы. В нарядных декорациях Кустодиева то изображается некая китайская усадьба, то почему-то ставится перед декорацией окно, в которое, однако, никто не прыгает и не влезает. В постановке традиционные мизансцены кое-где усложнены пантомимой с «вещами», музыкой. Ставшие с некоторых пор обязательными гармошки и балалайка звучат за сценой, на сцене фортепиано сопровождает диалог двух героинь: и то, и другое случайно, вне характера пьесы и действия, так, для украшения и разнообразия.

Лицо спектакля — в игре актеров. И лицо это, если отбросить играющих заведомо не свои роли Вольф, и Глебову, и Певцова, силой проникновенного мастерства, по-человечески углубившего фигуру прожженного подьячего, лицо это — старый Александринский театр. Очень выразительна по внешнему облику, крепка в интонациях и уверенных, точных переходах от гнева к униженной просьбе, от алчности к лицемерному смущению юбилярша Грибунина, с большой теплотой встреченная залом. Но ведь это — испытанная техника и десятилетиями сложившаяся манера, никак не приближающая классический спектакль к восприятию именно нашего зрителя. Конечно, смешны и забавны так же, как всегда, и тем же, как всегда, Горин[8] и Лерский. Но и эти прекрасные актеры едва ли станут утверждать, что их комические приемы как-либо индивидуально раскрывают народного драматурга Островского перед новой аудиторией, а не заимствова-

[8] Правильно: Б. А. Горин-Горяинов.

ны из арсенала европейских водевилей. И вот, начинает казаться, что самая старательная академическая постанова Островского и есть самое глубокое затемнение, самое резкое искажение современной, т. е. сейчас живой сути Островского перед зрителем 1927 года.

Красная газ., веч. вып. 1927. 31 января (№ 28). С. 4.

Портной Виббель
Премьера в театре «Комедия»

Немецкая комедия всегда отличалась от своей французской сестры отменной тяжеловесностью целого, добродетельной пресностью острот, растянутостью положений и сентиментальным добродушием мещанского уголка. Таков и этот «Портной Виббель», произведение нашего Мюллера-Шлоссера, личности у нас неизвестной и, по-видимому, весьма незамечательной, хоть этот его «Портной» и прошел, говорят, на радость берлинцам, несколько сот раз. В пяти тягостных картинах, представляющих жизнь и быт маленькой портняжной мастерской эпохи наполеоновских войн (поистине, необычайно актуальная тема!), развивается сам по себе довольно забавный, но свыше мер растянутый анекдот о том, как заботливая жена подсунула вместо мужа своего — портного в тюрьму нанятого старика-добровольца, как тот на несчастье там умер, оставив портного в двусмысленном положении живого трупа, а жену его фиктивной вдовой. Роль жены, центральная в пьесе, и есть, собственно говоря, то, что хоть сколько-нибудь может оправдать спектакль. Ее играет Грановская и играет чудесно. Эта прекрасная актриса за последнее время настойчиво ищет перехода на новое амплуа — характерно-комедийное, но вне салона и вне традиций французской комедии, на амплуа некоей демократической буффонной героини. «Мадам Сан-Жен» — «Бой-баба» была первым и очень удачным наброском к этому образу. Роль давала там материал необычайно благодарный. «Хозяйка Виббель» на той же линии, но она мягче, менее агрессивна, она лирич-

нее и сентиментальнее. Прямые жесты хлопотливых рук, быстрая, но твердая хозяйственная походка — вот внешние средства Грановской в этой роли. И, прежде всего, — голос с богатством переходов и интонаций, то вкрадчивых, то властных, то нежных, полнозвучный грудной голос женщины, привыкшей огрызаться на рынке и командовать у себя дома, женщины, каждым словом подчеркивающей сознание своей власти, как жены и хозяйки.

Грановская — естественный и единственный центр спектакля. Игра остальных актеров, в том числе Максимова, никак не подходящего к сентиментально-комической роли злополучного портняжки, не представляет интереса и ниже обычного ансамбля театра «Комедия». Откровенно заурядна и постановка Надеждина, без каких-либо претензий и умысла разведшего и рассадившего исполнителей, кроме разве одной картины «похорон» с довольно неуместным подражанием вахтанговскому «Чуду св. Антония». Приятны и красочны непритязательные декорации Якуниной, художника, к сожалению, слишком редко появляющегося за последнее время на наших сценах.

И все-таки, почему «Портной Виббель»? Откуда «Портной Виббель»? Какое отношение имеет он к торжественно провозглашенным «целям и задачам» театра «Комедия»? Ведь если это «современный» спектакль, то, что же тогда считать завалящей старью? И если это «здоровый смех», то, как выглядит мертвая скука?

Жизнь искусства. 1927. 1 февраля (№ 5). С. 12.

«Хитрая вдовушка»[9] (Театр «Комедия»)

Карло Гольдони, типичному драматургу-профессионалу, написавшему с лишком сто пьес, постоянно

[9] Спектакль по пьесе К. Гольдони, премьера 12 февраля 1927 г. (реж. К. П. Хохлов, худож. Е. П. Якунина).

подгоняемому контрактами и неустойками, частенько приходилось работать спустя рукава, ремесленно, самоповторяясь.

Такое штампованное изделие представляет собой и эта его, новая для русского театра, «Хитрая вдовушка», поставленная «Комедией» для «спектакля Е. М. Грановской».

Интрига ухаживания четырех соперников — итальянца, француза, испанца и англичанина — за одной женщиной развертывается почти механически; четырехкратный визит, четырехкратное подношение подарков, четырехкратный любовный дуэт чередуются с удручающей последовательностью, изредка лишь перебиваясь счастливыми положениями, перепевающими ситуации «Слуги двух господ» (сцена с письмом), «Трактирщицы» и иных удачнейших созданий Гольдони.

Гольдони не имеет постановочной традиции в нашем театре. И спектакль в театре «Комедия» такой традиции, конечно, не создаст. Все здесь случайно. Сами по себе неплохие декорации Якуниной выдержаны почему-то то в ламинонной манере оперетки, то в приемах дешевого «ревю». Опять-таки из арсенала оперетки выведен новый эпизод бокса (это у Гольдони-то!), пара эксцентрических англичан, пляшущие девицы из «обозрения», танцевальный ритм из условных спектаклей типа мейерхольдовского «Дон-Жуана», а наряду со всем этим — использование пантомимы под «XVIII в.», и симметрия, традиционная для итальянской комедии. Полнейшая стилистическая неразбериха — лишнее доказательство катастрофического режиссерского бесстилия, грозящего тем из наших театров, кто не найдет в себе воли и мужества к систематической и трудной работе над формой.

И, вдобавок ко всему — тяжелый, замедленный темп целого, лишающий актеров возможности хотя бы просто порезвиться в незатейливом пустячке Гольдони. Говорить можно поэтому, пожалуй, лишь о Надеждине, давшем весьма спорный, но любопытный образ обэксцетриченного оциркаченного «Арлекина», о Максимове, местами игравшем легко и без нажима,

и, главным образом, опять-таки о Грановской. В роли «вдовушки» она, после нескольких лет перерыва, смогла проявить свои поразительные имитационные способности. Последовательно наряжаясь «англичанкой», «француженкой» и проч., она очаровывает выразительным и тончайше-детализованным сказом песенок (хотя при чем тут Гольдони?), виртуозно меняющимся акцентом, всей разнохарактерной повадкой. Это — большое, хотя, может быть, и несколько дешевое, мастерство. Тем приятнее поэтому по-прежнему удивляться замечательному интонационному богатству Грановской, ее умению вести диалог с крылатой легкостью и в стремительнейшем темпе, умению, делающему ее одной из первых «разговорных» актрис нашего театра. Но и для актерского образа Грановской эта новая роль не служит ни поворотом, ни даже вехой, — это переходная роль, использование уже накопленного и испытанного мастерства.

Красная газ., веч. вып. 1927. 15 февраля (№ 43). С. 4.

«Свои люди, сочтемся» в ТЮЗе[10]

ТЮЗ дает малышам очаровательные кукольные сказки. Ребят первой ступени он радует романтическими спектаклями, полными своеобразия и синтетического блеска. Только для старших подростков он не нашел еще специфической формы зрелища: здесь он прибегает к классикам, западным и русским. И здесь он отказывается от большой доли своих формальных дерзаний, от богатств своей расчлененной площадки, от размахов площадного народного театра: он ставит Островского в приемах детально разработанного, психоаналитического, разговорного спектакля. Таковы и эти «Свои люди, сочтемся».

Разумеется, педагогические соображения (конечно, чрезвычайно существенные в ТЮЗе) полностью

[10] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 5 февраля 1927 г. (реж. А. Брянцев, худож. В. Бейер).

оправдывают постановку этой пьесы, одной из основных программах наших школ. Неоспоримо и то, что для внутреннего роста театра, в особенности для старшей группы его актеров, психоаналитическая работа над Островским может быть полезна, как перебой между неизбежно примитивными пьесами основного репертуара ТЮЗа. Все же, ТЮЗ должен помнить, что лицо его определяется не такими спектаклями, что крупное место, завоеванное им на театральном фронте, завоевано не ими. Да и в репертуаре Островского эта суховатая и горьковатая комедия по чисто театральным достоинствам должна быть поставлена позади и певучей «Бедность не порок», и романтического «Не было ни гроша».

Все же, отвлекаясь от этих общих соображений, следует отметить чрезвычайно остроумное разрешение сценической площадки, найденное Брянцевым, — своеобразный ромб, образованный углом, вдвинутым в зал. Следует отметить прекрасные по экономной выразительности декорации Бейера и сдержанную, но выразительную и тщательно разработанную игру Оранского, Черкасовой, Нарского. Игра эта сделала бы честь культуре Художественного театра. Но разве ТЮЗ не имеет права на свою и своеобразную культуру? «Свои люди, сочтемся» не на пути к ней.

Красная газ., веч. вып. 1927. 17 февраля (№ 45). С. 4.

«Ремесло господина кюре»[11]

Вот первая, действительно удачная премьера в довольно-таки нескладном до сих пор сезоне «Комедия».

Если угодно, — это возвращение к пройденному: «Ремесло господина кюре» — типичная французская комедия нравов. Но, как прославившиеся в прошлогоднем сезоне «Продавцы славы», так и комедийная драматургия Жюля Ромена, пьеса эта по-новому пово-

[11] Спектакль по пьесе К. Вотейля; премьера в Московском Малом театре — 1927 г. (реж. Н. М. Радин).

рачивает традиционные фигуры французской адюльтерной интриги, она обостряет их иронией, она подперчена общественным, противобуржуазным протестом, она вводит, в качестве мотивировок, политическую игру и полемику оппозиционных газет. Этот жанр новейшей французской социальной комедии, порождение послевоенного разочарования, падающей валюты и кризиса парламентаризма, — один из наиболее для нас приемлемых видов западной драматургии. Для театра же «Комедия» — это прямая находка. Он в ее актерских возможностях, в ее сценическом стиле.

«Ремесло кюре» — переделка известного романа Воталя[12]. Три француза-инсценировщика и четвертый — отечественный идеолог Типот, трудились над ней. В итоге получилась довольно разбросанная по фабуле (как и обычно в инсценировках), довольно беззастенчиво смазанная веселая и задорная история о том, как воинственный приходской священник, на беду для себя, затесался в политические и любовные интриги семейства спекулянтов и, как он, почувствовав прилив классового самосознания (это уже от Типота), сбросил с себя рясу (тоже). Политграмота, как видно, вышла немного боком, но суть здесь не в ней, суть в диалоге, насмешливом и зубастом, суть в трех центральных, прекрасно очерченных и хорошо сыгранных ролях — фабриканта салфеточных колец, обзаведшимся родовым замком (Лаврецкий), его супруги, шансонетки по профессии и призванью (эта роль — Грановской), самого бравого кюре — весельчака и пьяницы (Надеждин).

Лаврецкий показал себя мягким, разнообразным и сдержанным актером, несколько штампованными, но доходящими средствами построив смешную фигуру новобуржуазного Журдена. Надеждин, спектаклем которого шла премьера, впервые за время «нового курса» театра «Комедия» выступил в настоящем своем амплуа «простака». «Кюре» — простак политический, это — своего рода Дон-Кихот, научившийся от своего Санчо хлестать вино и петь песенки. Надеждин нашел

[12] Клеман Вотейль (Воталь), франко-бельгийский писатель.

для него широкий, хоть и несколько, может быть, искусственный, рисунок веселости и добродушия. Как и Грановская, он счастливо выходит из салонных штампов. Крайне неприятен лишь налет лиговского фольклора, неизвестно по чьей вине, но совершенно некстати испестривший его роль. Грановская? — Что же делать, если каждый отзыв о театре «Комедия» неизбежно выливается в похвалу этой актрисе. Роль Грановской в «кюре» — чудесная актерская удача, это излюбленный актрисой двойной образ. Грановская веселится, поет и танцует, любовничает забавно и без следа вульгарности, лицемерит наивно и смешно.

Красная газ., веч. вып. 1927. 15 марта (№ 69). С. 4.

«Бетховен»[13] (Премьера в Передвижном)

Вот еще одна, вслед за «Пургой»[14], премьера молодой ленинградской драматургии. Макс Жижмор не раз уже давал пьесы для клубных и драмкружковых площадок, но это первая его работа, попавшая на профессиональную сцену. Пьеса «Бетховен» несколько старомодна. Она написана в добрых образцах романтических биографий и состоит из четырех, связанных лишь единством темы, тяжеловесных и разговорных актов. И все же нельзя без волнения читать ее и видеть в театре. Есть в этой пьесе серьезность, искренность и лиричность, присущие лишь произведениям, целиком идущим от творческого лица актера.

Гигантский образ Бетховена взят Жижмором, быть может, несколько наивно, но на основе правильно почувствованного современного его восприятия, как образ художника-бедняка, гибнущего в трагическом несоответствии между размахом революционных

[13] Спектакль по пьесе М. Жижмора, премьера 27 марта 1927 г. (реж. П. П. Гайдебуров, худож. В. Г. Борискович).

[14] Спектакль по пьесе Д. А. Щеглова, премьера в БДТ 18 февраля 1927 г. (реж. Б. Дмоховский).

замыслов и мещанской ограниченностью среды, между упрямой волей к творчеству и свободе и лицемерием и насилием знати. В этом смысле — пьеса эта, — если не идеологически, то эмоционально, продукт полностью революционного мироощущения, а высокий и чистый полет романтической патетики делает ее вдвойне нужной, современной, в особенности молодой аудитории.

Длинноты в первом и четвертом акте (юность и смерть композитора) некая однообразность тона — вот главные сценические недостатки «Бетховена». В этом отношении Передвижной театр в целом очень заботливо и любовно подошедший к этой, действительно, как бы созданной для него пьесы, все же недостаточно ей помог. Ни бледные декорации Борисковича, ни честная, но суховатая игра ансамбля не исправили авторских недочетов и не передали атмосферы глухоты и горечи, которая порождается пьесой при чтении. Оплошностью кажется легковатый «дневной» тон третьего акта (на курорте) и феерия в сцене смерти. Досадно и отсутствие могучего и сплошного симфонического сопровождения, которое могло бы создать из пьесы любопытный и значительный опыт драматического спектакля на Бетховенской музыке. Сценический интерес сосредоточивается на исполнении Гайдебуровым заглавной роли и это действительно одно из интереснейших актерских достижений последних лет. Можно сделать Гайдебурову упрек в тяжеловесности (в первых двух актах «молодости Бетховена»), в отсутствии блистательных переходов от меланхолии к лучезарному веселью, засвидетельствованных в характере исторического Бетховена и удачно проведенных в пьесе. Но замечателен внешний облик Гайдебурова — Бетховена, облик величественного и трагического чудака. Замечательна новая для этого актера система не символических, а глубоко характерных интонаций, а главное — почти физиологическая четкость в создании образа композитора, творящего, как бы роющего звуки (сцена над партитурой во 2 акте) глохнущего, (замечательный по лаконизму и страшный эпизод со слуховой

трубкой), наконец, смертельно больного. Для Гайдебурова и для возрожденного театра его — этот культурный и нужный спектакль — бесспорная удача. А для автора Жижмора — хороший и обещающий выход на большую, профессиональную сцену.

Красная газ., веч. вып. 1927. 23 марта (№ 77). С. 4.

«Шекспир здорово потревожен...» (Н. Никитин и А. Пиотровский о «Джоне Фальстафе»)[15]

Когда в прошлом году нами замышлялось создание из шекспировских исторических хроник (о Генрихе IV и [Генрихе] V) трагикомедии о Фальстафе, нашей основной мыслью было — совершенно откровенно, неприкрыто, непочтительно отнестись к шекспировскому тексту. Конструкция пьесы, придуманная нами, раскрывает интригу, как социальный эпизод. Социальные симпатии основного текста смещены и переставлены нами. Мы хотели, чтобы пьеса не звучала никакой ретроспекцией — ни в историю, ни в прошлые подобные же театральные попытки. Наоборот, нами ставилась, как основная задача: никакой реставрации, никакого ухода в прошлое.

Главной работой было создание из шекспировского материала роли Фальстафа, понятого как образ демократа, веселого, земного человека, отлично понимающего всю глупость английского двора, королевской политики и пошлости среды. Этого весельчака, понявшего вкус и меру окружающих его людей и вещей, события привели к трагедии. Текст его роли был проработан заново, приближен к нашему времени, к нашим интересам. Все одряхлевшее было выброшено. Шекспир был при этом здорово потревожен.

---

[15] «Сэр Джон Фальстаф»: композиция А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по исторической хронике В. Шекспира «Генрих IV», премьера в БДТ 30 марта 1927 г.

Большие преобразования испытали и романтические фигуры Шекспира — блистательные Гарри Плантагенет[16] и Гарри Перси[17]. Эти национальные герои английского патриотизма изменили свой облик, в связи с возвеличением демократа Фальстафа. Но сделано это не изменением текста, а перемонтажем кусков и перераспределением социального акцента. Варварство ли то, что мы сделали с Шекспиром? Но такому варварскому обращению пьесы его подвергались и тогда, когда старались приспособить их для театра романтического. Да к тому же историческая хроника, десять актов «Генриха IV» никак не живой материал для нашего театра, а будет ли живым наш текст, покажет спектакль.

Красная газ., веч. вып. 1927. 29 марта (№ 83). С. 4.

«Ревизор» в театре «Дома печати»[18]

Красно-зелено-синие костюмы к спектаклю «мастеров аналитической школы Филонова» прежде всего, сбивают зрителя с толку. Филоновское сценическое управление, костюмы, пестротой красок долженствовавшие, по-видимому, вывести «Ревизора» из рамок истории и быта, а глубокомысленно замысловатыми татуировками («череп и кость» на брюхе у городничего, почтовые марки на заду у почтмейстера) — раскрыть внутренний образ героев, эти костюмы остаются причудой совершенно дилетантской, фальшивой, провинциальной и вздорной. От них, прежде всего, следует отвлечься при оценке постановки Терентьева. Отвлечься следует и от каких-либо воспоминаний о Гоголе.

Если работы Мейерхольда и Николая Петрова (в студии акдрамы) так или иначе отталкивались от го-

---

[16] Вероятно, имеется в виду Генрих V Плантагенет.

[17] Перси Генри, английский рыцарь.

[18] Спектакль по пьесе Н. В. Гоголя, премьера 9 апреля 1927 г. (реж. И. Терентьев).

голевского стиля, то выдумка Терентьева откровенно пошла мимо Гоголя, подчеркнув это резко измененной развязкой (вместо «настоящего» ревизора — второе пришествие Хлестакова). А в остальном: пять больших черных шкафов передвигались по открытой эстраде, Хлестаков от времени до времени залезал в них со скомканной бумажкой в руках или для объятий с Марьей Антоновной. (Этот дешевый «натуризм» наиболее неприятен в работе Терентьева). Петарды стреляли, актеры ползали по полу, Добчинского и Бобчинского изображали женщины, актеры перебивали гоголевскую речь украинскими, французскими, польскими, немецкими монологами. Унтер-офицерская вдова пела цыганские песни: все испытанные и, говоря откровенно, лет на пять устаревшие приемы эксцентрической буффонады.

Интересны попытки гиперболического, преувеличенного реализма, вроде дюжины стульев, мгновенно наполняющих сцену, или переодеваний городничихи, но именно они более всего напоминают новшества мейерхольдовского «Ревизора»[19]. Терентьев старается также найти как бы вещественное выражение для словесных ходов пьесы. Для этого выпускает он живых дрессированных крыс, после рассказа городничего, заставляет его же ходить на четвереньках и гнуть шею «ластящимся котом», сыплет бумажные «цветы удовольствий». И в чем, наконец, действительное достижение спектакля? — остроумно и забавно перестроены диалоги пьесы. Реплики «в сторону» обращаются непосредственно к собеседнику, разговоры, наоборот, ведутся врозь и пр. В сочетании с тщательно и талантливо проработанными интонациями и бесспорной одаренностью ряда актеров (Тимохина — «Городничий», Модестовой — «Бобчинский» и т. д.), это придает отдельным кускам спектакля свежесть и формальную остроту.

Не своевременно ли поставить вопрос о путях и пределах «формального эксперимента» в театраль-

---

[19] Премьера спектакля «Ревизор» прошла на сцене ГосТИМа 9 декабря 1926 г. (реж. и худож. постановки В. Э. Мейерхольд).

ной постановке 27-го, как-никак, а не 21-го года? Разве не одна лишь социально-ценная «форма», а не «форма» вообще должна быть предметом эксперимента? И разве, именно сейчас, при надвигающейся извне театральной реакции, не следует особенно четко разграничивать прогрессивное мастерство от перепевов и эпигонства? Театру Дома печати, призванному быть «театром эксперимента» по существу, следует об этом особенно помнить.

Красная газ., веч. вып. 1927. 11 апреля (№ 96).

Камерный театр в Ленинграде («Любовь под вязами»[20])

Между прошлым и нынешним приездом Камерного театра в Ленинград лежит важнейшая веха в истории этого театра: попытка его уйти от эстетизма, под знаком которого он возник и вырос, и укрепиться в новой художественной манере. «Косматая обезьяна»[21] в прошедшем сезоне и «Любовь под вязами» в нынешнем — этапы этого поворота, и то и другое — пьесы О'Нейля. И это не случайно. Простой, суровый и полнокровный стиль американского драматурга давал превосходный материал для опытов в плане новой трагедии, притом материал достаточно далекий от русского искусства, дышать которым Камерный театр никогда, как следует, не умел. «Любовь под вязами», пьеса о страсти к собственности и о любовной страсти, достаточно известна у нас по постановкам в Красном театре[22] и у Строителей[23].

Камерный театр поставил ее с нарочитой и несколько тяжеловесной простотой.

Не меняющаяся из массивных балок сложенная двухэтажная изобретательная конструкция — «фер-

[20] Спектакль по пьесе Ю. О'Нила, премьера 11 ноября 1926 г. (реж. А. Таиров, худож. В. и Г. Стенберги).

[21] Спектакль по пьесе Ю. О'Нила, премьера 14 января 1926 г. (реж. А. Я. Таиров, худож. В. и Г. Стенберги).

[22] Премьера 4 февраля 1926 г. (реж. П. Вейсбрем).

[23] Премьера 4 февраля 1927 г. (реж. Г. Ф. Энритон).

ма» работы Стенберга, освещенная излюбленными в Камерном театре световыми задниками. Режиссерская мизансцена, старательно избегающая всякого привлечения в авторский замысел элементов специфической театральности, ни даже пантомимы, ни даже игры с вещами и около вещей. Для Камерного театра, столько лет отстаивавшего позиции совершенной автономности режиссера от авторского текста, — это немалый сдвиг. Актеры поставлены лицом к лицу с голым словом и обнаженной эмоцией. Спора нет, игра с нагруженной эмоциональностью и с пустыми руками значительно ценнее, чем обратное, но все же перегиб в сторону опрощенчества тут есть и примитивная символика с открыванием и закрыванием «стен» усадьбы подчеркивает ее. Тем более что превосходно поставленная и разыгранная сцена «крестин», с замечательными танцами язвительных сплетников и сплетниц дает тут же рядом образец зрелищно-богатого и в тоже время трагически полнозвучного стиля. В детально разработанной игре характерных интонаций таится, поэтому постановочный фокус спектакля. Диалог О'Нейля труден и лаконичен. Тема «собственности» и тема «любви» переплетены у него не всегда отчетливо.

Режиссер спектакля Таиров широко пользуется внезапными и чудовищно резкими переменами интонаций, выкриками, полу-физиологическими, а иногда почти рассудочной декламацией, чтобы с помощью голого слова построить сложное действие пьесы. Удача Коонен на этом пути поразительна. Ее «Эбби» переходит от властного требования к трепету страсти, к крику звериной муки, к отчаянному рыданию с силой подлинного мастерства и огромной виртуозностью в речевых средствах. Ее роль — блистательное достижение в репертуаре трагической актрисы. Очень мягок и сосредоточенно-характерен Фенин в роли старого отца и совсем за пределами своих возможностей «сын» — Церетелли. Остальные исполнители ценою некоторого переигрывания в слове и в жесте успели показать зрителю особенности «конкретного реализма», нового лозунга Камерного театра. Трудно предска-

зать сейчас будущее этой художественной формулы, но в судьбе Камерного театра она уже успела сыграть важную роль: перед нами новый Камерный театр, несравненно более свой и близкий нашему зрителю, чем театр «Покрывала Пьеретты»[24] и «Саломеи»[25].

Красная газ., веч. вып. 1927. 4 мая (№ 117). С. 4.

«День и ночь» (Гастроли Камерного театра)

Сейчас уже нет необходимости, расценивая спектакль оперетты, защищать и оправдывать право на жизнь этого веселого искусства. Ошеломляющий спрос на музыкально-танцевальные спектакли по городам республики, спрос на 300% превышающий самое беззастенчивое предложение самой последней опереточной завали, не может не убедить. Спорить можно лишь о том, каким должен быть этот признанный любимец, музыкально-танцевальный спектакль современности?

«День и ночь» не слишком смелая реформа в этом направлении. Оставлена не только музыка опереточного классика Лекока, [текст] заново и при том полностью стихами написанный Массом, послушно воспроизводит традиционную опереточную схему неразберихи, переодеваний и нелепицы. Злободневные остроты не густо и не всегда удачно вкраплены в него. Удар нанесен лишь по центральному, по лирическому сердцу оперетты, по ее любовной интриге. Лирика переключена здесь в иронию, последовательно воспроизведенную и в постановке.

Спора нет, при сохранении жанра парижской и венской оперетты в таком разлиричивании существенное сродство убить совсем уже непереносимую

---

[24] Спектакль по пантомиме А. Шницлера, премьера 6 октября 1916 г. (пост. А. Таирова, худож. А. Арапов).

[25] Спектакль Камерного театра по пьесе О. Уайльда, премьера 9 октября 1917 г. (пост. А. Таирова, худож. А. Экстер).

и социально-лживую сахарность благополучных баронов и обаятельных баронесс, но мы не устанем повторять, что, убивая одновременно с тем эмоциональную взволнованность оперетты, мы лишаем ее величайшей силы заразительной жизнерадостности, что только включение наших близких и социально-симпатичных героев в лирическое сердце оперетты создает действительно народный, певучий и веселый спектакль.

«День и ночь» остается, поэтому спектаклем пустоватым и ценность его полностью формальная. И тут действительно приходится поразиться прекрасно тренированному театральному механизму, несущему на себе спектакль. Театр далеко ушел от «Жирофле-Жирофля». Условная красивость диалога и стилизованная привлекательность движений заменены цирковыми, легко летящими и стремительно переключающимися словесными репризами и акробатической точностью и сухостью жеста. Немногие предметы, поставленные на пологую площадку-арену, служат опорой для актеров. На них и вокруг них развертывается в замечательном темпе этот спектакль-танец. Танцы, в которых нетрудно установить умные преломления жеста и ритма негритянских трупп и акробатической техники цирковых виртуозов, пронизывают представление. Образцово техничен хор, превосходен мужской танец и вся суховатая и динамическая установка актеров Фенина, Аркашева[26], Толубеевой, Эфрон.

Красная газ., веч. вып. 1927. 5 мая (№ 118). С. 4.

«Розита»[27]
(Гастроли Камерного театра)

Старая трогательная тема «Тоски», тема девушки из народа, борющейся с королем за жизнь своего возлюбленного, недавно ожила в двух замечательных

[26] Ошибка: Аркадин.

[27] Спектакль по пьесе А. Глобы, премьера 11 ноября 1926 г. (пост. А. Таирова, худож. Г. Якулов).

созданиях кинематографии. «Розите»[28] и «Испанской танцовщице»[29], поставленных для соперничающих звезд Мэри Пикфорд и Полы Негри. Расчет был правилен: где, как не в кино, счастливо обновляющем обветшавшие и наивные жанры искусства, воскреснуть старинной мелодраме! В погоне за «новой мелодрамой» Камерный театр остановился на той же теме и бесспорно ошибся. Слишком серьезен формальный механизм современного театра и наши требования к нему, чтобы драматургическая продукция Глобы откровенно нарочитая, сочетающая олеографический штамп карнавальной Испании с прописями из политграмоты, навахи и кастаньеты с анархистами и демонстрациями безработных и революцией под занавес, чтобы эта насквозь бутафорская пьеса могла удовлетворять.

Да к тому же обстановка олеографической Испании соблазняет красивостью, дешевой и внешней, уход от которой, казалось бы, лучше всего должен определить новый курс Камерного театра. И нарядные декорации Якулова, и мягкий голубой и фиолетовый свет, и музыка сегидилий, — налет слащавости лежит на них, делая этот опыт театра в плане мелодрамы значительно менее серьезным, чем работа в области социальной трагедии («Любовь под вязами», «Косматая обезьяна») и танцевально-песенного спектакля. Лишь в танцевальных моментах первого акта зритель с радостью уловит сквозной темп беспрерывного движения, год спустя сверкнувшего фейерверком в «Дне и ночи». В карикатурных фигурах «испанского двора» также нетрудно установить как бы черновой набросок к ироническому стилю того же лекоковского спектакля. Особенно примечателен в этом отношении Аркадин — речистый и жизнелюбивый «придворный духовник» — и Фенин, в сумбурно и фальшиво сделанной автором фигуре «короля», сумевший открыть черты тонкой буффонады.

И затем — Коонен. На творческих путях этой актрисы, ведущих ее от чистой условности и схемы

---

[28] Немой фильм с участием Мэри Пикфорд (1923).
[29] Немой фильм 1923 г. (реж. Г. Бренон).

к своеобразному характерному и повышенному драматизму, роль «Розиты» весьма значительна. Если Пола Негри не ушла в своей «Испанской танцовщице» от соблазнительного обаянья демонической красавицы, то именно отсутствие этого «демонизма» привлекает в Коонен. Она — уличная девчонка со страстями примитивными и подчас грубоватыми. И страсти свои она не боится выражать, то в истошном крике, то царапаясь и визжа, как истинная дочь ярмарок, то в буффонном фиглярстве, то во взлетах молодого лиризма. Этот арсенал далеко уходящих от шаблона и остро конкретных эмоций, опирающихся на физиологию и ограниченных высоким мастерством, полногласной дикцией и точным движением — пожалуй, самое ценное в образе Коонен и центр интереса в спектакле «Розита».

Красная газ., веч. вып. 1927. 19 мая (№ 132). С. 4.

«Дядя Ваня»[30] (Гастроли Московского Художественного театра)

Гастрольный спектакль «Дядя Ваня» и ожидался, и встречен был с величайшим и естественным волнением. Ведь если «Федором Иоанновичем»[31] в свое время физически открылся Художественный театр, то ведь именно чеховские спектакли — «Чайка»[32] и вслед за нею «Дядя Ваня» — некогда подняли молодой, любительский театр на волну всенародного признания. Именно в них — сердце Художественного театра, именно они совершенно небывалым в нашей театральной

---

[30] Спектакль по пьесе А. П. Чехова, премьера 26 октября 1899 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, худож. В. А. Симов).

[31] Премьера состоялась 14 октября 1898 г. (реж. К. С. Станиславский, А. А. Санин).

[32] Первая постановка «Чайки» состоялась 17 декабря 1898 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, худож. В. А. Симов).

истории совпадением волеустремлений драматурга, актеров и зрительного зала создали, как писал после премьеры «Дяди Вани» сам Чехов: «лучшие страницы той книги, какая будет когда-либо написана в русском театре». Десятилетиями волнения, тоска, надежды, отчаяние земской и городской интеллигенции, студенческой и радикальной молодежи собирались и сталкивались вокруг этого «спектакля сердцевины русских будней».

Спектакль этот — «настоящий исторический памятник недавней общественности». И это — несравненный исторический памятник искусства театра. Пусть на протяжении 28 лет и 300 представлений он изменялся во многих частях своих, но ведь это же то самое, стрекотанье сверчков, ветер, колеблющий занавеску, и те самые десятисекундные паузы, которые когда-то стали боевым лозунгом театральной реформы, театрального реализма. Ведь это паденье Сони на колени перед отцом то самое, которое вызвало когда-то упрек Чехова в мелодраматизме. И, что гораздо важнее всего, эти актеры, среди них, прежде всего, сам создатель школы, изумительнейший, тончайший и человечнейший Станиславский — Астров, они те самые, что начали и осуществили театральную реформу и они каждым отрезком детальнейше расчлененной роли, каждым куском сцепленного диалога вновь и вновь воочию истолковывают ту самую театральную «систему» Художественного театра, которая за протекшую четверть века почти уже стала легендой, предметом разнообразнейших и часто столь произвольных научных и практических толкований, во имя которой создавались и разрушались театры и которую, конечно, могут раскрыть перед жадно любопытствующим зрителем только такие вот чудесно сохраненные спектакли, — пример «действительного» театрального академизма.

Было бы неправильно поэтому, да и невозможно, претендовать на то, чтобы эта ветхая повесть о мечтателях и чудаках, погибающих в уездной глуши, как-либо непосредственно воспринималась аудито-

рией (слишком уж далеко отодвинулась аудитория за эти три десятилетия), и все же смысл вчерашнего «Дяди Вани» далеко за пределами музея. Именно такими и только такими спектаклями ставится прямо и в упор пресловутый вопрос о «театральном наследии». Отвергаем ли мы его, по неотъемлемому праву каждого нового поколения отрицать и опровергать своих предшественников? Или же воспринимаем не как образец, конечно, но как зародыш неоспоримой и найденной художественной истины, которая сквозь суетню театральных манер и вкусовщины должна быть нами пронесена, раскрыта и усовершенствована? Нынешняя гастроль Художественного театра, это грандиозная по масштабам демонстрация «системы» Станиславского, пришлась совсем в пору, она требует переоценки очень многого вокруг нас, и еще трудно предвидеть, какие сдвиги в живом театре самой актуальной современности пройдут и распространятся от этих гастролей.

Красная газ., веч. вып. 1927. 3 июня (№ 147). С. 4.

«Николай I и декабристы»[33] Гастроли Художественного театра

Третья гастроль МХАТа — инсценировка отрывков романа Мережковского — была приготовлена два года назад к празднованию столетия декабрьского восстания. Это — инсценировка не в том значении своеобразного нового жанра, как он сложился в нашем революционном театре, это — вечер памяти декабристов, драматизация диалогов, работа случайная и уже по одному этому резко выпадающая из строгого строя монументальных спектаклей МХАТа. Конечно, всячески ценна попытка Художественного театра перейти к актуальному для современности материалу, да и работ его в послереволюционные годы было не так много, что-

[33] Инсценировка А. Р. Кугеля по роману Д. С. Мережковского, премьера 19 мая 1926 г. (реж. Н. Н. Литовцева).

бы отмахиваться от одной из них, и все же необходимо признать: слишком важен и велик дооктябрьский путь Художественного тетра, чтобы таким легким способом он мог серьезно перейти на новые общественные рельсы. Здесь ждешь от театра более значительных, более смелых и творчески трудных шагов.

Интерес спектакля сосредоточивается поэтому (случай очень редкий для Художественного театра) на игре отдельных исполнителей, прежде всего Качалова — Николая I. И действительно диалог Николая и Трубецкого, Николая и Рылеева, страшная сцена допроса, где тюремщик-царь, — сам трепеща и извиваясь перед своими узниками, лукавит, лицемерит и лжет, эти сцены доказывают, какого высокого эффекта мог бы добиться театр при отчетливом и целостном переходе к темам, непосредственно волнующим и захватывающим аудиторию. Качалов–Николай очень выразителен внешне — среди ряда Николаев, показанных за последние годы театром и кинематографом, он выделяется подчеркиванием не монументальной жестокости властолюбия, а гвардейского щегольства, слабости и пустоты плохо начинающего свое царствование прапорщика-императора. Он суетлив. Он еще не вошел в роль. Но личина уже плотно сидит на его лице, и страшно и подчеркнуто резкие переходы от гвардейского самодовольства к извилистому тембру, вкрадчивым интонациям и расслабленным движениям лицемера великолепны, как характеристика уже не исторического только Николая I, а самодержца, как такового, монарха, как театральной маски. В этом уже как будто какой-то своеобразный уход от классических основ «системы» МХАТа, уход в сторону более широких, хотя и упрощенных, сценических обобщений. И еще одно своеобычно в этом Николае. Он — иностранец в обществе русских революционеров, он космополитичен, как и Качалов, наиболее, пожалуй, интернациональный актер в национально очень четко охарактеризованном творческом организме МХАТа.

Красная газ., веч. вып. 1927. 6 июня (№ 150). С. 4.

«Горячее сердце» (Гастроли Московского Художественного театра)

«Горячее сердце» нельзя уже рассматривать и судить, как счастливо сохраненный музейный спектакль, это продуманный и серьезный вклад МХАТа в новую и живую нашу театральную и общественную культуру. Как далеко отошел здесь театр от традиций «Дяди Вани» и «На дне»[34]! Если там, «актер» пытался раскрыть «человека», как такового, то здесь «система Станиславского» мощно обновлена лозунгом нового театра, лозунгом диалектического отношении к пьесе и ее персонажам: актеры манерой своей игры обличают и утверждают дела и людей пьесы, судят их судом своих симпатий.

Высокой лирической нотой отмечена вольнолюбивая линия Параши — «Горячего сердца» и ее друзей, на шутовство и издевку выставлена животная слепота Курослепова, жадный зуб «Скорпиона Мардарьича», разбойное хлыновское озорство. В этой актерской диалектике Мейерхольд справедливо мог признать след своей реформы новейшего театра и все же различие здесь огромно: ведь даже в «Лесе» у Мейерхольда актерские образы отвлечены, космополитичны, основные же приемы «Горячего сердца» глубочайшим образом коренятся в самых основах народного русского искусства. Его лирика — лирика крестьянской песни и недаром Параша поет и причитает. Его шутовство это выжимка из шутовских образцов русского театра. Есть здесь и острое гримасничание звериных чиновничьих рыл театра Гоголя и Сухово-Кобылина («городничий» и его присные) есть, — и это основной тон спектакля, — буйная разбитная игра старинных площадных балаганов и ряженых гуляний. Москвин в роли «безобразного подрядчика» Хлынова — блистательный обра-

[34] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 18 декабря 1902 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, худож. В. А. Симов).

зец этого усовершенствованного, но подлинно народного искусства.

Шутовской «Царь Максимилиан» деревенских игрищ прощупывается в этой пьяно притопывающей, присвистывающей, дурачащейся фигуре исконного «рыжего». Его слова, в особенности в совершенно балаганно построенной сцене ряжения и страхов, нелепая и крикливая Матрена — Шевченко, отчасти и Курослепов — Грибунин — на того же превосходного ряда усложненных психоаналитической техникой, по существу же шутовских, масок русского балагана. Москвин располагает для этого и выразительнейшей пантомимой и разнообразнейшими переходами дурашливых, озорных и слезливых интонаций, в основе же спектакля лежит именно богатейше разработанная система интонаций, бесконечно далеко ушедшая от искомого некогда Художественным театром чистого московского говора.

Впервые раскрылась здесь полностью драматическая сила мало в общем популярного «Горячего сердца». А между тем именно эта лиричнейшая и в то же время язвительнейшая среди драм Островского дала превосходный материал для спектакля, средствами народного балагана, изобличающего отвратительную рожу Курослеповской купеческой Руси.

Красная газ., веч. вып. 1927. 17 июня (№ 150). С. 4.

Система Мейерхольда

Глухой летний сезон Ленинграда обрамлен в этом году двумя блестящими месяцами: месяцем гастролей Художественного театра весной, и вот наступающим сентябрем — месяцем Мейерхольда. Трудно придумать более наглядное противопоставление: ведь сейчас уже с несомненностью ясно, что, именно, эти два имени «Станиславский» и «Мейерхольд» определяют собою подлинные, настоящие, исторические эпохи нашего и мирового театра. Только эти двое — основоположники, создатели «системы»; остальные же явле-

ния нашего профессионального театра, с их удачами и неудачами, приходится расценивать, лишь исходя от этих центральных имен.

«Система Станиславского закончена, как закончен и круг той культуры демократической интеллигенции, который ее народил. Вот в чем, между прочим, тайна того непобедимого обаянья классической завершенности и целостности, которое, сквозь всю ветхость формы, так слагалось в дни весенних гастролей МХАТа.

«Система Мейерхольда» не закончена и не может быть законченной. И тут дело вовсе не в личной «переменчивости и стремительности» ее создателя, на которую так любят ссылаться. Она не может быть законченной, потому что она плоть от плоти нашего переходного, нашего такого незаконченного времени. На ней властно отразились и текущие политические лозунги, ведшее творчество Мейерхольда по пути высоких «агиток», как «Земля дыбом», «Д.Е.», «Рычи, Китай»[35]. На нее влияли и влияют великие и все продолжающиеся социальные сдвиги нашего времени, совершенно изменившие взаимоотношения между исполнителями и зрителями в театре и повлекшие за собою создание типа спектакля-митинга, одно время стоявшего в центре внимания Мейерхольда, и обусловившие то постоянное взаимодействие между театром Мейерхольда и нашим «самодеятельным театром», которое постоянно ощущается «самодеятельным театром» и вероятно не будет оспариваться и профессиональным его собратом.

«Система Мейерхольда», как система живая, стоит также в узле всех самых тонких и сложных идеологических противоречий нашей строящейся культуры, тех противоречий, без которых, как известно, жизнь не движется вперед. Вот почему вопрос об отношении к классическому наследию, о преходящих и длитель-

[35] Спектакль ГосТИМа по пьесе С. Третьякова, премьера 23 января 1926 г. (реж. В. Ф. Федоров, худож. С. М. Ефименко, В. Э. Мейерхольд).

ных монументальных вопросах культуры наиболее остро встал в связи с работами именно мейерхольдовского театра.

Сейчас по этой линии, по линии поставленного уже Мейерхольдом «Ревизора» и готовящегося «Горе от ума» идет наиболее сильный обстрел мейерхольдовского театра.

Но как бы не решать вопроса об «отходе Мейерхольда к классикам», надо, прежде всего, помнить, что самая ожесточенность этой чисто идеологической полемики говорит о необычайной общественной жизненности и о полной современной значимости дела, делаемого этим театром. Ведь ясно же, как отчетливо противопоставляются эти художественные шаги (удачи или ошибки) живой и современной театральной системы деятельности театров, за ветхостью уже неспособных ни ошибаться, ни успевать сколько-нибудь плодотворно.

Не менее существенно и то, что живая и несвязанная прошлым «система Мейерхольда» оказалась способной привлечь к делу театра сложный арсенал новейшей техники. Отношения между художественными стилями и техникой не так просты. Только идеологически свободные от оглядок в прошлые стили в архитектуре способны полностью применить технику бетонного, стального, стеклянного строительства. Только передовые, прогрессивные идеологические системы способны дружить с передовой точной наукой своих дней. И вот «система Мейерхольда» выступает в союзе с научной психологией наших дней (отсюда и «биомеханика»), и с завоеваниями кинематографии, в союзе с новой техникой электричества, механики, оптики. Выступая, таким образом, как «научная система театра» (все «научные системы в искусстве меняются»), театр Мейерхольда на глазах наших строит замечательное искусство «целостного, симфонического, технического театра».

Рабочий и театр. 1927. 30 августа (№ 35). С. 7.

«Хижина дяди Тома»[36]

И в нынешнем сезоне ТЮЗ остался верен себе в методах нахождения репертуара: пьеса, идущая на открытии, написана работниками театра, Зоном и Бруштейн по классической книге Бичер-Стоу. Испытанный любовью и восхищением поколений ребят литературный материал переработан для совершенно своеобразных сценических задач ТЮЗа: путь для театра вполне органический и педагогически правильный. Ведь вопрос о принятии «классического наследия» стоит перед педагогикой; и кто решится утверждать, что наши дети должны быть лишены тех редчайших созданий человеческого разума, вдохновения, гуманности, на которых уже воспитались лучшие из людей. Конечно, историческое значение романа Бичер-Стоу целиком в прошлом. Но глубочайшей симпатией к угнетенным, протестом против всяческого угнетения до сих пор дышат его меткие слова, и авторы пьесы умело подчеркнули это, полностью отбросив момент квакерского смиренномудрия и слащавости, присущей роману в подлиннике. Так же умело проведена ими в контраст с основным сентиментально-драматическим типом линия комедийности, карикатуры, с особым восхищением принимаемая детворой на премьере. Постановка в общем не мудреная и, как кажется, менее изобразительная, чем предшествующие работы Зона («Том Сойер»[37], «Дон-Кихот») целиком исходит от на редкость удачно построенной декорации (работы Бейера), при подчеркнутой простоте, дающей возможность развертать 19 эпизодов, из которых состоит пьеса, быстро и разнообразно. Много помогла спектаклю и впервые примененная превосходная осветительная аппаратура, привезенная театром из Германии. Из множества в общем хорошо придуманных и сцепленных ролей хочется особенно отметить замечательную тюзовскую

[36] Пьеса Б. Зона и А. Бруштейн по роману Г. Бичер-Стоу, премьера 15 октября 1927 г. (реж. Б. Зон, худож. В. Бейер).

[37] Спектакль по роману М. Твена, премьера 25 декабря 1924 г.

молодежь: «Четверку» и Уваровой, Ваккеровой, Волковой и Охитиной — бессменных «ребятишек» ТЮЗа и в этом спектакле, как и всегда, трогательных, задорных и забавных.

Красная газ., веч. вып. 1927. 20 октября (№ 284). С. 4.

«Антигона» в Камерном театре[38] (Московские впечатления)

История пьесы, которой, возобновляя свою «трагическую» линию, Камерный театр открыл нынешний сезон, достаточно сложна. Две с половиной тысячи лет тому назад Софоклом создан этот образ героической и самоотверженной девушки. Его «Антигона» — (в соответствии с духом и силой античной трагедии) носительница древней, консервативной правды рода и крови, сорящаяся с живой мудростью и правдой государственности, человеческих законов и человеческой цивилизации. Она — трагическая героиня, но трагический герой и ее противник «Креонт», т. е. «властвующий». Трагедия Софокла именно в силу этой двойной своей правды глубоко общезначима. Одну из многих попыток обновления стародавней темы сделал Газенклевер, современный германский экспрессионист. Пафос экспрессионизма, пафос одинокого человека, восстающего против толпы, всегда тупой и темной, вот основа его «Антигоны». Она проникнута горечью разочарования в человеческом обществе, слепо идущем от войны к новой войне, от власти к новой власти. Тягостная атмосфера разгромленной и реакционной Германии — вот ее фон. Экспрессионистская «Антигона», конечно, не «трагедия», не «классична», но остра и волнует. Отечественный Городецкий после Софокла и Газенклевера взялся приспособить «Антигону» для нашего зрителя. Он был, конечно, прав, считая драму

[38] Спектакль по пьесе В. Газенклевера в обработке С. Городецкого, премьера 1 октября 1927 г. (пост. А. Таирова, худож. А. Наумов).

Газенклевера далеко не подходящей для нашей сцены. Он выбросил из нее «упадочную» тонкость, сделал «Антигону» — предводительницей восстания «рабочих» против олицетворенья «фашизма» Креонта... и что же получилось, — весьма примитивная клубная «инсценировка», аллегорическая агитка типа 19 года с закованными в цепи «рабочими», «капиталом» и прекрасной женщиной — «Свободой».

Камерный театр сделал, что мог, с этим ребячески-наивным словесным материалом. Очень впечатляющи огромные передвижные башни, образующие сценическую постройку. Интересны, хоть и выпадают из всяческого мыслимого стиля «Антигоны», эротические танцы. Правда на сцене говорят хором и потрясают цепями, но это уж от автора. Ролей в тексте Городецкого нет. Задача Коонен — «Антигоны» поэтому, невыполнимо трудна. Она начинает роль той прекрасной простотой, которая является ее сценическим стилем за последние годы. Но в дальнейшем риторическая фальшь текста ведет ее к нажиму и пустому пафосу, порою весьма неприятным. О, если бы Коонен вернулась к образу Софокловой «Антигоны»!

Красная газ., веч. вып. 1927. 24 октября (№ 288). С. 4.

«Норд-Ост»[39]

«Норд-Ост» написан Щегловым как продолжение его же «Пурги»[40]. Столкновение советского и капиталистического начала, так удачно развернутое им в обстановке снегов и звериных охот «Пурги», показывается сейчас на материале американского города, где вновь встречаются партизан Владимир, ставший агентом советского торгпредства и его возлюбленная — американка. Продолжение вполне законное, коллизия — весьма естественная, таящая отличные драматические

[39] Спектакль по пьесе Д. Щеглова, премьера в театре «Комедия» 3 ноября 1927 г. (реж. Л. С. Вивьен,, худож. Е. Эней).
[40] Пьеса Д. А. Щеглова (1927).

возможности, позволяющая, казалось бы, на остром личном конфликте продемонстрировать разнообразнее и сложнее, чем это было сделано в «Пурге», особенности классовых и социальных мировоззрений. И, действительно, Щеглов удачно выбрал основных действующих лиц, очертил главные линии интриги. Наметка «Норд-Оста» обнаруживает в авторе подлинного драматурга. Но — пьеса роковым образом недоработана! Ее прекрасные драматические конфликты смазаны, нити ее фабулы то и дело выпадают из рук автора и повисают в воздухе. Пьеса просто длинна (есть излишние сцены). И что, пожалуй, главное: ее глубоко и правильно нащупанная идеологическая ткань очень слабо оформлена художественно. Философия пьесы осталась на поверхности, она заключена в диалогах, часто фальшивых и навязчивых, но еще не движет действия органически. Так получилось, что нужная и современная пьеса то и дело превращается в агитку, напоминая тот жанр «американских», якобы, спектаклей, которыми некогда начиналась советская драматургия и от которых нас отделяет уже столько достижений в области разработки быта, характеров и современных людей на сцене. От спешки, от небрежности следует самым настойчивым образом предостеречь Щеглова, драматурга нашего, чуткого и ставящего себе большие и нужные задачи.

Театр не помог на этот раз автору. Всячески приветствуя решимость «Комедии» вплотную подойти к молодой советской, а в данном случае — специфически-ленинградской, драматургии, приходится, все же, установить, что одного доброго желанья здесь мало. Без такта и меры нажимая на «идеологические» диалоги, спектакль только подчеркивал навязчивость и примитивность многих из них. Театр пошел не по линии углубления социальной психологии, а по пути сгущения агиточности до пределов уже неубедительных, потому что весьма мало правдоподобных. (Но ведь уже самая возможность предъявления таких усложненных требований к советскому спектаклю доказывает, как вырос средний уровень нашего театра.)

Бесспорной находкой спектакля следует считать роль Надеждина (друг Владимира — коммунист Рубинштейн), очень удачно найденную автором и тепло разработанную актером. Хорошие приобретения для театра — Ткачев (журналист Хартли). Об Оллан — Грановской хотелось бы на этот раз не говорить. В линии превосходных «характерных» образов, созданных за последние два-три года актрисой, эта совершенно чуждая мастерству. Грановской роль анализирующей социальной героини выпадает начисто. Конструктивны и четки декорации художника Энея, работавшего до сих пор, по преимуществу, для кино, но технически трудные (7 полных перемен), они крайне затягивают и без того растянутый спектакль.

Красная газ., веч. вып. 1927. 3 ноября (№ 298). С. 4.

«Бронепоезд 14.69»[41]

Железнодорожный мост, огромный, круто уходящий вверх, как бы взятый с точки зрения притаившихся внизу, под насыпью, насторожившихся партизан. Одинокая фигура человека, ползущего по рельсам навстречу поезду, дабы остановить его движение, фигура героическая и трогательная. Нарастающий грохот неумолимо приближающегося бронепоезда. И, наконец, сам бронепоезд, остановленный самоотверженьем китайца-партизана, отстреливающийся последними гранатами, издыхающий. И в стальной броне его — обезумевшие от отчаяния офицеры-белогвардейцы.

Эти два эпизода, образующие ядро октябрьского спектакля Академической драмы, заслуживаю большого внимания.

Прекрасную работу показал художник Акимов, удачно применивший в театре кинематографический прием ракурсов, скошенных планов. С величайшей отчетливостью противопоставлены здесь двое героев

[41] Спектакль по пьесе Вс. В. Иванова, премьера в Акдраме 7 ноября 1927 г. (реж. Н. Петров, худож. Н. Акимов).

спектакля, два противника — крестьянский вожак Вершинин и командир белого бронепоезда капитан Незеласов. Первого играет Симонов, играет с большой внешней выразительностью и не на поверхностном лишь пафосе (что часто случается с этим актером), а сосредоточенно, с интонациями глубокими, густо окрашенными в характерность и притом новыми в изображении «крестьянина». «Незеласова» играет Певцов. Наркоман, опустошенный авантюрист подымается в трактовке Певцова до трагической высоты. В голосе, то глухом, то резко звенящем, — обреченность и страшная тоска. В шатких движениях, в мечущейся походке — отчаяние погибающего человека. «Трагический белогвардеец» — фигура почти неуместная, находящаяся в советском театре на линии «Турбиных», но она осуществлена Певцовым с первоклассным мастерством и подавляю-...[фрагмент текста в газете отсутствует].

Оба эпизода, о которых идет речь, очень отчетливо построенные режиссером Н. В. Петровым, все время играющем на грани до наивности смешного и величественно-пафосного, — по справедливости должны быть отмечены как куски некоего нового стиля в нашем театре, стиля трагедии, сталкивающей политические мировоззрения в борьбе за конкретные и осязательные цели (бронепоезд), опирающейся на мотивировки общезначимые, внеличные. Это осколки большой народной трагедии. Но это именно осколки! Самая пьеса Всеволода Иванова, переделанная из одноименной его повести[42], совершенно лишена цельных, законченных линий. Последний, самый жестокий удар ее единству, нанесен механическим привнесением сцен рабочего восстания. Дело в том, что по существу своему пьеса Всев. Иванова — похвала и утверждение стихии крестьянской войны, крестьянской мести за разоренные хозяйства и опустошенные поля. Вершинин — богатей, сибирский кулак так же, как и его сотоварищи. Это однобокое искажение перспективы гражданской войны в Сибири, отмеченное критикой в повести, пье-

[42] Повесть была написана в 1922 г.

се должно было быть вытравлено, показом подпольной работы в городе. Но насколько глубоки и полновесны крестьянские эпизоды Всев. Иванова, настолько бесцветны эти «городские» добавления, драматургически резко выпадающие из пьесы. Бессвязность пьесы отразилась на единстве и монтировочного, и режиссерского замысла. Но вина здесь — да и не вина, а беда — нашей драматургии, часто все еще пренебрегающей самой азбукой своей техники!

Театр же поднял трудный спектакль успешно и с технической законченностью. Почти без исключения хорош актерский состав. Кроме Певцова и Симонова необходимо отметить Жуковского в труднейшей роли подпольщика Пеклеванного, Корчагину-Александровскую (трогательный образ старой матери, и гордящейся своим сыном и робеющей перед ним), Рашевскую (хотя ее симпатичная белогвардейка опять же может быть отнесена к линии «Турбиных»). Велика и заслуга режиссера, сделавшего из все еще пестрого материала Акдрамы спектакль, в основном ядре своем современный.

Красная газ., веч. вып. 1927. 9 ноября (№ 302). С. 5.

«Штурм Перекопа»[43] (Акад. театр оперы и балета)

Всякий, кто присутствовал на торжественных юбилейных спектаклях в блистательном зале б. Мариинского театра, не мог не заразиться совершенно необычайной праздничной приподнятостью рабочей аудитории, исключительной готовности порадоваться и торжествовать в день юбилея. Это необычайное настроение зрительного зала, конечно, чрезвычайно облегчает задачу спектакля, которому трудно, если не невозможно, не иметь успеха у зрителя, еще до подня-

[43] Спектакль на музыку Ю. А. Шапорина, пьеса А. Мокина и В. Трахтенберга, премьера 7 ноября 1927 г. (реж. В. Раппопорт, А. Мокин, худож. В. Щуко).

тия занавеса наэлектризованного до предела. Но тем ответственнее и серьезнее эта задача. И вот необходимо признать со всей решительностью, что юбилейное представление «Штурм Перекопа» обмануло радостные ожиданья праздничного зрителя. Главный грех лежит, конечно, на драматургах. Действительно о тексте пьесы Мокина и Трахтенберга не может быть двух мнений.

Это — полностью беспомощное произведение, сочетающее в диалогах канцелярскую протокольность военных реляций с дешевой отсебятиной и гаерством, фальшивым и безвкусным (роль «красноармейца» Озерова). Этот текст, не превышающий по качеству уровень клубных агиток образца 1920 года, послужил материалом для спектакля пышного и тяжеловесного (работа режиссера Раппопорта). Не все в нем окончательно и безнадежно плохо. Наоборот, вполне уместной нам представляется попытка перенести масштабы огромного профессионального театра методы клубной «живой газеты» и «живогазетного» обозрения. Именно такого рода влиянием следует объяснить включение в спектакль парада-выхода с пением частушек, графических элементов вроде карты СССР и портрета Ильича, кино-мультипликации. Такого рода переключение разрывает монотонную ткань официального зрелища, лишает ее статичности и иллюзорности, перебрасывает мост в зрительный зал. Последовательное построение «представленья» на этих началах могло бы явиться любопытным и своеобразным опытом перенесения приемов «самодеятельного» театра на профессиональную сцену. К сожаленью, о последовательности постановочного принципа применительно к «Штурму Перекопа» и говорить нечего. Он весь — сборный, смешанный, как (приближаясь к фразеологии героя спектакля Озерова) тот борщ из топора, о котором повествует старинный солдатский анекдот. Нельзя возражать и против самой батальной сцены «штурма Перекопского вала», являющейся кульминационной точкой спектакля. Двенадцать пулеметов, стреляющих в зрительный зал, десяток прожекторов, перекрещивающих свои лучи, — это внешне весьма эффектно и физио-

логически убедительно. Но беда вся в том, что сцена эта ничего не разрешает и ничем не подготовлена. Она существует сама по себе и тонет в тягостной монотонности окружающего. «Батальные представленья» дореволюционных сцен, образец которых, по-видимому, незримо витал перед авторами отчетного спектакля, тем и отличались, что эпизоды внешнего эффекта, «бои» и «штурмы» (которые также устраивались достаточно внушительно тем же стариком Алексеевым в былом Народном Доме) разрешали напряженное мелодраматическое действие, остро и резко завернутую фабулу. Ничего этого в «Штурме Перекопа» нет. Вот почему так уныло тянется конец спектакля с его парадами и так лишено всякой целевой установки его начало. Можно было бы, наконец, рассматривать спектакль как чисто военное представление, театрализованный маневр, вроде тех, которые устаивались и устраиваются в лагерях на открытом воздухе. Но тогда совершенной невязкой, полным абсурдом следует считать «камерные» и традиционно «оперные» эпизоды у белых, рисующие «разложенье» белогвардейцев чертами, которые устарели даже на любительской сцене. Совершенно не оправдались расчеты авторов спектакля на документальную «портретность» выведенных ими деятелей революции. Азбучный закон театра доказывает, что такая портретность может быть сколько-нибудь оправдана лишь в изображении персонажей отрицательных, где возможен прием карикатуры. Изображение же на сцене фотографическими чертами положительных исторических героев неизбежно снижает их против оригиналов, что и случилось на этот раз с образом тов. Буденного, Фрунзе, Корка.

Что же говорить об актерском исполнении? Хорошо пел Ершов, корректен был Вивьен и более чем корректен, прямо-таки хорош Юрьев, едва не сделавший «Врангеля» подлинным героем этого незадачливого представления. Хороша музыка Шапорина, свежо напоминающая мотивы современных песен.

Жизнь искусства. 1927. 15 ноября (№ 46). С. 12.

Кинофикация театра[44]
(Несколько обобщений)

Ряд советских премьер недавнего времени заставляет снова поставить, а, пожалуй, и по-новому осветить тему, казавшуюся тривиальной, — тему о воздействии кинематографии на современную театральную технику и стилистику. В нескольких грубых чертах вопрос этот стал бесспорным уже довольно давно. Кинематографическая техника интенсивного освещенья (юпитеры и прожектора) уже крепко вошла в обиход новаторского театра, вытеснив традиционный рассеянный свет. Лучевое освещение сделало возможным быструю и частую переброску света, а это способствовало распадению единого драматического акта на череду резко сменяющихся эпизодов. Так «эпизодическое» строение вошло в основу строения не только новаторского спектакля, но и новой драматургии, обусловив ее новые каноны. Эпизодическая композиция новых пьес[45] и перестройка на «эпизоды» пьес классических («Лес», «Ревизор») стала признанным явлением, так же, как и не может быть оспорено прямое воздействие кино на эту реформу. Но воздействие это пока еще довольно поверхностно и внешне. Пойдем дальше и глубже. Встала проблема прямого использования киноэкрана, как одного из составных элементов современного зрелища. Для нашего театра проблема эта до последнего времени в значительной мере оставалась теоретической и лишь понаслышке приходиться узнавать об исключительных зрелищных эффектах, достигнутых на том пути революционным театром Запада, в частности — театром Пискатора. Все же недавние

---

[44] Теоретический материал, изложенный в статье, лег в основу диссертации: *Матвиенко К. Н.* Кинофикация театра: история и современность: дисс... канд. искусствоведения / С.-Петерб. гос. академия театрального искусства. СПб., 2010.

[45] Пьесы самого Пиотровского, представленные во втором томе настоящего сборника, также имеют эпизодное строение.

праздничные представления в Ленинграде и в Москве дали ряд примеров использования киноэкрана как в спектаклях закрытых театров («Штурм Перекопа», «Десять Октябрей»[46]), так и в особенности в празднествах на открытом воздухе (ленинградские районные инсценировки). Сейчас уже ясно, что впечатление от кусков фильма, прорезающих ткань театрального действия, может быть весьма сильным, но то впечатление очень специфично, и пределы его, как кажется, очень ограничены. Введение киноэкрана настолько грубо и резко прорывает непосредственные связи театрального действия, что оно возможно лишь в представлениях, где разнофактурность введенного материала становится принципом, где не ставится никаких заданий иллюзионистского порядка, где эффект художественной целостности отходит на второе место перед общим впечатлением. Короче, прием этот преимущественно, а может быть, и исключительно, применим в массовых зрелищах — демонстрациях, в агит-монтажах, сознательно использующих все средства интеллектуального и эмоционального воздействия, в особенности же — в постановках площадных, уличных. Так, кино, переходя границы своих непосредственных возможностей, вступает в круг синтетических искусств.

Но и это — далеко не все. Необходимо пристальней и детальней всмотреться в линии воздействия кино на самую внутреннюю ткань специфических театральных форм. В недавнем спектакле «Бронепоезд» мы были свидетелями опыта толкования театральной декорации, как кинематографического кадра. Кинокадр динамизован. Вещи и натура в нем не статичны и не имеют ни постоянной формы, ни неизменного объема. Они меняются в зависимости от точки зрения киноаппарата и действующего лица, в зависимости от ресурсов, от планов. Театральная декорация по традиции своей статична, строится от неизменной точки зрения ауди-

[46] Спектакль по пьесе Б. Башинского и Д. Толмачева, премьера в БДТ 16 ноября 1927 г. (постановочный штаб, худож. М. Левин).

тории. Скашивая, почти опрокидывая свои конструкции, ставя их в зависимость от предполагаемых глаз актеров, участников действия, художник «Бронепоезда» динамизирует декорацию, подчиняет ее законам кинотехники. Это — робкий пока еще шаг, обещающий, однако, огромное расширение зрелищных возможностей театра. Исключительный интерес представляет в этом смысле Мейерхольдовский «Ревизор». Несмотря на обширную литературу, ряд формальных особенностей этого замечательного спектакля все еще не вскрыт до конца. Установившимся взглядом на этот спектакль, взглядом, адоптированным самим автором постановки, стало рассмотрение его под углом зрения «симфонического» «музыкального» произведения. В качестве своеобразной «метафоры» — теория эта весьма ценна и полезна. Но трудно представить себе и объяснить каналы, по которым могло бы протекать реальное и прямое воздействие весьма традиционных и давно сложившихся форм музыкальной симфонии именно в наших условиях стремительной художественно-технической революции и именно на наиболее передовой и активный участок нашего театрального фронта — театр Мейерхольда. Наоборот, вполне понятным и объяснимым явилось бы соответствующее воздействие кинематографических форм. И действительно, вглядимся в наиболее бросающиеся в глаза формальные особенности «Ревизора». — Игра на искусственно-сокращенной площадке. — Разве не ощущаются здесь законы строения кинематографических мизансцен, ограниченных рамкою кадра и экрана. Планирование актерских групп на огромном планшете сцены, целиком не могущим быть окинутым глазом зрителя, — традиционно; оно идет от классической поры становления европейского театра. Кино резко порвало с этой традицией, оно выработало новые законы тончайшей и одновременно сложнейшей композиции людей и вещей на узком квадрате кадра. Этим переставлены, повернуты на голову все принципы мизансценирования. И вот мизансцена «Ревизора» построена именно по этим перевернутым принципам «кадра». А переход от

уменьшенной площадки к использованию всего объема сцены (эпизод взяток) — любопытнейший пример «перехода с крупного плана на общий» в условиях театра. Совершенно понятны новые требования, предъявляемые к актерам, движущимся в крайне ограниченных пределах площадки, — требования эти равнозначны технике кинематографической игры в рамках кадра. Пропустим ряд следствий, отсюда вытекающих, и перейдем к дальнейшему. Пресловутый эпизод с «офицерами» в мечтаниях городничихи, столь смущающий театральную критику. Ведь это же не что иное, как попытка применить в театре вполне установившийся кинематографический прием «наплывов», «воспоминания», «мечтания». С помощью этих приемов кино мощно разрывает традиционное однолинейное протекание драматического действия от прошлого к будущему. Вводя этот прием в театр, спектакль «Ревизор» необычайно обогащает выразительные средства театра. Прием этот может в дальнейшем перевернуть и технику традиционного спектакля и композицию традиционной драмы. Спектакль, не закрепощенный примитивно-прямым и однолинейным протеканием времени, спектакль тем самым внутренне диалектический, спектакль кинофицированный может вырасти из этих «театральных» наплывов. Но и этого мало.

Сама органическая сущность кинематографической композиции, — ассоциативный монтаж, монтаж по овеществленным метафорам, и он вошел в плоть и кровь спектакля «Ревизор». Когда Хлестаков–Горин[47] принимается танцевать при упоминании о «балах», когда овеществлена сцена ухаживания Хлестакова (примеров этих можно привести десятки) — все это может быть истолковано лишь, как прямое воздействие кинематографической ассоциативной техники современного Эйзенштейновского и экспрессионистского кино. Несомненно, что более детальный анализ «Ревизора», как и ряда других новейших спектаклей, вскроет еще много аналогичных черт. Сейчас же важ-

[47] Горин-Горяинов.

но установить одно: не только в пределах внешнего воздействия, но и по линии самого органического перерастания формальных тканей происходит процесс кинофикации современного театра. Процесс этот вполне действенен и неизбежен. Искусство кино в младенческие свои годы росло под влиянием старшего собрата кино. Но уже сейчас техника кинематографии, опирающаяся на самые современные достижения механики и оптики, техника в высочайшей степени индустриализованная, в основном и главном далеко опередила театр. Кино — порождение индустрии. Театр — плотно связан своим домашинным, своим кустарным, мануфактурным происхождением. Театр должен и будет кинофицироваться, т.-е. перерождаться по линии более совершенной внешней и внутренней («диалектика») техники. Указать на один из этапов этого перерождения, происходящий на глазах наших, и был задачей этой статьи.

Жизнь искусства. 1927. 22 ноября (№ 47). С. 4.

О трамизме
(В порядке постановки вопроса)

Что еще за новый термин? Объясним сразу: «трамизм» — это массовое движение строительства «театров рабочей молодежи», «трамов». Да, именно массовое движение. Вслед за первым, ленинградским, открылись «трамы» в Харькове, Иваново-Вознесенске, Баку, Новосибирске, в ряде других промышленных центров, а сейчас уже и в Москве.

Правда, несмотря на то, что жизнь и живой опыт каждодневно утверждают идею «ТРАМов», все еще не замолкли теоретические споры о самой возможности и целесообразности их организации. Что такое «ТРАМ»? — спрашивают. Самодеятельный любительский кружок? — Но тогда зачем выделять его из всей системы самодеятельного театра? Профессиональный театр, обслуживающий запросы молодежи? — Но зачем тогда строить этот проф-театр на столь особых

началах, зачем вообще нужен особый театр с подобной целеустановкой? Пятилетняя практика ленинградского «ТРАМа» достаточно отчетливо отвечает: «ТРАМ» — не просто самодеятельный кружок. Втягивая комсомольцев-актеров в ежедневную тренировочную и сценическую работу, ТРАМ дает им совершенно определенную профессиональную установку, прививает им несомненно профессиональные навыки, проф-театральную дисциплину, театральную заинтересованность, и совершенно логичен поэтому тот путь, который привел Ленинградский ТРАМ к частичному снятию активной группы ребят с заводского производства, с основной производственной работы. Да, ТРАМ, в конечном счете, должен вылиться в профессиональный театр, но в том-то все и дело, и об этом нельзя ни на минуту забывать, что профессионализм трама является и должен являться профессионализмом особого вида. Трамизм обозначает начало строительства новой системы профессионального театра.

Вспомним основные тенденции в прошлом развитии театра. Разве не молодежь стояла у рычага всех поворотных строек в истории театрального профессионализма? Организация интеллигентской и буржуазной молодежи произвела ту гигантскую реформу, от которой по справедливости должен повести свою историю новый русский театр, — реформу МХАТа. Разве достижение советской рабочей молодежи менее могущественно, менее творчески богато, чтобы не иметь силы сдвинуть стройку теа.[48] профессионализма на новый путь?

Целостный коллектив людей, связанных, помимо театральных интересов, полным единством миропонимания — вот первая организационная особенность трамизма. Но ведь на таком же признаке создались театр и студии МХАТа! Верно. Но театр и студии эти, объединяя, изолировали членов своих от окружающего, стремясь превратиться в своего рода художественные монастыри. (Поучительнейший материал — в книге

[48] Театрального — сокращение, часто встречающееся в статьях Пиотровского.

Захавы о Вахтангове[49]). Трамы же, объединяя своих участников, в свою очередь являлись органическим звеном гораздо более мощного движения, движения коммунистической молодежи. ТРАМ не изолирует трамистов от внешнего мира, а, наоборот, неразрывно связывает их с общественностью, являясь для них комсомольской работой и школой и товарищеской средой.

Далее. Не трудно убедиться в том, что лишь театры типа ТРАМа и близкие к нему могут последовательно провести в жизнь ту коренную реформу актеркой проф-техники, которая намечается в передовых советских театрах современности (напр., театр им. Мейерхольда). Отлет от метафизичности, от догматизма сценического образа, необходимость для актера сценического переключения, необходимость для него подчеркнутого классового «отношения» к огромному образу — вот, в конце концов, основной принцип этой реформы. Принцип, потому что именно это требование режиссеров-новаторов в первую очередь и до конца может быть оправдано социальными условиями современности, именно оно является необходимостью, а не просто формальным новшеством. Но разве неверно то, что в спектаклях даже наиболее передовых наших профтеатров принцип этот остается режиссерским приемом, является режиссерской установкой на спектакль не более? И разве неверно, что рабочий театр, по классовому составу своему полностью однородный, полностью революционный, может до конца провести в жизнь этот принцип? Именно так должны играть актеры ТРАМа, актеры комсомольцы, судящие играемых персонажей судом своего комсомольского понимания, беспрерывно диалектически анализируя их. Так должны и так могут играть актеры ТРАМа. Но ведь так могут играть и актеры любого рабочего театра! Верно, но для этого необходимо воспринять принцип диалектической (а не догматической) актерской игры, как сознательное требование. В Ленинградском ТРАМе (руководитель — М. Соколовский) вопрос этот так и поставлен.

---

[49] *Захава Б. Е.* Вахтангов и его Студия / предисл. В. А. Филиппова. Л.: Academia, 1927.

А последовательно проведенный диалектизм в актерском исполнении неизбежно должен привести и к другой еще более значительной реформе. Догматизм актерского исполнения обязательно наталкивается на догматизм, на некоторую метафизичность в самой структуре современного драматического произведения. Здесь не место останавливаться на корнях этого догматизма, этой метафизичности, но разве неверно то, что традиционная драматургия, однолинейно протекающая из прошлого в будущее, связывающая исход последующего эпизода логической причинностью предшествующего (и тем самым до крайности упрощающая эту причинность), ведущая зрителей к догматическим выводам, предлагаемым автором, навязывающая зрителю абсолютные законы добра и зла, положительных и отрицательных героев, — разве не верно, что эта традиционная драматургия самым коренным образом противоречит и самому строю современности и в особенности (и в частности) самым основам нашей строящей ее культуры, нашего диалектического понимания людей и вещей? Драматургия обветшала. Ее перегнала техника литературы, уходящая от догматизма, ее перегоняет техника кино, идущая к композиционной диалектике (об этом см. статью мою «Кинофикация театра»). Реформа драматургии неизбежна. Трамизм ставит ее, как необходимость, и приступает к ней непосредственно. Уже намечаются контуры такой «диалектической» драмы, свободной от временной прямолинейности, ставящей проблемы и дающей (вне фабульной связи) последовательное разрешение их, марксистски расчленяющей, апологизирующей героев, но не ставящей их в замкнутые «образы», в носителей добра и зла.

Будущее покажет, в какой мере подходят к практике эти принципы, в какой мере практически завоюет трамизм позиции современного театра. Сейчас движение это выступает под знаменем теоретической последовательности и строгости, и с ним нельзя не считаться.

Жизнь искусства. 1927. 13 декабря (№ 50). С. 2.

1928

«Скандальный мертвец»[1] (В театре «Комедия»)

Некий неудачливый поэт убеждается в том, что слава и признание достаются лишь мертвецам. Он симулирует утопление и наблюдает, как головокружительные почести и деньги сыплются на его наследников. В заключение он появляется на собственных своих похоронах и вступает в счастливое владение и шикарным шляпным магазином, и роскошной квартирой, и симпатичной женой. Где, когда происходит эта дурашливая история? — По уверениям автора пьесы — Виктора[2] Каменского — в наши дни в СССР. Старый-престарый, истасканный по десяткам водевилей анекдот о «живом покойнике», как будто, подновлен автором. Вздор. Ничуть не подновлен. Ни одной фигуры сегодняшнего дня, ни одной живой черточки, ни одной советской мотивировки (чего стоит одно блаженное обладание шляпным магазином) не дал Каменский в своей «сатирической комедии». Только штампы водевильных положений, тяжеловеснейшие шутки (веселенькая, черт возьми, пьеса, где катафалк почти не сходит со сцены), ничем не вызванная грубая брань и дешевая философия о посмертной славе и гениальности. Последние монологи непризнанного поэта — единственные куски в пьесе, звучащие по-своему искренно. В них есть фразеология гениальничающего раннего футуризма, фразеология самого Каменского. Но какая же это безнадежно обветшавшая, ребяческая и никчемная фразеология. Поистине, этим фарсовым своим «Мертвецом» Каменский, в еще большей степени, чем в свое время недоброй памяти «Пушкиным и Дантесом», поставил себя полностью вне рамок живой советской драматургии.

---

[1] Спектакль по пьесе В. Каменского, премьера 4 января 1928 г. (реж. Н. Петров, худож. В. Ходасевич).

[2] Ошибка: пьеса написана Василием Каменским.

Но если очередная скороспелка Каменского и не стоит какого-либо внимания, то по-прежнему полного уважения и признания заслуживает театр «Комедия», стойко придерживающийся линии на репертуар современных советских драматургов. И было бы непростительной ошибкой, разочаровавшись после первых неудач, свернуть с этого единственно правильного и достойного курса. Будем помнить, что в наше время серьезных проблем и серьезных людей — построить театр советского смеха — дело вдвойне трудное. Театр «Комедия» — здесь смелый пионер и вправе рассчитывать на поддержку.

Тем более что в его распоряжении вполне сработавшаяся комедийная труппа. Отчетный спектакль, несмотря на отсутствие Грановской, живет отличным ансамблем, в котором выдается Надеждин, играющий в обычной для него теперь сдержанно-комической манере, и молодой Самойлов — темпераментный, динамичный и обаятельный «гений». Постановка Ник. Петрова сказалась, в особенности, в первом действии, где видно стремление переменной игрой света и выбросом реплик в публику композиционно построить акт. В дальнейшем рука режиссера чувствуется значительно менее. Нарядные сами по себе декорации Ходасевич своей безотносительной живописностью делают еще более отвлеченной и так по имени лишь «советскую» пьесу Каменского.

Красная газ., веч. вып. 1928. 4 января (№ 3). С. 4.

«Джиоконда»[3] (В Передвижном театре)

Примерно год назад Передвижной театр поставил «Бетховена» Жижмора. Резко выделяясь своей исторической темой на общем фоне советского репертуа-

[3] Спектакль по пьесе М. Жижмора, премьера 9 января 1928 г. (реж. П. Гайдебуров).

ра, пьеса эта, пусть старомодная и во многом наивная, волновала, заражала непосредственностью лирического порыва, глубоким романтизмом остро современного подхода к прошлому. Сейчас Жижмор написал «Джиоконду». Тоже история. Вместо германского герцогского двора — Флоренция Ренессанса. На месте одного Бетховена целых три художника: Леонардо, Рафаэль, Микель Анджело[4]. И тема родственная: гений в столкновении с мещанством. Но какая значительная и печальная разница! «Джиоконда», хоть и построена она много искуснее и сложнее тяжеловесного «Бетховена», фальшивая, бутафорская вещь. Она пытается дать широкое отображение эпохи и, конечно же, плетется в хвосте у популярных книг по Ренессансу, хотя и старается опереться на довольно-таки наивную политэкономию; пьеса хочет быть исторической, и многократно грешит против истории, искажая образы ее героев. Того же, что с лихвой могло бы искупить всяческие исторические промахи, — полноты и искренности лирического голоса, — здесь нет. Создается впечатление, что автор захотел [использовать] удачу «Бетховена» для родственной вещи — путь опасный и бесплодный. Жижмору надо посоветовать резко переменить, хотя бы на время, свой материал, проявить свое бесспорное индивидуальное художественное лицо в новом жанре. В «истории» он уже начинает штамповать.

Сравнивая оба спектакля, убеждаешься в том, что значительная доля обаяния прошлогодней премьеры привносилась глубоко-волнующей и сосредоточенно-романтической игрой Гайдебурова. «Джиоконда» лишена такого актерского центра. Играют ровно и средне, за исключением разве Карповой — «Джиоконды», чье исполнение с заламыванием рук, ритмической пляской и грубо-манерными интонациями, просто неприятно. Поставлена пьеса в традиционных приемах «исторических мелодрам», т. е. с танцами, музыкой, факелами, «роскошными» костюмами,

[4] Так в тексте, надо Микеланджело.

и писаными арками колоннад. И снова (в какой уж это раз) приходит в память параллель с «Бетховеном», лирический стержень которого не был затушеван никакой исторической бутафорией. Пускай же послужит эта незадачливая «Джиоконда» доброй школой и автору, и театру, в этом спектакле как-то одновременно и дружно потерявшим свою художественную индивидуальность, променявшим ее на торную дорогу костюмных, внешне-занимательных спектаклей.

Красная газ., веч. вып. 1928. 5 января (№ 4). С. 4.

«Доходное место»[5]

Премьера «Доходного места» шла в сорокалетний юбилей Корчагиной-Александровской. Атмосфера праздника прекрасной, единодушно любимой актрисы, придала вечеру приподнятость и теплоту. Корчагину — «старуху Кукушкину» встречали и провожали рукоплесканиями, аплодисменты останавливал ее посреди реплики, и так сочетались в этом спектакле бытовые черты милой, хоть и немного старомодной задушевности со сценическим замыслом, имеющим право претендовать на некоторую новизну. Действительно, это наиболее современная в ряде постановок Островского в Акдраме. Уже в самих декорациях (Щуко) есть пышность и монументальность, уходящие за пределы быта и как бы совершенно подобный прием в недавней постановке «Доходного места» в Малом театре в Москве[6], очевидно рассчитанные на то, чтобы раздвинуть, обобщить масштабы обличительных тенденций Островского. Есть в этой пышности белых с золотом аксессуаров и кое-что от мейерхольдовского «Ревизора», и кое-что от «Доходного места» в «Театре Революции»[7]. Отчетный спектакль, таким образом, не во

[5] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера в Акдраме 29 января 1928 г. (пост. Н. В. Петрова, худож. В. Щуко).
[6] Премьера 5 октября 1926 г. (пост. Н. О. Волконского, худож. И. И. Нивинский).
[7] Премьера в 1923 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

всем оригинален, скорее это популяризация, компромиссное прощение новейших стандартов толкования классиков, но если вспомнить, какие чудовищно обветшавшие «стандарты» классических постановок приходится ему вытеснять с академической сцены, тогда это «Доходное место» окажется спектаклем и полезным и вполне уместным.

Болезненное дело с актерами. И не потому, что играют плохо: наоборот, актерский состав «Доходного места» прекрасен, но он однороден, рядом с острой и выдержанной фигурой Воронова — «Белогубова» — традиционная Домашёва — «Юлинька», и густо-бытовой Зражевский — «Юсов». Сомнения вызывает и центральная фигура Вивьена — «Жадов». Ведь не может быть сомнений, что воспринимать всерьез, как положительного героя этот образ говорливого и страдающего интеллигента, наш зритель не может и не будет. А вот Вивьен ведет его, чуть ли не с трагической педалью, крайне серьезно с налетом чуть ли не экспрессионизма (от «Эугена Несчастного») здесь никак и ни для чего не нужного. Ну, а Корчагина — «Кукушкина»? Правда, общий суховатый замысел спектакля не во всем соответствовал полнокровному, ярко-красочному дарованию актрисы, и, пожалуй, кое в чем стеснял ее, но черты, неизменно побеждающие зрителя в Корчагиной, обаяние непосредственной жизни, молодой задор, четкость русского говора и на этот раз сделали сцены с «Кукушкиной» сценическим центром спектакля, центром захватывающим и прелестным. Поистине, сорокалетие встречает актрису в самом ярком цветении всем нам милого и привлекательного таланта.

Красная газ., веч. вып. 1928. 30 января (№ 29). С. 4.

Е. П. Корчагина-Александровская

Защитники нашего театрального академизма любят вспоминать о традициях высокого театрального реализма, — яркого реализма Щепкина и Давыдова. И так же часто им отвечают: где же эти традиции? они

растеряны. Они либо выродились в штампы, либо вытеснены новой психоаналитической традицией, порожденной подлинной академией театра — МХАТом. Но вот мастерство Корчагиной-Александровской — оно, пожалуй, и действительно почти чудесным образом сохранило обаяние этих старинных и прекрасных традиций. Причиной же тому — долголетняя игра в провинции, где, наряду с халтурой и рутиной, часто живут еще поразительные предания высокого актерства, но искусство Корчагиной — действительно таково: в нем — легкость, заразительность и веселость водевиля, в нем — волнующая сердечность слегка сентиментальной мелодрамы и при всем том — простота и задушевность непобедимо трогательные. И высокое мастерство русского говора, полновесного, характерного, четкого. Лишь почти накануне Революции (1915 год) Корчагина-Александровская попала на «столичную сцену, в Александринский театр. И, конечно, здесь ее по данным ее актерской личности ждала бы незаметная деятельность характерных «комедийных старух», амплуа, место которого в ранговой табели дореволюционного репертуара было весьма скромным. Но ведь в советском театре (об этом часто забывают) произошли и продолжают происходить самые решительные сдвиги в системе традиционных амплуа. Значение лирических ролей пало. Блеск героических премьеров и премьерш потускнел. Все больше и больше выступают вперед характерные амплуа, образы скромных и сниженных, но величавых в своей простоте или ярких в комедийной буффонности героев нашего дня. Они близки зрителю и любимы им. И вот в ряду этих новых образов Корчагиной-Александровской принадлежат пленительные создания. Тут и великолепная красочная мещанка — «мамаша» в Эрдмановском «Мандате», трогательная старуха в «Каляеве» и глубокие, незабываемые, героически-прекрасные образы страдающей матери в «Пугачевщине» и матери-крестьянки в «Пугачевщине», одновременно и гордящейся своим сыном, народным вождем, и трогательно робеющей перед ним. В глубочайшем смысле слова

человеческий образ «матери революционера» — вот что подарила Корчагина-Александровская советскому зрителю. Но, конечно, не только это. Она подарила этому молодому зрителю свою вечно молодую отзывчивость, душевность, сердечную расположенность, чуткость ко всему живому в строящейся жизни и обновляемом искусстве, и вот почему не только на сцене центрального театра, но и в стенах отдаленнейших рабочих клубов нет любимее и желаннее имени, чем имя Корчагиной — «тети Кати». Она живет среди нас не только как прекраснейший осколок лучших преданий нашего театра, но и как деятельница, общественница, юная из юных, учительница и друг актерской молодежи. Наша Корчагина — подлинно народная советская актриса.

Жизнь искусства. 1928. 31 января (№ 5). С. 13.

«Константин Терехин»[8] (Московский театр МГСПС в Домах культуры)

Легко доказать беспорядочность и рыхлость пьесы, случайность ряда ее персонажей, ее растянутость (драматургически она могла бы закончиться на 4 и даже 3 акте), наконец, совершенно искусственное и натянутое снижение психологической линии в вялый детектив. Очевидно также, впрочем, это уже более серьезные недостатки, что и спектакль театра МГСПС грешит формальной беспринципностью, безотчетно смешивающей в кучу и крайний натурализм, и мелодраматические штампы, и штучки провинциальных водевилей, и декорации, претендующие на конструктивность. И все же подобный суд был бы и опрометчивым, и просто слепым. Вслед «Константину Терехину» не случайно идет шум и ожесточеннейшая полемика. Спорят не о пьесе,

[8] Спектакль по пьесе В. Киршона и А. В. Успенского «Ржавчина», премьера 15 апреля 1927 г. (реж. Е. О. Любимов-Ланской).

а о жизненных фактах, в ней запротоколированных. Об упадочничестве, хамстве, половой распущенности, мещанстве, о типе нового человека и об искажении этого типа, порождаемых в «ржавой» части молодежи. Потому что пьеса эта — документ, кусок жизни, взятый еще горячим, сгусток острейших бытовых тем. За «Терехиным» идет целая серия подобных, часто громоздких, несуразных, шумных и пестрых пьес-документов о живых людях и о сегодняшнем дне. И если сейчас можно говорить о намечающемся столкновении этой однодневочной боевой публицистической драматургии с пьесами «благополучными во всех отношениях», счастливо рядящими в сегодняшние одежды сладкую и бойкую интригу ходовой мелодрамы, то, правда, конечно, должна быть оставлена за этими полновесными, хоть и грубоватыми кусками воинствующего дискуссионного театра. Потому что он фактор подлинной общественности. И, потому, что из этого сырья, волнующего свей непосредственной значительностью, могут и должны возникнуть новые большие, монументальные, но живые формы драмы. Но еще одно существенное условие: горе документу, если он только регламентирует, только протоколирует, но и не судит! С пьесой «Константин Терехин» не так. Под кажущейся ее сырой документальностью и нарочитым сгущением мрачных красок скрывается огромный оптимизм. Общая целеустремленность к тому самому «новому человеку», образ которого так застилается «Терехиным» и им подобным. Пьеса Киршона резко пристрастна, и в этом ее большая сила. Тот же внутренний оптимизм, легкость и жизнерадостная правдивость тона в окраске ряда персонажей спектакля заставляет забывать и о грубых провинциализмах, а порою и безвкусице театра МГСПС. Пусть компромиссный, пусть формально подражательный театр, но, согласимся, что умное, тактичное и свежее отображение новых сценических масок — рабочих и молодежи сегодняшнего дня, ему удается больше, чем кому-либо другому.

Красная газ., веч. вып. 1928. 2 февраля (№ 32). С. 4.

«Наталья Тарпова»[9] (Открытие спектаклей Театра Дома Печати)

Это — не драматическая инсценировка широко известного романа Сергея Семенова. Целые куски авторского текста подряд и без сокращений произносятся актерами, чередующими, таким образом, диалоги «от первого лица» с описаниями и «ремарками». Это занимательно, хотя иногда и смешно. Это походит на то, что делал Яхонтов в «Петербурге»[10] с зонтом и шляпой в руке, изображая отрывки из «Шинели»[11] и «Белых ночей»[12]. Это похоже отчасти и на клубный лито-монтаж. В сущности, это еще одна попытка заменить традиционную структуру драмы формой более гибкой и более емкой. И все эти попытки нужны и своевременны (как и идущие по другой линии кино), потому что привычная диалоговая драма действительно становится все более узкой, все более неспособной вместить социальную и психологическую сложность сегодняшней жизни.

Но напрасно взял постановщик Терентьев материалом для опыта роман Семенова. Опубликованная первая его часть (она-то и использовалась в спектакле), при всей серьезности и литературной вескости, дает лишь намеки на будущую фабулу, лишь наброски характеров. Монтаж отрывков, сделанный Терентьевым, производит поэтому впечатление отрывочности и просто бессвязности. Проза Семенова медлительная и рыхловатая в сценическом чтении звучит, порою, просто скучно. К тому же эпизоды политического значения (напр. собрания), столь явно оттеснены назад старательно поданными кусками назойливой эротики, что можно говорить о прямом извращении умной

---

[9] Спектакль по роману С. Семенова, премьера 6 февраля 1928 г. (реж. И. Терентьев, худож. Э. Кример).

[10] «Петербург» — литомонтаж В. Н. Яхонтова был показан в 1927 г.

[11] Повесть Н. В. Гоголя.

[12] Повесть Ф. М. Достоевского.

книги Семенова. Привлекающей в романе широкой и жизненной картины партийных будней в спектакле нет. Проблемы столкновения культур, образа новой женщины (тут уж отчасти вина исполнительницы роли Тарповой, давшей фигуру слащавую и кукольную) нет также. Что же остается? Неплохие звуковые трюки с переключением интонаций, острая музыка, отличная монтировка и, в частности, блестящий прием с наклонным зеркалом, отражающим в своеобразном ракурсе действие, происходящее за щитом. (Так построена замечательная по зрительной изобретательности стена «в купе», — пример «кинофикации театра».) Остается игра актеров, очень неровная, наряду с неудачно легковесной Тарповой, — характерные и теплые фигуры партийцев («Рябьев» — Павлинов[13]) и талантливый Горбунов в мелодраматической роли «инженера Габруха». Но в целом — ведь это еще один не до конца продуманный спектакль в театре Дома Печати. Ведь пора же этому интересному и талантливому театру пережить «детскую болезнь», уйдя от постановок, где отсутствует расчет целого, где изобретается уже изобретенный «порох» и открываются уже открытые Америки.

Красная газ., веч. вып. 1928. 5 февраля (№ 35). С. 4.

Кино и театр

Ленинградская газета «Кино» провела дискуссию о взаимоотношениях театра и кино. Высказывались режиссеры экрана и сцены. Мнения резко разошлись. В то время, как кинорежиссеры настаивают на чрезвычайных особенностях и трудностях киномастерства, так же как и на необходимости обновления театра методами кинорежиссуры (Эрмлер, Тимошенко, Сабинский), театральные спецы уверяют, что «никакой подготовки» теа-режиссеру для работы в кино не нужно.

Налицо спор, и спор этот, конечно, могут решить только факты. А факты неопровержимо свидетель-

[13] Ошибка: имеется в виду М. С. Павликов.

ствуют о все нарастающем высвобождении кино из плена некогда полностью господствовавшего над ним театра.

Пора, когда кинематография считалась «театром без слов», но с плохими надписями — ушла без возврата. Кино все более и более определяется, как совершенно самостоятельное искусство со своей техникой (монтаж), определяемой специфическим киноматериалом (свет). В наиболее значительных созданиях кино («Потемкин»[14], «Конец Санкт-Петербурга»[15]) от театра не больше, а гораздо меньше, чем, например, от изобразительных искусств, или от музыки (в области композиции).

Это не означает, разумеется, что дорога творческим силам из театра в кино отныне закрыта. Если раньше театр являлся единственным поставщиком режиссеров и актеров для кино, то и теперь, наряду с ростом киномастеров непосредственно из кинематографии (Пудовкин, ФЭКСы, Эрмлер), возможен отбор киноработников через творческие фильтры театра, в силу технических своих условий, пока что гораздо более доступного для стажирования, для обнаружения молодых одаренностей. Но, придя в кино, этим выдвинувшимся в театре работникам приходится отныне заново и со всей серьезностью учиться новому для них мастерству.

Кино, как случайное занятие, сейчас ничего уже не может принести актеру и режиссеру театра, кроме неудач и срывов.

Несомненно, также будет обстоять дело и в случаях (на практике, кажется, еще не встречавшихся) дебютов киномастеров в театре. Сложные и специфические законы театра, опирающиеся на многовековую культуру театра, не могут быть отброшены. Но законы эти сейчас подвергаются мощному обновлению и при-

---

[14] Фильм С. М. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», 1925 г.

[15] Фильм В. И. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга», 1927 г.

том именно со стороны возможностей современной техники, полнее всего выражающихся в достижениях кинематографии.

«Кинофикация театра» — не только лозунг — это реальный процесс, наблюдающийся на десятках новейших постановок театра. Световое оборудование (эпизодическое строение) спектакля, монтаж, как метод композиции роли, вплоть до обогащения театрального зрелища «наплывами» («Ревизор» у Мейерхольда) и ракурсными декорациями («Бронепоезд») — вот вехи этой «кинофикации». И процесс этот будет продолжаться.

Технически усложняться будет и театр, и кино, потому что не может быть оторвано живое искусство от могучей технизации окружающей жизни.

Ленингр. газ. кино. 1928. 7 февраля (№ 6). С. 1.

На кладбище оперетки

«Продавец птиц»[16], «Корневильские колокола»[17] — этот неожиданно появившийся на афишах «классический» репертуар опереточного театра говорит сам за себя. Он замыкает целый круг в жизни оперетки за советские годы. Теми же самыми «Корневильскими колоколами» в 1921–1922 годах робко оттаивали к жизни опереточные театры, замороженные суровым воздухом военного коммунизма[18]. Не веря еще в свое право существования, они прикрывались маркой оффенбаховской и штраусовской[19] «классики», торопясь занять место на «академическом» крыле нашего театра. А затем — все более смелое приобщение к «завоеваниям» Запада, сделанным за годы

---

[16] Оперетта К. Целлера, премьера в театре «Музыкальная комедия» — июль 1920 г.

[17] Оперетта Р. Планкета, премьера в театре «Музыкальная комедия» 26 августа 1926 г. (пост. И. П. Зеленина).

[18] Военный коммунизм — название политики, которую проводило Советское правительство в годы Гражданской войны в 1918–1920 гг.

[19] По имени австрийского композитора Иоганна Штрауса.

войны и блокады. Венская танцевальная оперетта в фокстротирующей, чарльстонирующей ее стадии захватывает города и местечки вплоть до отдаленнейших щелей и дебрей. Автор этих строчек видел афиши «Марицы» в древней резиденции бухарских эмиров — Кунгенче[20] и слышал «Сильву» в алтайском нагорном Чемале[21].

Победоносное шествие оперетки заставило задуматься о его причинах. Они очевидны. Потребность в жизнерадостном искусстве, подчеркнуто зрелищном, пользующемся средствами музыки и танца, необычайно велика у нового зрителя. Но контраст между требованиями этого народного зрителя и достижениями «Сильво-Мариц» был уже слишком разителен. Тогда оперетта вступила в новую свою фазу, фазу усиленной советизации. Фокстротирующая музыка Кальманов и Легаров клалась на новые слова, долженствующие осветить «разложение буржуазии» с социальной и политической стороны. Русские эмигранты, Кирилл и Николай Николаевич стали героями оперетки. Но живой нерв оперетки, ее лирическое зерно выдавало себя под любой маскировкой: и буржуазия, и политэмигранты «разлагались» по-своему весьма привлекательно. Делались попытки убить этот живой нерв, переводя его в иронический и гротесковый план. Напрасные старания. Вырвать лирическое сердце оперетки — означало убить жанр, подрезать самые корни его очарования. А попытка как-то социально осмыслить этот лирический нерв при сохранении всего прочего традиционного аппарата оперетки не могли привести ни к чему, кроме нанизывания глупостей, наивностей и противоречий.

Вот почему эта третья, «советизованная» фаза оперетки ознаменовалась лишь рядом механических перелицовок («Прекрасная Елена»[22] на новом тексте,

---

[20] Кунгенч — Ургенч, город в Узбекистане.

[21] Чемал — село в республике Алтай Российской Федерации.

[22] Оперетта Ж. Оффенбаха.

«Екатерина II»[23], «Римская мама»[24] и т. д. и т. д.), ребяческой и куцей полит-маскировкой («Желтая кофта»), искусственно высушенным препаратом типа парадоксальных «Женихов на колесах»[25] и, наконец, громоздкой и претенциозной сентиментальщиной в «Черном амулете»[26], пышно, но неблагополучно заключившем эту незадачливую пору «советизации» оперетки, пору компромиссов, халтуры, натяжек и полуфабрикатов.

И вот — снова «Корневильские колокола», «Продавец птиц», как последнее прибежище заблудившихся театров. Возвращается ветер на круги своя, возвращается на кладбище. Потому что незачем закрывать глаза. Крушение произведенных попыток реформировать оперетку никоим образом не случайно. Оно обозначает крушение оперетки в ряду живых жанров советского театра. Ее путь зашел в совершенный и катастрофический тупик.

В чем же дело? А дело, конечно, в том, что самое основное, самая суть оперетки, как исторически сложившегося жанра, горе-реформаторами не была учтена вовсе. Разве только пустые слова — тот факт, что оперетка родилась как детище буржуазии, и именно буржуазии? Что ее стихия — стихия буржуазного быта, рынка, салона, гостиной? Что ее интрига — интрига непобедимо индивидуалистическая? Ее философия — философия счастливого мещанина? Ее радости — радости буржуазного благополучия? Нет, это не только слова! Социология оперетки — это такая выпуклая, в глаза бьющая страница в истории искусства, потому что трудно подыскать другой пример, где бы общественные условия так непосредственно влияли на художественный жанр. Вальсирующая оперетта во времена Штрауса вытеснила водевиль с куплетами под «польку» и «кадриль». Вальс перешел на сцену из венских садов и танцклассов, и добродетельная, как

[23] Оперетта по пьесе Тэффи (муз. Ж. Оффенбаха).
[24] Оперетта А. А. Ашкенази.
[25] Оперетта В. Ранцато.
[26] Оперетта Н. М. Стрельникова.

всегда, критика в свое время протестовала против театральной канонизации «безнравственного и пошлого вальса». Но венские ремесленники и лавочники танцевали вальс на своих праздниках, и вальс стал опорой оперетты. Из гостиных же и из кафе перешло в оперетту танго, также под свист и возмущение критики. Как и вальс, оно было вытеснено наступающим с позиций дансингов и юбербреттль[27] фокстротом и чарльстоном. Это было органическим развитием оперетты, потому что оно шло параллельно с эволюцией внешнего праздничного быта буржуазии.

Но ведь должно же быть ясным, что при пересадке на советский быт (ведь это же, в конце концов, именно так), общество, строящего социализм, ведь должно же быть ясным, что при такой гигантски резкой пересадке линия мирной эволюции оперетки катастрофически разрывается. Вот почему так беспомощны и никчемны компромиссные попытки реформировать оперетку.

Значит ли это, что жанр жизнерадостного, музыкально-танцевального спектакля немыслим или не живет в наши дни? Нимало! Наоборот! Но мы не устанем повторять: подобно тому, как оперетка выросла из праздничного быта, из танцев и песен буржуазии, также и советский музыкально-танцевальный спектакль родится из празднеств советского общества, из заводского досуга и праздника.

И уже рождается. Пусть будет ясным: «живые газеты», песенные спектакли «Театра рабочей молодежи», «В трех соснах», сделанные молодежью на основе живогазетных традиций, — вот действительные ростки будущего советского музыкально-танцевального театра. И театр этот будет расти и развиваться тем скорее, чем отчетливее будет осознан тупик там, на кладбище буржуазных и полубуржуазных, реформистских, компромиссных оперетт.

Жизнь искусства. 1928. 7 февраля (№ 6). С. 9.

---

[27] Überbrettl (*нем.*) сверхкабаре, созданное в 1900 г. в Германии нечто среднее между варьете и театром.

А. Я. Таиров

Таиров – это Камерный Театр. Потому что трудно найти среди современников другого мастера сцены, работа которого так полно покрывалась бы строительством одного театрального дела. И Камерный Театр — это Таиров, потому что опять-таки нелегко назвать второй театральный организм, который, при наличии целого ряда индивидуально талантливых художников, в такой высокой степени определялся бы творческой волей своего руководителя. Таиров войдет в нашу художественную историю, прежде всего, как создатель, как организатор одного театра. И место его на театральном фронте, несколько изолированное и своеобразное, определяется именно своеобразием и единичностью роли Камерного Театра в нашей культуре. Внимания заслуживают уже самые организационные методы строительства этого театра, возникшего в 1914 году, т. е. почти одновременно с быстрым ростом Студии МХАТа, в пору стремительного роста самосознания русской буржуазии и буржуазной интеллигенции. Но в отличие от организационных принципов МХАТа, восходящих, в конечном счете, к основам интеллигентского кружка единомышленников и единочувственников, Камерный Театр был заложен, как технически оборудованное предприятие, с четкой и централизованной инженерного типа организационной структурой. Камерный Театр возник и рос, как детище индустриальной культуры, его монтировочный, осветительный и иные цеха всегда работали бесперебойно, его труппа — его «актерский цех» всегда был великолепно тренирован и дисциплинирован и, пронеся свой четкий и технически совершенный аппарат через годы разрухи, он и сейчас может явиться образцом театра — «фабрики», в здоровом, индустриально-прогрессивном смысле слова. Таиров — как «инженер», как организатор этой превосходной «фабрики» — вот первая из его театральных «масок».

Социальный заказ буржуазной интеллигенции отразился и на работе Таирова-режиссера в первый

период его работы в «Камерном театре». Этот заказ справедливо определяется понятием «эстетизма». Это было перенесением в театр художественных позиций передовой школы изобразительных искусств и модернизма в литературе. Таиров ставил Уайльда, Клоделя[28] и Анненского или отдавал дань изысканной экзотике — Калидасу[29] и Кальдерону. Его спектакли монтировала Экстер. Но, если и в литературе, и в живописи модернизм не всегда шел в ногу с совершенной техникой, то «эстетизм» Таирова нес театру формальную остроту, установку на актера-техника и на виртуозный ансамбль, динамику, изобретательство и урбанизм. Он нес театру освобождение от литературы. Он был явлением прогрессивным, и традиции, им созданные, еще долго ощущались в работе театров и театриков.

И притом не только в пределах России. Годы революции, в которые вступил Камерный Театр, начиная с четвертого своего сезона, грозили превратить таировский «эстетизм» из явления политически нейтрального, в фактор контрагитации, в знамя, которым внутренняя эмиграция торопилась прикрыть свою враждебность политически-активному искусству Революции. Чрезвычайно целесообразными, а может быть и спасительными для режиссера и его театра явились в этой обстановке гастрольные поездки за границу. Они превратились в подлинные кампании пропаганды формального новаторства в русском искусстве, и пропаганда имела огромный успех. «Стиль Таирова», «в манере Таирова» — это понятия в германской и американской критике, пожалуй, более популярны и определенны, чем у нас, где место, занимаемое Таировым, повторяем, несколько изолированно. «Манера Таирова» — это обозначало разрыв с театральным штампом и театральным психологизмом, это почти обозначало «театральную революцию».

---

[28] Французский писатель.
[29] Индийский поэт.

Но в обстановке советского театра позиции Таирова периода «Брамбиллы»[30] (1920 г.) и «Адриенны Лекуврер» (1919 г.), цветков эстетизма, парадоксально выросших в суровом климате гражданской войны, грозили полным отрывом, гибелью. И лучшим проявлением большой чуткости Таирова, не театрального организатора лишь и мастера, но и настоящего художника, явился перелом (резкость которого незачем затушевывать), ознаменовавший 1924 год, десятый год в жизни Камерного театра. Решающим явился не консервативный урбанизм, из-за авторства которого с такой горячностью спорили в свое время Таиров (с ссылкой на «Человека, который был Четвергом» 1923 г.) и Мейерхольд, (опиравшийся на приоритет «Озера Люль»). Решающей явилась линия «Грозы» (1924), «Косматой Обезьяны» (1926 г.). Эту линию Таиров любит называть «конкретным реализмом».

Она растет из вкуса к полнозвучному слову и к выразительному движению, характерному для Таирова «эстетического» его периода. Но движение приобретает характер практической целеустремленности, а слово — густую и характерную эмоциональность. Движения кочегаров у топок в «Обезьяне», любовная страсть Эбби в «Любви под вязами», страсть женщины жадной, мстительной и любостяжательной, фермерши дальнего Запада — вот образцы этого конкретного реализма. Ему свойственно также стремление к подчеркнутой простоте и большому стилю. В этих стремлениях к масштабности, к целеустремленности, к конкретизации, конечно, сказывается пафос наших строительных дней, в них Таиров обнаруживает свое лицо современного художника. Правда, традиции эстетизма и просто красивости еще жестко тяготеют над ним, правда, в тенденциях к «обобщению», к «очеловечению» сквозит иногда желание режиссера уйти от прямой постановки режущих, как бритва, и неизбежно

[30] Спектакль Камерного театра по повести Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Брамбилла», инсценировка Л. В. Красовского, премьера 4 мая 1920 г. (пост. А. Таирова, худож. Г. Якулов).

полемических задач сегодняшней действительности, но та область, которую Таиров настойчиво отводит себе и своему театру, область разработки общих проблем современности в стиле монументальном и слегка схематизованном, эта область достаточно значительна на фронте советского искусства. Это ведет его к поискам трагедии, ведет и через удачи («Любви под вязами») и через явные срывы, рецидивы в стилизации и схему («Антигона»). Этот же путь, как ни парадоксально, приводит Таирова к работе над новой формой музыкально-танцевального спектакля. И, пожалуй, именно здесь в жизнерадостных и динамических спектаклях типа «Дни и ночи» режиссер одерживает свои самые бесспорные успехи.

Жизнь искусства. 1928. 14 февраля (№ 7). С. 9.

«Фабрика молодости»[31] (В театре «Комедия»)

В новой пьесе Алексея Толстого, не в пример ряду предшествующих его произведений для театра есть одно неоспоримое достоинство: отчетливость авторской установки, слегка даже философической. Но в том-то и беда, что очень уж аляповата и скудна эта философия. «Да здравствует молодость», какая? — где? — это провозглашается вне каких-либо конкретных социальных условий, так вообще, по-обывательски, и не случайно автору приходится призывать на помощь, на прокат из «Бунта машин» фантастику, «чудесное превращение», маскирующее здесь самую ходячую комедийную, даже опереточную, фарсовую схему: «муж отталкивает жену, чтобы затем увлечься ею же, но переодетой, или, как на этот раз, «омоложенной». Действие происходит, как будто бы, в советской Москве, но, избегая обрисовки основных наших общественных слоев, не умея показывать новых людей

[31] Спектакль по пьесе А. Н. Толстого, премьера 11 февраля 1928 г. (реж. Г. Вербаков, худож. В. Басов).

и новые социальные связи. Толстой снова пользуется каталогом обывательских «масок», заштампованных и мертвых: «чиновник», «звезда», «хулиган» или вернее — «апаш», «проститутка» и, как «положительный противовес» — «горничная», учащаяся на актрису и «студент», твердо решивший стать «профессором». И в добавление — некий ученый маньяк, гений и пьяница. Шаблон, ставка на мещанство, безвкусное сочетание фантастики и «быта», фальшь «идеологических» разговоров, — за всем этим пропадают отдельные вкусные «толстовские» словечки и хлесткие диалоги, и вот почему, вопреки печатным высказываниям автора перед премьерой, пьесу никак нельзя счесть примером нужного нам «развлекательного» жанра. Да, театру необходим смех, и утверждающий, и разрушающий, но пусть он бьет по действительным вредителям жизни, а не по фантомам из каталога штампов, пусть он утверждает радость нашего творчества, а не обывательское благополучие.

К тому же зарядка смеха в этом спектакле не сильна. Если в Москве, в театре б. Корша, пьеса трактуется, как чистая комедия, то здесь постановщик Вербаков с излишней серьезностью налег на мелодраматический стержень фабулы. Истерические всхлипывания, таинственный шепот, одинокий свет фонаря, мерцание фантастической лаборатории, весь этот аппарат дешевой мелодрамы напрасно отяжеляет спектакль, как в последних двух картинах, в особенности же в изобретательно сделанной сцене в «кино-ателье», становящийся острым и просто занимательным. Беспомощность режиссера сказалась на этот раз и на актерском исполнении и на темпе, вялом и неровном. Грановская, артистические данные которой отчетливо не соответствуют намечаемому автором образу (она играет «Юлию Беспрозванную», эксцентрическую «кинозвезду» «с фигурой миноги»), ведет роль на несколько однообразном внешнем приеме с пришептыванием, и скороговоркой, но радуя обычным мастерством диалога в остроумной сцене «интервью». Интересно, корректно и характерно играет «киноре-

жиссера» Курзнер. Молодой Самойлов («студент») положительно становится одним из привлекательнейших актеров театра «Комедия». Он, вместе с веселой, хоть несколько штампованной «Таней» — Угрюмовой и Надеждиным, выступившем в неожиданно романтической роли «ученого маньяка», несут спектакль. Новая для «Комедии» Опалова — «омоложенная жена» весьма тягуча до своего «превращения» и мало выразительна — после. Всякого внимания заслуживает молодой декоратор Басов, давший монтировку экономную, четкую по формам и зрелищную.

Красная газ., веч. вып. 1928. 13 февраля (№ 43). С. 4.

«Принц и Нищий»[32]

Сказки и фантастика, освобожденная от укоров излишне рассудочных и не в меру серьезных судей, как будто снова занимает свое законное и прекрасное место в кругу детской литературы и детского театра. Но пышный мир королей и принцев, — должен ли быть открыт сознанию советских ребят? Конечно, если только этот мир действительно сказочен и его фантастика нейтральна, если он не прикрывает собой общественную и враждебную идеологию. Потому что фантастика — фантастикой, но в основном вопросе социальной жизни, в вопросе об отношении человека к человеку, о должном и не должном строении общества, мы не смеем прививать нашим ребятам никаких компромиссных понятий, никаких утопий.

И вот почему чудесный роман Марка Твена о принце, волею случая поменявшегося судьбою с бродяжкой и узнавшего на себе жизнь простого народа, этот пусть пленительно жизнерадостный и трогательный роман все же никак не может быть назван нейтральной фантастикой. Фетишизм монархических, точ-

[32] Спектакль по пьесе Л. Макарьева, по роману М. Твена, премьера в ТЮЗе 17 февраля 1928 г. (реж. А. Брянцев, худож. М. Григорьев).

нее — либерально-монархических традиций — лежит в его основе.

Макарьев, автор ряда удачных пьес для театра Юных Зрителей, взялся переделать роман Твена желая, очевидно, дать театру материал для зрелища праздничного, маскарадного и нарядного. Он постарался переставить социальную оценку романа, изобразив «принца» — жестокосердным злодеем, а «двор» — собранием идиотов. Задача неосуществимая! Самая фабула ставит злополучного «принца», гонимого и преследуемого мальчика, в такие положения, что симпатии зрителей идут к нему, не веря настойчивым утверждениям автора пьесы.

Но раз уже, взявшись за него, театр, поистине сделал многое, чтобы осуществить свою задачу — дать праздничный спектакль для младшей группы детей. Постановка А. А. Брянцева, трактованная, как незатейливая и буффонная игра, динамична и полна веселья. Она ведется перед черным бархатом в приподнятом кругу, среди очень немногочисленных, но запоминающихся вещей. Монтировка, экономная и остроумная, вполне удалась Григорьеву, так же, как нарядные, слегка стилизованные костюмы. Пугачева и Солянинова — исполнительницы ролей обоих мальчуганов как всегда радуют своей совершенно особенной манерой изображения детей — серьезность и своеобразный мальчишеский пафос сочетаются в них с непосредственностью, задором и иронией, чуть заметной, но очаровательной.

Красная газ., веч. вып. 1928. 22 февраля (№ 52). С. 4.

В Пролеткульте («Турецкая трубка»[33])

Не так давно рабочий театр ленинградского Пролеткульта привлек к себе внимание жизнерадостной

[33] Спектакль по пьесе Г. Е. Белицкого и Л. М. Жежеленко, премьера — март 1928 г. (реж. И. Г. Боров).

и острой постановкой «Шлака»[34], а затем широко опубликованной «программой рабочего театра» он попытался теоретически обосновать свою деятельность. Естественен интерес, вызываемый новой его премьерой — постановкой «Турецкой трубки».

«Турецкая трубка» написана молодыми клубными кружковцами Белицким и Жежеленко. В ней многое от клубной драматургии — и прежде всего, четкость и упрощенность идейной установки. В ней многое и от ходовой беллетристики на темы гражданской войны. Но в этом лаконичном сосредоточенном повествовании о кучке революционеров в подполье белого тыла есть и прекрасно развернутая интрига, полная драматизма положений, отличное пользование драматургическими средствами, контрастом комедийного и трагически-серьезного тона. И пусть в обрывках характера немало наивного и незрелого — «Турецкая трубка» все же, несомненно, подлинное и живое произведение для театра. В ряду родственных пьес («Рассказ о простой вещи» Лавренева) и в явно ощущающейся сейчас атмосфере возрождающейся романтики «Турецкая трубка» способствует реабилитации героических тем гражданской войны, опошленных в последние годы театральной и драматургической халтурой.

Но театр? Но театр Пролеткульта?

Театр (режиссер Боров) поставил эту элементарно-увлекательную пьесу в навязчивых приемах формального виртуозничанья. Еще один спектакль, пытающийся привить сцене приемы кино. Двухэтажная сценическая постройка, расчлененная на клеточки, при помощи попеременного освещения клеточек и перебрасывания действия из одной в другую, позволяет создавать подобие кинематографического монтажа. Само размещение актеров в узенькой клетке напоминает мизансцену кинокадра. Но при чем же здесь пути рабочего театра? Диалоги, будучи загнаны по клеточкам конструкции, теряются и не переходят через рам-

[34] Спектакль театра Пролеткульта по пьесе В. Державина, премьера 17 мая 1927 г. (реж. В. А. Орлов).

пу. Назойливо, претенциозно и, якобы, «ритмически» меняющееся освещение крайне затрудняет восприятие бытовой и элементарно-авантюрной пьесы. Это фантастическое освещение вообще придает спектаклю характер какой-то претенциозной, манерной изысканности, тогда как навязчивая музыка заглушает слова актеров. Хорошая и крепкая актерская молодежь с здоровыми интонациями и волевым темпераментом принуждена подчиняться искусственно-замедленным темпам и надуманным мизансценам. Таким образом, удачная и подлинно рассчитанная на массового зрителя пьеса становится материалом для упадочного и эстетского эксперимента и в результате оказывается трудно воспринимаемой и сухой. И это — в рабочем театре!.. Да подлинно ли таков путь рабочего театра? Можно ли прикрывать подобные ухищрения соображениями о «прививке рабочим-актерам сложной техники» и проч.? Нет, конечно! Дороги рабочего театра не изведаны, широки и просторны, но они, во всяком случае, не на тропинках эстетизма и не в пустой подражательности внешним формам профессиональной сцены.

Красная газ., веч. вып. 1928. 16 марта (№ 74). С. 4.

«Павел I»[35]
Ленингр. Акад. Театр Драмы

Спектакль этот выплыл для сценического праздника И. Н. Певцова. Трагедии Мережковского очень повезло в первые послереволюционные годы. Высвобожденная из-под цензурного запрета, она сразу и с огромным успехом пошла и в Ленинграде (ставшая в своем роде классической и стандартной постановка в театре Народного Дома[36] с «Павлом» — Сама-

[35] Спектакль по трагедии Д. С. Мережковского, премьера 9 марта 1928 г. (реж. И. Н. Певцов, худож. М. П. Зандин).

[36] Премьера состоялась в декабре 1920 г. (реж. Н. Н. Арбатов, К. К. Тверской).

риным-Эльским[37]), и в Москве, и в провинции. Пьеса делала свое дело и в удовлетворенье любопытства зрителей к «тайнам самодержавия» и в его дополнительном развенчании.

Но сейчас это ее дело, конечно, уже бесповоротно сделано и отошло в прошлое. Трудно также предполагать, чтобы психологическая линия пьесы, линия душевного раздвоения, разрушения личности, граничащего с патологией, могла бы быть оправдана в наших условиях. Едва ли прав А. В. Луначарский, утверждающий по поводу именно «Павла», что «нам нужно изображение терзаний, внутренних колебаний и множественности душевной» («Красная Газета» № 1738[38]). Тон психологического мажора, пафос оптимизма, конечно же, должен определять собою магистраль нашего искусства, нашего театра. Отходы от него не могут быть расценены иначе, как прорыв, как уклон, как случайность.

И именно таким прорывом и остается постановка «Павла» в Акдраме. Вдобавок ко всему спектакль отмечен печатью подражательности и сырости, давно уже невиданной на академической сцене. Сборные декорации, мизансцены, наивно и безыскусственно воспроизводящие мизансцены «Павла» в Народном Доме (а ведь им уже без малого семь лет!). Недоработанные роли у большинства исполнителей. (Да и впрочем, как можно серьезно работать сейчас над ролями в этой поистине архаической пьесе!) Создается обстановка гастрольного спектакля, спектакля юбиляра И. Н. Певцова. И, конечно, в его исполнении роли «Павла» — единственное сколько-нибудь мыслимое оправдание постановки.

Певцов недаром за короткие годы его работы в Ленинграде стал одним из любимейших актеров нашего города. Рядом с Моисси, рядом с Чеховым и еще немногими мастерами театра это — актер со своим и большим человеческим лицом. И это свое лицо человека он не

---

[37] Имеется в виду спектакль «Павел I».

[38] *Луначарский А.* И. Н. Певцов // Красн. газ., веч. вып. 1928. 9 марта (№ 68 (1738)). С. 4.

маскирует, не прячет в роли, переключаясь из образа в образ в пестрой суете театра; нет, материал роли, так же, как и весь блеск отточенной, холодноватой и всегда уверенной в своих приемах техники, — все это служит для Певцова лишь средством к раскрытию этого своего лица, лица человека с сознанием тонким и чутким, сдвинутым некоей чудовищной катастрофой, человека, раз и навсегда потерявшего себя и бродящего среди людей и вещей безнадежно и в непоправимом одиночестве.

Несколько последних ролей, сыгранных Певцовым в Ленинграде, усложняют и обогащают этот образ чертами социальной мотивировки. Так появляются великолепные, незабываемые певцовские образы «Незеласова» и «Севастьянова», разновидности все одной, в сущности, фигуры откинутого от жизни, потерянного, обреченного человека из гибнущего класса, фигуры «трагического белогвардейца», бессильного и в ненависти своей и в привязанностях. Этот новый образ, созданный Певцовым, остро современен, художественно глубок и социально значителен. Он — веха прекрасного роста этого прекрасного актера. И перед ним сделанная актером уже почти десять лет назад роль «Павла» кажется незначительной и неострой. К тому же лицо Певцова, лицо резко современного, наших дней человека лишь маскируется, лишь тушуется в яркой канители костюмных ролей. «Павел» — «гроссмейстер мальтийского ордена», сумасшедший император, пугало плац-парадов и гауптвахт, незадачливый строитель Михайловского замка и «глава православья», — все это для Певцова лишь маскарад излишний и потому мешающий и потому ослабляющий остроту образа. Певцов — «Павел» лучше и ярче в камерных эпизодах и положениях, в интимном диалоге с Гагариной, в замечательной встрече с семьей, он недостаточно «костюмен», недостаточно на исторических котурнах, там, где котурны эти предполагаются самой ролью, в эпизоде с «далматином» и в диалоге с графом Паленом. И с восхищением следя за четким и точным переходом актера из одного психологического, почти

патологического аффекта в другой, за волнующими интонациями его характерного голоса и выразительнейшим лицом, ни на минуту не освобождаешься от мысли, что много радостнее и значительнее была бы встреча с этим актером на более ярком, более нашем и крупном спектакле.

Жизнь искусства. 1928. 20 марта (№ 12). С. 13.

Генрик Ибсен

100 лет назад в северном закоулке Европы, в крестьянской Норвегии, бесконечными километрами бездорожья и безлюдных пространств, отдаленной в те времена от центров буржуазной культуры — Парижа, Лондона и Берлина, — родился Ибсен. Он рос, и вместе с ним вырастала молодая буржуазия его страны, боровшаяся с крестьянской косностью, обзаводившаяся городами, торговлей, дорогами, лесной промышленностью. И вот, может быть, почему именно норвежцу Ибсену удалось в наиболее чистом и полном виде создать драматургию и театр буржуазии и интеллигенции XIX века. Это был индивидуалист, бунтарь и, если угодно, буржуазный революционер. И он начал драмами о старинных революционерах, о «Катилине»[39], о «Юлиане отступнике»[40]. В этом было еще мало нового. Идеи индивидуалистического протеста наряжены здесь в экзотические одежды древнего Рима и Востока. Они замаскированы. Но от этих романтических драм Ибсен перешел к людям, к обществу ему современному. Он развернул драматическое действие вокруг конкретных общественных проблем: лицемерие мещанского городка, противящегося реформам («Доктор Штокман»[41]), Буржуазная семья («Нора»[42]), источники буржуазного накопления («Столпы обще-

[39] Написана в 1850 г.
[40] Написана в 1873 г.
[41] Написана в 1882 г., «Враг народа».
[42] Написана в 1879 г., «Кукольный дом».

ства»[43]). Эти драмы были проникнуты определенной и четкой тенденцией. Ибсен выступил в них в роли обличителя, в роли социального реформатора. Это была драматургия злободневная, остро созвучная эпохе. Здесь не было внешнего действия, «плащей и шпаг», «поединков и завоеваний» романтических драм. На сцене не двигались, по преимуществу же говорили, спорили, доказывали что-нибудь, люди в сюртуках и комнатных платьях. И все же эти разговорные пьесы имели напряженную интригу и были непосредственно увлекательны. Тенденция пряталась за прекрасной сценической формой. Это было исключительно четким выполнением «социального заказа» буржуазии.

Но на этих драмах второго периода творчества Ибсена лежит также отпечаток временности, неглубокости. Недаром материал для них автор черпал порою из злободневной хроники, из текущих событий.

С годами творчество Ибсена углубляется. Он переходит от показа «явлений» буржуазной культуры к вскрытию ее сокровенных корней, идей, лежащих в ее основе. Идеи буржуазной чести («Джон Габриэль Боргман»[44]), идеи вины («Привидения»[45]), идея относительности лжи и правды («Дикая утка»[46]), идея любви («Когда мертвые просыпаются»[47]), — вот чему посвящены теперь драмы Ибсена. Они приобретают философский характер, и герои получают обобщенные черты. Это уже не реальные фигуры, не типы, а символы. Ибсен вырабатывает теперь особую драматическую технику, столь же новую, сколь и замечательную. Он вовсе избегает внешнего действия. Его драмы как бы начинаются с пятого акта, за пять минут, за мгновение до окончательной катастрофы. Все, что привело героев к катастрофе, все реальные события предполагаются происшедшими до начала драмы. О них лишь рассказывается. Зрители же, вернее, слушатели, являются свидетелями того, как герои, стоя накануне гибели,

---

[43] Написана в 1877 г.
[44] Написана в 1896 г.
[45] Написана в 1881 г.
[46] Написана в 1884 г.
[47] Написана в 1899 г., «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

связанные в нерасторжимом трагическом узле, в последние минуты спорят о причинах своей гибели. Боргман 20 лет просидел в одиночестве. Перед смертью он выходит из своего заключения, и с этого начинается драма. Камергер Альвинг прожил беспутную жизнь. Но об этом мы узнаем из рассказов его сына, обреченного на неизлечимую болезнь. Эти разговоры трагических героев полны напряжения, тонкости и остроты, как это ни разу раньше не удавалось достигнуть в разговорных драмах.

Романтическая пьеса, обличительная реалистическая драма, философская трагедия, — таков путь Ибсена. Во всех трех стадиях он выполнял социальные задания своего класса. Его долголетнее творчество единственный в своем роде социологический эксперимент. И в этом исключительное значение драматургии Ибсена для нас и огромный урок. Пусть драмы его не живы для наших театров, но самый опыт создания социальной драмы, но блестящая техника, разработанная Ибсеном для этой проблемной, разговорной, дискуссионной драматургии, драматургии идей, крайне важна нам теперь. На ней мы можем учиться, как выполняется в театре социальный заказ класса.

Рабочий и театр. 1928. 1 апреля (№ 14). С. 3–4.

«Рельсы гудят»[48] (В Академической драме)

Новая пьеса В. Киршона имела огромный успех у рабочего зрителя Москвы и, конечно, будет прекрасно принята и в Ленинграде. Автор поставил тему центральную, основную для современности — тему борьбы за социалистическое производство. Он сумел дать в драме положительного героя, нового человека, рабочего директора, героя сниженного будничного, но близкого и дорогого массовому зрителю. В пьесе с публицистической остротой вскрыты слабости, труд-

[48] Спектакль по пьесе В. Киршона, премьера 31 марта 1928 г. (реж. Н. Петров, худож. Н. Акимов).

ности строительства: группа спецов против рабочего директора, часть рабочих отказывается признавать его авторитет, против него мещанство в собственной семье, собственная неопытность, судебная ошибка. Но директор выходит победителем и это не случайно, это потому, что заряд превосходного оптимизма, активная воля к переустройству старого, ясная и заражающая целеустремленность лежит глубоко в основе пьесы. «Рельсы гудят» — пропагандистская вещь в лучшем значении этого слова. Это кусок не «нейтральной» или «благожелательной», а четкой коммунистической драматургии. И недаром зритель отвечает положительной реакцией на реплики «честных спецов», на правильные решения заводского собрания, наконец, на самую фигуру рабочего директора, — пьеса волнует и захватывает прежде всего своим внехудожественным, своим политическим смыслом и это хорошо, и это доказывает, что наступает время, когда театр действительно сделается голосом масс и участником жизненного строительства. Впрочем, пьеса Киршона отмечена и рядом чисто формальных достоинств. Ее диалоги динамичны, разнообразны и сделаны с хорошей наблюдательностью. Действующие лица (несмотря на то, что в пьесе их множество) характеризованы лаконично, но остро. Интересен прием встречных реплик, проходящий сквозь пьесу. Детектив удачно пружинит действие. Отсутствие психологической углубленности (кроме разве центральной, очень мягко обрисованной фигуры директора), некоторая наивность мотивировок (поддельное письмо!), встречающиеся куски голого быта или голой фельетонности («чечоточный кружок», сцены в мастерских) — вот что еще мешает пьесе «Рельсы гудят» превзойти уровень пьес «на тему», пьес сегодняшнего дня, вот что еще должен преодолеть автор, с таким успехом начавший свою работу в плане публицистической драматургии.

Ставя пьесу Киршона — самое, пожалуй, главное — это не допустить фальши и искусственности в изображении глубоко современных фигур пьесы. В этом отношении постановка Акдрамы, хоть и не по-

казала на этот раз особых актерских достижений, в общем избежала промахов. Характерные образы дали Петров, Карякина, Вольский — в труднейшей роли директора. Но спектакль в целом едва ли что прибавляет к пьесе. Потешное, мизерное впечатление производит монтировка, элементарно-нищенская, случайная. Было бы печально, если бы художник Акимов попытался теоретически защитить на этот раз свои совершенно неосмысленные прорезы и «диафрагмы» принципами кинофикации театра. Режиссер Петров уже выступил («Красная Газета» от 31. III)[49] с принципиальным обоснованием «режима экономии». Экономия на рабочей пьесе исключительно зрительной по теме своей и материалу, экономия, заставляющая показывать паровозный завод в скважину, — это плохой принцип!

Красная газ., веч. вып. 1928. 2 апреля (№ 91). С. 4.

Куклы

Как же, наконец, пробудить интерес и внимание к кукольному театру, с таким упорством и самоотверженностью пропагандируемому у нас кучкой энтузиастов? Один кукольный театр плотно пристроился при своем старшем брате — при театре Юных Зрителей, другой кукольный театр, долго кочевавший, начинает сейчас укрепляться при детском кино-театре, но разве создалась вокруг них та дружеская теплота общественности, участливости и заботы, которой они вполне заслужили и на которую мы иногда так способны?

А между тем кукольный театр не так давно осуществил такую смелую и совершенно необычную работу, как «Гулливер»[50] (реж. Тверской), где живой

---

[49] *Петров Н.* «Рельсы гудят» // Красн. газ., веч. вып. 1928. 31 марта. С. 4.

[50] Спектакль Марионеточной труппы Л. Шапориной-Яковлевой, вошедшей в ТЮЗ, по роману Д. Свифта; премьера — март 1928 г. (автор текста Е. Данько, реж. К. Тверской, худож. Н. Кочергин).

взрослый актер, играя и двигаясь в окружении смехотворных крошечных марионеток, создает зрелище поразительное до неожиданности. В этом спектакле старинная техника балаганного «театра чудес» сочеталась с остротой современного понимания декорации, сценической формы и темпа — и вот, может быть, почему так оригинальна и свежа эта постановка.

А другой театр совсем недавно показал премьеру «Багажа»[51]. Любимая детворой, бойкая и задорная сказка Маршака развернута здесь в целую вереницу забавных и пестрых приключений. Следящему за кукольной сценой сразу ясно, как далеко еще раз шагнул этот театр в обогащении своих выразительных средств в отношении декораций, мизансцен, актерской техники. Человекоподобная марионетка, подпрыгивающая на ниточной паутине, или «петрушка», как бы вырастающий из темпераментной и искусной руки демонстратора-петрушечника, — можно отдавать предпочтение той или этому, но не случайно же прожили они оба столько тысячелетий, испытав и набожное почитание (в давние времена, когда кукла, как непременнейшая участница религиозных празднеств, входила в культ), и любовь людей, как Гете, и восторженный интерес современной детворы. Кино вышло из этого маленького кустарного искусства, но оно со всем могуществом своей индустриализованной техники не сможет его победить. И вот почему так необходимо, чтобы «петрушка» и «марионетка» не ограничивались профессиональными театрами, чтобы искусство это вошло в быт школ, детских клубов, рабочих семей. А для этого нужна пропаганда техники и устройства самодеятельных кукольных театров. Существующие и сейчас еще, как кажется, «инструкторские курсы» едва ли отвечают этой задаче: они стоят вдалеке и от существующих кукольных театров и от общественных задач. Организовать группу активных друзей кукольного театра среди молодежи, по преимуществу, школьной, поставить

[51] Спектакль по стихотворению С. Маршака — премьера 1928 г. (реж. Е. С. Деммени).

дело подлинного инструктирования этого радостного и полезного мастерства среди ячеек нашей общественности, — это назрело и это надо сделать и в интересах ребят наших и в интересах древнего и вместе такого современного кукольного искусства.

Красная газ, веч. вып. 1928. 3 апреля (№ 92). С. 4.

«Господа Головлевы»[52]

Если б слова имели силу уничтожать, то уж верно Россия помещичья, Россия чиновничья разрушилась бы от сатиры Щедрина. Столько страшной взрывчатой энергии скрыто в язвительных писаниях этого помещика и бюрократа, такой всесокрушающей ненавистью полны его описания и остроты, то гримасничающие, то ослепительно-яркие и отточено-злые. Щедрин — мировой сатирик. Его историческое место в нашей литературе еще недооценено. Переложение его на язык театра желательно и, вероятно, возможно, но это должен быть язык некоей высокой политической комедии, комедии чудовищно преувеличенных образов, полуфантастического полета, своего рода аристофановского стиля. Какое отношение имеет все это к спектаклю «Комедии» «Господа Головлевы»? Да никакого! И автор пьесы, а еще более театр, решительно отошли от стиля Щедрина. Из осколков его образов, из обрывков его диалогов они построили бытовую мелодраму. Автор, Папаригопуло, подошел к задаче с четким планом и большой культурностью. Но даже привнося в текст «Головлевых» куски и характеристики из позднейших писаний Щедрина (главным образом «Провинциальных писем»), ему не удалось построить драмы социальной. Вторжение победоносного «Разуваева», «кабатчика-купца», разрушающего «дворянское гнездо», идет своей дорогой, а распад дворянской

[52] Спектакль по пьесе Б. Папаригопуло по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина, премьера в театре «Комедия» 16 апреля 1928 г. (реж. К. Тверской, худож. В. С. Басов).

семьи Головлевых — своей, и мотивируется он, в конечном счете, не социальными причинами, а лишь характером главы семьи, страшного и порочного «Иудушки». Так социальная пьеса превращается в своего рода «психологическую мелодраму». А раз так, появляются и обязательные «положительные персонажи», да и какие традиционные еще — благородный, но проигравшийся гусар и страдающая актриса. А раз так, чудовищная щедринская «Головлиха» превращается в добрую бабушку и только злой Иудушка мешает всем жить и приводит дело к катастрофе.

Кстати об «Иудушке». Щедрин рисует его чертами странными и своеобычными. Он подчеркивает, что это и никак не лицемер, и не Тартюф. «Это — невежественный человек, сутяга, лгун, пакостник и пустослов», («Господа Головлевы»). То есть явление не психологическое только, но социально бытовое. В мелодраме Папаригопуло — это именно активный лицемер, новый Тартюф, решительный и деятельный. Вину за подмену щедринской темы нельзя, впрочем, перекладывать на автора. Вина прежде всего театра, доказавшего, что средствами традиционного психологизма, оправдывающего и разъясняющего действительность, нельзя строить спектакль, где острый и диалектический социальный анализ должен был быть на первом месте. Да, впрочем, вина ли это? Ведь как-никак театру удалось построить постановку по-настоящему культурную и серьезную.

В эффектной, хотя несколько громоздкой двухэтажной ампирной стройке (худ. Басов) идет эта психологическая драма. И в центре ее два актерских образа. «Иудушка» — Надеждин (пьеса поставлена к его юбилею) снова и со значительным успехом доказывает, что его актерские возможности далеко превосходят узкий круг комедийных ролей. Его «Иудушка — правда — Тартюф и слегка условно мелодраматичен, но тонок по рисунку, и сделан с отличной детализацией в мимике, походке, интонациях. «Евпраскеюшка», как она задумана автором и осуществлена Грановской — образ новый для нашей сцены и для самой актрисы. Эта тор-

жествующая кабатчица дана на подчеркнуто русском говорке, с тяжелыми характерными интонациями. В ряду сниженных, подчеркнуто бытовых героинь Грановской новейшего периода — эта — одна из удачнейших.

Красная газ., веч. вып. 1928. 17 апреля (№ 105). С. 4.

Театр большой драмы (К гастролям Ленинградского Большого Драм. театра в Москве)

Одна из наиболее характерных, пожалуй, черт нашей театральной современности — это своеобразный процесс нивелировки драматических театров. Резкие индивидуальные черты, характеризовавшие отдельные театры в эпоху становления, в эпоху театрального Октября, сейчас в значительной мере сглажены, так что возможно говорить уже о некоем обобщенном типе советского театра. Тем более важно установить те наиболее существенные особенности, которые продолжают характеризовать отдельные театры, объединяемые общим понятием «советских», которые образуют индивидуальное лицо отдельных больших наших театров.

Для Большого Драматического театра в Ленинграде такой индивидуальной чертой и основной особенностью с первых же лет его существования явилось тяготение к спектаклю монументального стиля и большого масштаба, к «большой драме». Основанный в 1919 году при ближайшем участии Александра Блока, настойчиво стремившегося увлечь театр «к горным высям трагедии». Большой Драматический театр не случайно все первые годы своей жизни посвятил разработке классического репертуара; репертуара трагедии, романтической драмы и высокой комедии. В обстановке тех лет выдержанный классический репертуар был не только по-своему революционным (им театр отталкивался от обывательской и мещанской драматургии), но и четким стилистическим знаменем. Классический репер-

туар требовал своеобразных выразительных средств в подходе режиссера, художника и актера. Такими средствами для Большого Драматического театра первого периода явился большой живописный спектакль с многоплановыми декорациями, выполненными художниками, примыкавшими по большей части к стилизирующему «Миру Искусства», с отчетливой установкой на музыку и танец, на синтетическое зрелище.

Трудной задачей явилось воспитание актеров в новом (вернее, основательно забытом для нашего театра) направлении на монументальный спектакль. И здесь Большой Драматический театр встретил ряд превосходных удач. Уже первый спектакль театра «Дон Карлос» заставил с изумлением говорить о «вновь открытом» трагическом актере Монахове, о той простоте и точности, сочетающейся с реалистической силой, которая в роли Филиппа II закладывала, казалось, основы некоего современного стиля в трагических ролях. От многообразной вереницы классических спектаклей, ознаменовавшей первый период жизни театра, и сейчас, спустя много лет, уцелели некоторые, среди них «Слуга двух господ» Гольдони, удерживающийся в репертуаре уже более 7 лет, — явление совершенно исключительное по отношению к произведению западной классики.

Но уже не эти живописные, пышные, риторические спектакли определяют основную теперешнюю линию Большого Драматического театра. Вот уже несколько сезонов, как репертуар театра слагается из драматургии современной. В тяготении к советской драме нивелирующая тенденция наших театральных дней сказывается, пожалуй, наиболее отчетливо. Но и здесь индивидуальная черта Большого Драматического театра, та его основная тенденция, о которой речь была выше, осталась неизменной.

Неизменным осталось тяготение к монументальному спектаклю, к спектаклю большой драмы. Поднять современную советскую драму, в основе своей бытовую, часто натуралистическую, до уровня большого монументального спектакля — вот основная тен-

денция театра в его сегодня. Этим определяется набор тем для текущего репертуара: темы обобщенной социальной значимости, основных столкновений, магистральных линий нашей политики и быта, — вот что в первую очередь избирает театр. Это приводит его, порою, к некоторому схематизму, но это же обеспечивает театру возможность говорить с массовым зрителем на близком и понятном ему языке, и не случайно Большой Драматический театр вырос в наиболее массовый театр Ленинграда.

Та же основная тенденция влечет театр к пьесам, позволяющим подняться над уровнем натурализма и быта («Пурга»[53], «Разлом»[54]). Эта особенность приводит театр к его наиболее несомненным победам.

В новый период своей жизни театр подошел к новым группам художников, поставив им задачу построить уже не живописное стилизованное зрелище, а четкое конструктивное обрамление для того спектакля современной тематики и большого стиля, к которому стремится театр. Воспитание актеров в направлении на современный спектакль также явилось и является сложной задачей театра. Но и здесь, отталкиваясь от бытовщины, натурализма, театр стремится остаться верным своему лицу и имени, стремится остаться театром «большой драмы».

Современный театр. 1928. 22 мая (№ 21). С. 420.

«Смерть Иоанна Грозного»[55] (Гастроли МХАТа 2)

В исторической трилогии Ал. Толстого первая часть «Смерть Грозного», пожалуй, наилучшая. Но и она разряжена в бутафорские одежды «боярского» стиля и словесной аляповатости. И она перегру-

[53] Пьеса Д. Щеглова.
[54] Пьеса Б. Лавренева.
[55] Спектакль по пьесе А. К. Толстого, премьера 15 сентября 1927 г. (реж. А. И. Чебан, худож. С. М. Чехов).

жена сухой и запутанной интригой. Исторический маскарад либерального автора, под обличием людей и событий XVI столетия, протаскивающего идеи романтической «соборности» и просвещенного самодержавия, тяготеет и над ней. Спектакль МХАТа 2 обновил обветшавшую пьесу, но не тем, что переставил ее политический смысл или перераспределил симпатии (ставший обычным прием современного истолкования классики). Огромные купюры, работа режиссера и актеров, ценою, правда, значительного упрощения и схематизации, превратили этот кусок исторической публицистики, стоявшей в свое время рядом с исследованием Костомарова и Забелина, в отвлеченную трагедию о старости, томящейся в горьком отчаянии умирания, и о молодости, жадной к жизни, безжалостной и дерзкой. Царь Иван и Годунов — вот имена этих сил в трагедии, построенной театром. Грозный у Чебана — это огромное тело, катастрофически оставляемое жизнью. В походке, в жестах, в крике — еще чувствуется человек, не привыкший сдерживать своих сил, человек, пьяный властью. Но движения спутаны, глаза потухли, голос прерывается, жалкое ребячливое бессилие приходит на смену ужасу и смертной тоске. Берсенев играет Годунова в гриме хитрейшего азиата. Он собран и страшно сосредоточен. Мягкая походка и сухой, колеблющийся по регистрам голос говорят о громких силах, искусственно сдерживаемых в этом вкрадчивом юноше. Ему действительно удается то, о чем мечтал автор пьесы: он волею остановившихся, беспощадных глаз приводит к развязке эту «Смерть Грозного». Звериная косность, скотская тяжеловесность в характеристиках второстепенных персонажей («бояр» и «слуг») подчеркивают идеологическую ожесточенность, непримиримость смертной схватки поколений, разыгрывающейся в драме. Прием предельного психологического углубления, выращивания из основной типической черты огромного, цельного, почти символически-четкого образа, этот прием, прямиком выросший из театральной методологии Станиславского, празднует здесь прекрасную победу.

Но разве можно забыть, что эта своеобразная культура Второго МХАТа куплена ценой отвлечения от жизненной конкретности, от актуальности наших задач. Свой стиль высокого обобщения театр должен применить сейчас к современной тематике и нашему материалу. Это будет исключительно важным не только для Второго МХАТа, но и для советского театра в целом, которому сейчас больше, чем когда-либо, угрожает мелкая вода бытовщины и поверхностности.

Красная газ., веч. вып. 1928. 29 мая (№ 146). С. 4.

«Расточитель»[56] (Гастроли 2-го МХАТа)

Автор чудесных отточенных рассказов, собиратель словесного бисера Лесков написал плохую пьесу «Расточитель», построенную по образцу ходовых для середины прошлого века мелодрам с тайными преступлениями, дьявольскими страстями и героями без страха и упрека. В руках драматурга-любителя, каким был Лесков, острый инструмент мелодрамы заиграл нескладно. Драматическая интрига развертывается бесцельной, так как итог ее предрешен. И что самое главное, это то, что внимательный описатель купеческого уклада Лесков взял материалом своей мелодрамы купеческий быт провинциального фабричного поселка и придал характерные мелодраматические черты демонической мстительности и ангельской чистоты городским головам, купцам 1-й гильдии и слободским женкам провинции. Получается вещь крайне фальшивая, и фальшь эта лишь частично искупается рассыпанными здесь и там блестками лесковского стиля и весьма отвлеченной социальной установкой, противопоставляющей угнетенных угнетателям.

Почему же польстился 2-й МХАТ на эту пьесу, обычно редко появляющуюся на сцене? Вероятно,

[56] Спектакль по драме Н. С. Лескова, премьера 15 марта 1924 г. (реж. Н. Н. Бромлей, А. Д. Дикий, худож. А. А. Гейрот).

именно в силу ее «недостатков», т. е. тех особенностей, которые отличают «Расточителя» от родственной, казалось бы, драматургии Островского. Мелодраматическая преувеличенность, сгущенная подчеркнутость характеров, чистая краска положительных и отрицательных фигур и эмоций — из этого материала, не отягощенного бытовым реализмом, 2-й МХАТ пожелал, очевидно, построить спектакль в свойственных ему обобщенно-эмоциональных приемах. Театр попытался поднять неудачную мелодраму до уровня почти трагедии.

Сделано это путем нажима на роли положительных героев. Соловьева играет «Марину» на чистом пафосе песенного размаха, на певучем низком голосе и широком жесте. В таких же трагических тонах намечена роль слепой матери (Бромлей) и самого «страдающего героя» безвинного «расточителя». И не вина актеров, что высокий стиль, ими взятый, в сочетании с холодноватым текстом не только не способен прозвучать искренно и глубоко, но кажется порою [почти чужим]. Более благополучна «отрицательная» группа действующих лиц. Здесь театром применен тот же метод сгущения сатирических черт, что и в позднейшей его работе над «Смертью Иоанна Грозного». Кольцо из лицемерия, невежества, разврата и дичи, которое смыкается вокруг несчастного «расточителя» подано с физиологической силой. Лица доведены до выразительности звериных масок. В этом круге звероподобных купцов особенно следует отметить цинично легкомысленного и безголового «голову», прожженного проходимца «секретаря» (роль играет Берсенев) и самого владыку этого звериного царства Фирса Князева (Сушкевич).

Красная газ., веч. вып. 1928. 8 июня (№ 156). С. 4.

За молодой режиссерский театр

Прошел еще один театральный сезон в Ленинграде. Итоговые отчеты скажут, что давно уже не было та-

кого количества хорошо принятых аудиторий и усердно посещавшихся премьер. Но, поистине, еще один такой победоносный год, — и мы смело можем записать Ленинград в ряд культурных, но обреченных на безнадежную подражательность, провинциальных театральных центров.

Старая болезнь! Уже много лет, как, после гибели молодых и творческих театров, с огромной настойчивостью возникавших в свое время в нашем городе, центр его театральной жизни резко переместился вправо.

Это значит не только то, что молодая смелость и инициатива чужды основному ядру наших театров, но, что еще гораздо важнее, самый тип этих театров, как он исторически сложился, находится в резком противоречии с задачами театральной реформы.

Опыт последних десятилетий показал с решительной категоричностью, что только театральный организм, руководимый единой волей мастера, направляющего по ясному и точному плану весь материальный, технический и художественный аппарат театра, может явиться художественно-прогрессивным, формально революционным. И, действительно, разве не таким путем создались театры Москвы (перечислять их имена — значит, повторять вещи, достаточно известные), проведшие и укрепившие театральную революцию современности?

Подобных театров в Ленинграде нет. Наши крупные театры выросли либо на придворной канцелярии, либо из содружества крупных актеров.

А ведь возможность есть. Именно в Ленинграде наблюдался все эти годы совершенно отчетливый процесс роста творческих театров из низовых недр самодеятельного искусства. Нашим самодеятельным театром, развивавшимся органически и свободно, нашим театром рабочей молодежи мы вправе гордиться. Пробел остается, таким образом, — один, пробел между академической группой театров и театрами самодеятельными. Этот пробел должен быть заполнен молодым профессиональным театром, не связанным традицией и косным аппаратом, театром, созданным на основе це-

лостного и художественного замысла и четкой, бескомпромиссной, максималистской программы, построенным сверху до низу по единому плану, руководимому режиссерской волей, отдающей себе отчет в своих целях и умеющей претворять их в жизнь.

Перед этим революционным профессиональным театром станут огромные задачи. Прерванная в Ленинграде линия театрального экспериментаторства должна возродиться в нем на базе последних достижений театрального индустриализма, декоративной и световой техники, конструктивного реализма. Экспериментаторство в области драматургии, — область наиболее отсталая в нашей художественной культуре, область, где нам грозит реакция самого неприкрытого упрощенчества, — должно быть поставлено задачей молодому театру. Совершенно несомненно, что и проблемы тематики встанут здесь по-новому и несравненно более остро, чем это происходит в традиционных театрах. Так как новый театр будет прежде всего театром новой драматургии, сотрудничество революционной молодой нашей литературы должно быть ему обеспечено.

Таковы требования. Осуществимы ли они? Объективного взгляда на рост молодых театральных сил Ленинграда достаточно, чтобы убедиться в том, что в смысле художественных возможностей вопрос поставлен нимало не преждевременно. Ряд молодых профессиональных коллективов возник и окреп за последние годы, спектаклями с остро экспериментальной установкой доказав свое право на жизнь. В них объединилась талантливая актерская молодежь. Молодая школа ленинградских театральных художников по справедливости приобретает сейчас известность далеко за пределами нашего города. Молодые писатели Ленинграда, объединенные вокруг левого театра, смогут дать ему актуальный репертуар. Ведь сложился же свой репертуар у Театра Рабочей Молодежи, несмотря на сравнительно очень ограниченный круг его средств. Дело стало за инициативой. Дело стало за материальным и организованным почином. И откуда бы этот почин ни пришел, ясным должно быть одно. Лишь

возникновение молодого режиссерского театра приостановит художественное захолущивание нашего города.

Жизнь искусства. 1928. 10 июня (№ 24). С. 11.

«Закат»[57]
(Гастроли второго МХАТа)

Из постановок, привезенных 2-м МХАТом, эта вызвала наибольший интерес. И понятно: «Закат» — спектакль нынешнего сезона, пьеса современного писателя и притом такого значительного и своеобразного, как Бабель. Для знающих бабелевские «Одесские рассказы» и буйно жизнерадостную «Конармию», в «Закате» многое покажется неожиданным. Правда, материалом здесь остается та же Одесса биндюжников и шумливой Молдаванки, та же семья пресловутого «Бени Крика». Но лишь ярчайшее изобилие языка, создающего из быта толкучки и трактира — мир величественных страстей и гиперболической полноты жизни, роднит пьесу с новеллами Бабеля. По существу же — это философическая трагедия о роковой смене поколений, о старости, не желающей уходить из-под солнца жизни и о неизбежности конца. Трагедия горькая и глубоко пессимистическая, как пессимистично всякое искусство, исходящее только из биологии и сознания одиночки. А «Закат» именно таков. Величайшей натяжкой было бы искать здесь какую-либо социальную тему, обличение мещанства или собственности, например. Резко обнаженная от всех социальных связей, эта замечательная по словесной остроте и глубине мысли пьеса предстоит, как памятник чистейшего индивидуализма и, конечно, глубоко чужда нашему театру и нашей культуре. Впрочем, она чужда и всякому театру в традиционном понимании этого слова, не говоря уже о том, что никакие сценические средства не могут передать великолепной силы авторских рема-

[57] Спектакль по пьесе И. Бабеля, премьера 26 февраля 1928 г. (пост. Б. М. Сушкевича, худож. М. З. Левин).

рок и обаятельнейшей характеристики действующих лиц в пьесе; вся тончайшая словесная ткань диалогов оказывается слишком нежной для грубоватого инструмента традиционного театра.

Спектакль МХАТа и доказал это. Избранный им стиль суховатых, иногда гротескных, чаще же отвлеченно риторических диалогов, опустошил пьесу. Он снизил ее, не пожелав принять всерьез той романтики старого биндюжника и мясной торговли, мечтающей о бессарабских садах, которая одна лишь окрыляет соленую горечь бабелевской трагедии. Совершенно неожиданно выступили на первый план элементы дешевой театральности: драки и т. д., которые в тексте образуют лишь динамическое завершение внутренней словесной игры. Однообразен Чабан — старый Крик и по-театральному примитивен Берсенев — Беня. Только сцена «старика и Маруськи» (Карнакова), лаконичная, чудесно целомудренная, где романтизм автора и театра преображает обаянием немыслимой любви заплеванный чердак Молдаванки, — намекает на то, чем могли бы быть эта пьеса и этот спектакль. Может быть, музыка, напевная речь пляжа, одним словом, тот синтетический стиль трагедии, которым так поражал родственный по теме и материалу спектакль «Гадибук» могли бы быть ключом к пьесе Бабеля? Во всяком случае, она требует некой новой формы драмы. Психологический стиль МХАТа от этой формы далек.

Красная газ., веч. вып. 1928. 10 июня (№ 158). С. 4.

«Дети Индии»[58] (В Театре Юных Зрителей)

Критика и общественность давно уже настойчиво звали ТЮЗ от исключительного увлечения детской классикой, от «Дон-Кихота», пусть очаровательно-романтического и от «Принца и Нищего», пусть трога-

[58] Спектакль по пьесе Н. Жуковской, премьера 10 июня 1928 г. (реж. А. А. Брянцев, худож. В. И. Бейер).

тельного и веселого, к темам и репертуару наших дней. В «Детях Индии» это сделано. Пьеса Жуковской (автора довольно популярного на передвижных сценах «Города Хмельного») дает представление о современной Индии. Тема правильно сужена. Из огромного многообразия материала выделен вопрос культурной борьбы, столкновения нового быта, вооруженного наукой и техникой, велосипедом и рентгеновским аппаратом с укладом браминов, священных обезьян, дикого суеверия и покорной темноты. Пьеса тактично повернута на детей и разрешена, как увлекательная мелодрама с неизбежным «узнаваньем» в развязке. Пьеса делает педагогически нужное дело, она проникнута оптимизмом и радостным уважением к культуре и передает это чувство зрителям. За это автору можно простить и примитивность отдельных монтировок и однообразную суховатость языка, и даже слабое развитие социальных моментов, объясняемое к тому же необходимостью ограничить масштабы темы.

Это уже второй (после «Джума Машид»[59]) спектакль об Индии в нынешнем сезоне. В смысле оригинальности и остроты декоративного стиля — это, конечно, шаг назад после работ Грипича и Левина. Да ТЮЗ едва ли ставил себе задачу дать новое разрешение «Индии в театре». Бесспорно и то, что пьеса, написанная в этот раз в традиционной манере, без достаточного учета художественных особенностей и возможностей такого совершенно специфического театра, как ТЮЗ, не позволяет полностью развернуть зрелище в блестяще игровом, синтетическом стиле ТЮЗа. Но спектакль динамичен. Он нагружен изобилием занимательнейшей бутафории: слоны, повозки, запряженные быками, чудеса техники и всяческая колдовская утварь придает зрелищу характер увлекательной феерии. Сценическая площадка (работа Бейера) целесообразно и по-новому использует найденный несколько лет назад в работах наших левых театров прием

[59] Спектакль по пьесе Г. С. Венецианова, премьера в БДТ 3 марта 1928 г. (реж. А. Грипич, худож. М. Левин).

спиралеобразного трека. И уж совсем замечательно применение в этом парадном спектакле кукол. Появляясь в глубине и вверху, дублируя реальные фигуры на просцениуме, они придают зрелищу характер масштабности и объемности. Поражаешься блистательной неожиданностью. ТЮЗовская молодежь, уже на правах признанных любимцев детворы, держит бойкий и жизнерадостный темп спектакля. Но главное все же не в этом. Главное в тех взрывах единодушного восторга, которыми покрывает молодая аудитория поворотные, сюжетные вехи спектакля. Это уже не стихийная реакция на смешной трюк или крылатое словечко актера, — это демонстрация молодых граждан, сочувствующих социальной идее спектакля и приветствующих победу своих принципов, своих героев.

Красная газ., веч. вып. 1928. 14 июня (№ 162). С. 4.

«Горе от ума»[60] (В театре акдрамы)

Можно не ломать композицию классической пьесы, при современной ее постановке, не менять ее названия и текста, не ставить на голову характеров ее героев, но одно целесообразно здесь: ясная социальная задача и отчетливый стилистический план. Именно этого не доставало до сих пор в классических спектаклях акдрамы («Волки и овцы», «Отелло»[61] и «Доходное место»), недостает и сейчас в новой постановке «Горе от ума». Споры вокруг недавней мейерхольдовской постановки комедии Грибоедова[62] заострили интерес вокруг общественного смысла пьесы и, вместе с тем, затемнили этот смысл. А ведь ясно: написанная в тревожно-смутные преддекабрь-

[60] Спектакль по пьесе А. С. Грибоедова, премьера 15 июня 1928 г. (реж. К. П. Хохлов, худож. И. М. Рабинович).

[61] Премьера 26 апреля 1927 г. (пост. С. Э. Радлова).

[62] Имеется в виду спектакль «Горе уму» (по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума») в Театре им. Мейерхольда; премьера 12 марта 1928 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

ские дни (1824 г.) умнейшим и, одновременно, может быть, наиболее одиноким и трагически-неудачливым человеком александровской России, «Горе от ума» никогда не имело четкой положительной программы. Недаром с таким опасливым недоверием отнесся в свое время ссыльный Пушкин к высказываниям «Чацкого» — Грибоедова. Значение комедии — в чудовищной взрывчатой силе обличительного негодования и ненависти. Именно ради нее скрипели в свое время перья подпольных канцелярий, в сотнях рукописей воспроизводя запретную пьесу. Именно ради нее следует и сейчас ставить эту напоенную умным ядом сатиру на быт Фамусовых, Молчалиных, потому что имена этому миру: бюрократизм, подхалимство, хамство — увы, знакомые имена.

Грубейшая ошибка спектакля акдрамы в том, что ядовитое жало сатиры оказалось вырванным из пьесы. На сцене — праздничные, пышные декорации Рабиновича, нарядные белые, полукруглые колоннады, бывшие в свое время гораздо более уместными в жизнерадостной аристофановской «Лизистрате». В тени этих величественных портиков живут и ходят умнейшие, в сущности, хотя и чудаковатые люди. Здесь добрейший хлопотун-старичок Фамусов — Горин-Горяинов. Попробуйте угадать тут прожженного бюрократа, «Нестора негодяев знатных», как его создал Грибоедов. Здесь элегантный остряк «Скалозуб» — Малютин (это тот, в ком современники хотели видеть Аракчеева). Ловкий и уверенный в себе Молчалин. А за ними — целый рой эпизодических фигур, занимательных, нарядных, хотя немного и смешных.

Отвратительный мир звериной грубости и гнуснейшего произвола подменен шутливым водевилем, жизнерадостным маскарадом, и не случайно пестрая сцена «бала» — лучшая в спектакле.

В основном режиссер (Хохлов) оказался в плену у водевильных традиций пьесы, и постановку не делают более современной многочисленные пантомимы, метафоры, игра с бутафорией, перегружающие ее. Не делает ее современной и передача центральных

ролей молодым актерам. Наоборот, — именно здесь пороки художественного руководства сказались с особой силой. Выдвижение молодежи на роли «Чацкого», «Софьи», «Молчалина» — разве это не шаг, заслуживающий всяческого поощрения? Да, — но когда Рашевская, играя «Софью», при всей свежести ряда интонаций, мечется между фарсово-комедийным и лирико-мелодраматическим планом, обнаруживая отсутствие четкого режиссерского задания, когда «Чацкого» играет Симонов, и при этом природные данные этого актера не только не используются для переключения роли на сниженную «героику», «характерность», «простоту», но, наоборот, в «Чацком» подчеркивается «любовник», легкомысленный балагур, чего не умеет делать актер, то на ком же вина за такие выдвижения? К тому же отсутствие понимания грибоедовского стиля, неумение читать стихи у молодых исполнителей заставляют опасаться, что скоро постановки академических пьес будут не по плечу академическому театру. Детали, мелочи в мизансценах, исполнение эпизодических ролей (Корчагина — «старая графиня», Мичурина[63] — «Хлестова», Карякина — «Лиза»), — вот на чем держится это горемычное «Горе от ума».

Красная газ., веч. вып. 1928. 17 июня (№ 165). С. 4.

«Вишневый сад»[64] (Открытие спектаклей Московского Художественного театра)

«Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, не признающим ничего нового».

---

[63] В. А. Мичурина-Самойлова.

[64] Спектакль по пьесе А. П. Чехова, премьера 17 января 1904 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, худож. В. А. Симов).

Закончивший этими смелыми словами свою мудрую автобиографическую книгу «Моя жизнь в искусстве» основатель Московского Художественного театра[65] едва ли хотел бы, чтобы непосредственное восприятие спектаклей, им созданных, впоследствии подменилось почтительностью, умилением по привычке и бесстрастным «глубокоуважением». И здесь никак нельзя не признать, что в наследии старого МХАТа немало омертвевшего, немало автоматизованного. Это наглядно сказывается в таком спектакле как «Вишневый сад». Он мертв не только потому, что написанная ровно четверть века назад чеховская пьеса уже современниками, стоявшими на гребне подымающейся буржуазной революции, была воспринята, как робкий и неуверенный компромисс автора с идущей «новой силой» лопахинского[66] толстого кошелька. Равнодушие МХАТа к общественной стороне пьесы сказалось, впрочем, лучше всего в том, что театр до сих пор не удосужился восстановить в обличительных монологах студента Трофимова те строчки, которые были выброшены царской цензурой, — это единственное по резкой смелости высказывание Чехова о пролетариате в России!..

Но беда спектакля не только в этом; беда в том, что и в художественном отношении образуется громадная пропасть между легендой о «Вишневом саде», как она сложилась в среде интеллигенции и театральной критики, и тем спектаклем, который сейчас показывается МХАТом. Следя за действием, ловя поверхностные интонации, нередкие провалы в диалогах спрашиваешь себя, где же то подводное течение лирической и светлой печали, которое до слез волновало целые поколения, тот «скрытый аромат» спектакля, который заставлял того же Станиславского говорить о «почке распускающегося цветка»?! Из спектакля «вынуты» знаменитые паузы, очевидно, из страха

---

[65] К. С. Станиславский.

[66] От имени героя пьесы купца Ермолая Лопахина.

«не додержать их» перед теперешним зрителем. Некая инстинктивная боязнь оказаться смешными заставляет актеров сушить тон, торопиться и комкать интонации. Импрессионистское зрелище превращается в сухую бытовую картину. Пресловутый «звук лопнувшей струны» оказывается простым сценическим эффектом, и омертвелый костяк реставрированного спектакля стучит распавшимися суставами. Это — схема, это — препарат.

Какое блестяще доказательство того, что театральное произведение не музейный экспонат, что не только общественный смысл, но и художественная ткань его деформируется и распадается будучи исторгнутой из родной социальной среды!

«Вишневый сад» — уже не тот, каким он казался. Но каким же он был? И здесь убеждаешься, как неизмеримо далеко в смысле сложности организации спектакля, в смысле многообразия сценических средств и тонкости приемов ушел наш театр за четверть века, отделяющий нас от премьеры «Вишневого сада». Мизансцены спектакля однообразны и в тех частях, где современное восприятие требует сложного контрапункта, как например, в сцене «бала», — это однообразие удручает.

Таков этот спектакль всюду, где не вступает в силу неотразимое индивидуальное мастерство блистательных создателей Художественного театра.

Лишь эти мгновения по-настоящему зажигают спектакль. Но ведь Московский Художественный театр, поставивший «Бронепоезд» и «Горячее сердце» и лишь недавно смело обновивший свою структуру, в целом отнюдь не ветх. И не страшно, что отдельные мертвые куски в его богатой сокровищнице уже перестали сверкать: страшно было бы, если бы они тянули за собою театр и зрителей по пути косности, консерватизма во что бы то ни стало и пиетета вопреки всему.

Красная газ., веч. вып. 1928. 21 июня (№ 169). С. 4.

«Унтиловск»[67]
(Гастроли Московского Художественного театра)

Московский Художественный театр всегда имел тяготение к писателям-беллетристам и инсценировкам беллетристики. В этом сказывалось его отрицание театральных штампов, свойственным драматургам-ремесленникам. Но времена меняются. И сейчас пьеса талантливого молодого романиста Леонова, автора «Вора» и «Барсуков», оказывается просто плохой, дилетантской и реакционной пьесой. «Унтиловск» плох формально, потому что, продолжая как будто бы психологическую линию чеховской драматургии, он на деле лишен тонкого расчета интриги и сценических эффектов, свойственных этому мастеру интеллигентского театра. Действие пьесы топчется на месте, ее перипетии: приезды, отъезды, встречи героев не мотивированы и однообразны, и недаром в 3 актах из 4 на сцене пьют чай. Если рисунок диалогов как будто бы от Чехова, то композиция целого — отмечена схемой Достоевского: слабовольный герой становится игралищем двух контрастных по облику женщин, стихийно-плотской и утонченно-интеллектуальной. Примечательная борьба эта происходит в некоем гиблом, занесенном полярными снегами городке Унтиловске, в наши (да, да, в наши) годы. В проклятой этой дыре прозябают «унтиловские человеки»: расстриженный поп — «существо земноводное» и просто «остатки человеков». Из Унтиловска нет выхода и расстрига Буслов, «медлительный от непомерной силы своей», так и остается здесь во власти самогона и распутной, мясистой солдатки. В Унтиловске ничто не изменилось и это с назойливой символичностью подчеркивается возвращением, вторичной ссылкой сюда уже при советской власти нашего эсэровского человечка в очках.

---

[67] Спектакль по пьесе Л. Леонова, премьера 17 февраля 1928 г. (пост. В. Г. Сахновского, худож. Н. П. Крымов).

Реакционная природа пьесы обнажена. В противовес советской драматургии, собирающей в противоречии дней ростки молодого и нового, Леонов стремится разыскать и раздуть в нашем новом — безысходно старое, всероссийскую, отчаянную «унтиловщину». Этой философии пьесы, подчеркнутой многословными монологами главного умника ее «Пашки-Крысомора», ничуть не опровергает комсомол, поющий и марширующий под окнами у героев. Эти вставки, с очевидностью носящие черты позднейшей переработки, только вносят в построение пьесы сумбур и противоречие. Почему же взялся большой и прекрасный театр за эту тягостную вещь, вызывающую, как здоровый протест аудитории — инстинктивную реакцию скуки. — Потому ли, что увидел здесь продолжение своей чеховской традиции — это было бы самообманом, да и несвоевременно. Скорее всего, высокая литературная добротность, словесное мастерство этой пьесы романиста привлекло театр. Пьеса и поставлена, как разговорный спектакль и это опять-таки едва ли верно. Если уже говорить о стиле Леонова-драматурга, то парадоксальность его образов, характеристики героев, насквозь физиологические, требуют сгущенной, до чудовищности подчеркнутой манеры. Это делают не все, но именно так играет Москвин, страшный и великолепный «Пашка» — бес унтиловский. Дивишься тонкости и сцепленности в диалогах и других актеров, дивишься и все-таки недоумеваешь: как же так случилось, что постановки Художественного театра, воспринимавшиеся и расценивавшиеся некогда именно как «спектакли», как творческая совокупность острой авторской темы, революционной изобретательности режиссера и художника и актерского ансамбля, сейчас привлекают, в первую очередь, как блестящие галереи актеров-мастеров. От МХАТа мы вправе ждать целостного и в совокупности своей живого спектакля, а на пьесе Леонова его построить нельзя.

Красная газ., веч. вып. 1928. 28 июня (№ 174). С. 4.

Пути Ленинградского ТРАМа

В 1922 году, при одном из ленинградских домов коммунистического воспитания, доме им. Глерона, возник комсомольский драматический кружок, руководимый М. Соколовским. Недаром значилось на его плакатах «Наш театр — театр манифестаций и митингов». Проводя массовые молодежные празднества на эстрадах и площадях, изобретая песни и танцы. Ставя «инсценировки», в которых средствами массового движения, пения, самодеятельной игры драматизировались основные темы красного календаря, кружок включился в массовую политическую работу комсомола и вместе с тем находил своеобразные формы зрелищной выразительности, готовя кадры молодых исполнителей, не связанных традицией профессионального театра.

Настало время, когда кружок мог и должен был превратиться в театр, в Театр Рабочей Молодежи. Осенью 1925 г. комедией «Сашка Чумовой» открылся этот театр. Строительство молодого театра невозможно без выдвижения своих, близких театру, литературных сил. ТРАМу удалось вырастить такую группу своих драматургов. Молодые комсомольские писатели: Горбенко, Львов, Скоринко, Маринчик, Кашевник, Ершов и Коровкин — построили в течение 3-х лет репертуар театра.

Сезон 1927–28 гг. поставил перед театром более сложные задачи. От узких тем и от бытового оформления театр должен был перейти к спектаклям большого масштаба и своеобразного стиля. Сезон начался юбилейной пьесой X-летия комсомола «Бузливая когорта»[68] — Скоринко. 1917 год борьба за рабочую молодежь

В цикле своих работ театр не только сумел завоевать себе прочное место в ряду ленинградских театров и в аудитории рабочей молодежи, не только сумел стать

[68] Премьера 27 августа 1927 г. (реж. М. В. Соколовский).

действительной частью политической культурной работы комсомола, но и выработал ряд художественных приемов, носящих черты своеобразного стиля комсомольского театра. Основное определяется здесь самим составом театра и его целевой установкой. Рабочая молодежь — вот актеры, музыканты и драматурги театра. До самого последнего времени труппа театра целиком состояла из комсомольцев, совмещающих его художественную работу с основным занятием на производстве. Лишь начиная с последнего сезона, часть труппы целиком перешла на работу в театре.

Из обихода рабочей молодежи рождается и постановочный стиль спектакля. В постановках ТРАМа много пения, музыки, много физкультуры, много игр и движения. Это потому, что ТРАМ, уходя от разговорного театра интеллигенции, стремится к спектаклю, использующему все средства зрелищной выразительности, к театру синтетическому. Но это и потому также, что песни и спорт как раз и являются характерными для многого нового в быту рабочей молодежи.

Каково же место ТРАМа в нашем театральном фронте, нашей комсомольской работе? Как и в начале своего пути, ТРАМ не отрывает себя от политической работы комсомола, считая себя одним из его звеньев. На смену интеллигентской молодежи в строительстве культуры идет молодежь фабрик и заводов. Будущее театра должно быть поэтому за рабочей молодежью, и ленинградский ТРАМ так же, как и многочисленные ТРАМы, уже возникшие в наших промышленных городах, ставит себе целью ускорение этого неизбежного процесса.

Современный театр. 1928. № 26–27 (1 июля). С. 480.

Второй МХАТ в Ленинграде

У нас есть театры, непоправимо разрушенные временем и революционными переворотами, злободневной новизною тем напрасно пытающиеся прикрыть распад своей художественной ткани и анархию переживающего себя организма. У нас есть театры,

вплотную вросшие в революционное строительство, порожденные им, активно и на равных правах в нем участвующие. Второй МХАТ, как он явился нам в своих ленинградских гастролях этого лета, не может быть отнесен ни к той, ни к другой группе. Его репертуар, методы обращения с классикой, выбор пьес современных, — все это достаточно убедительно говорит за то, что у театра нет общего языка с массовой общественностью, с генеральными задачами, стоящими перед советской страной. Но при всем том печать разложения, тот внутренний срыв, который почти неизбежно следует за отрывом художественного организма от массовой, питающей его среды, в спектаклях Второго МХАТа не так легко обнаружить критике. И «Смерть Иоанна Грозного», и «Закат», и «Гамлет»[69] — все это произведения законченного и целостного стиля. Их стиль — приподнятый и высокий стиль художественных обобщений, страстей, доведенных до ясной простоты, идей до схематизма четких и глубоких. Пути рождения этого стиля могут быть прослежены. Это психологизм системы Станиславского, углубленный в сторону упрощения и конструктивного выделения главного, очищенный от бытовщины и поверхностных элементов мгновенья, позволил построить такую четкую схему биологической трагедии возрастов, как «Смерть Иоанна Грозного» и «Закат», такой патетический спектакль идей, как «Гамлет». На основе этого метода театр воспитал и объединил отличных работающих в едином плане и в то же время разнообразных актеров, и едва ли будет преувеличением сказать, что труппа Второго МХАТа — одна из сильнейших драматических трупп страны. Все это так, но те же высокозначительные спектакли таят в себе опасности, отчетливо ощутимые. Отказываясь от социального истолкования жизненного материала, от политических тем, руководители театра обречены строить свои спектакли на примитивных и узких физиологических

[69] Премьера 20 ноября 1924 г. (реж. В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан).

конфликтах, противопоставляя роковую неизбежность старости восходящей юности в «Смерти Иоанна» и давая безысходно-пессимистическую картину гибнущей жизни в «Закате». Метод Второго МХАТа — безнадежно пессимистичен, и он беден, потому что ясно, что с каждой следующей постановкой возможные комбинации избранного им психофизиологического стиля будут скуднеть и грозить заштампованием. Еще хуже то, что в свите этого бегущего от социальных мотивов стиля идет уже явная и неприкрытая реакция, выражающаяся и в упадочно-аллегорических элементах постановки «Гамлета» и в неслыханном провале попытки театра подойти к современности в «Фроле Севастьянове»[70]. Так реакционная червоточина влечет за собою опасность распада во всех составных частях спектакля, препятствуя ему быть прогрессивным в своих монтировочных заданиях, делая актеров глухими и слепыми к голосу живой жизни и тем подрывая в самой основе истоки их художественного творчества. Вот почему не внешние только противоречия в составе театра и не холод, которым поневоле встречает спектакли театра массовый рабочий зритель, грозят второму МХАТу тупиком и уничтожением. Его величайший враг — это собственный его художественный стиль. И вот почему с такой напряженностью ищешь в работах этого театра пути, которые могли бы вывести его из тупика. Такие пути наметились прежде всего по линии сатирически-обличительной. И действительно, в спектакле «Дело»[71] театр говорит о чудовищном прошлом без эстетического любования суровым и резким языком наших современников. Те же краски обличения найдены и в постановке трагедии А. Толстого. Отрицание обычно дается легче всего, и понятно, почему театр начал с него. Некие попытки найти компромисс между присущей театру идеологией и революционными задачами можно отыскать и в «Гамлете», где Чехов ведет

[70] Спектакль по пьесе Ю. Родиана и П. Н. Зайцева, премьера 8 мая 1928 г. (реж. В. А. Громов).

[71] По пьесе А. Сухово-Кобылина, премьера 8 февраля 1927 г. (пост. Б. М. Сушкевича).

роль датского принца в обобщенном образе своего рода героического и протестующего интеллигента. Но здесь театр необходимо предупредить. Идеология советской современности настолько четка и пряма, что было бы напрасно надеяться путем каких-либо, хотя бы и глубоко задуманных компромиссов, приручить ее, подменить, сосватать с идеалистическим и пессимистическим мировоззрением театра. Второй МХАТ должен выбирать: либо реакция, т. е. остановка художественного роста, все большее свертыванье общественной базы театра, а значит и неизбежная гибель, либо безоговорочное, бескомпромиссное и активное принятие идеологии социалистического строительства, потому что вне этой идеологии жизнь и рост художественных организмов невозможны в советской стране. А это значит — связь с живой общественностью, с живой литературой, с политическими задачами эпохи, с индустриализацией и коллективизацией. Но это отнюдь не значит, что второй МХАТ должен усвоить себе ту стандартную программу злободневности и бытовщины, которая при всей публицистической заостренности мешает творческому росту театров типа театра МГСПС. Нет никакой необходимости делать из второго МХАТа еще один театр такого типа. Именно на путях развития собственного обобщенного, трагического и высокого стиля может второй МХАТ стать наиболее полезным в ряду участников нашей театральной революции.

Жизнь искусства. 1928. 8 июля (№ 28). С. 9–10.

«Сестры Жерар»[72] (Гастроли Московского Художественного театра)

У нас повелось выдвигать мелодраму в качестве одного из целительных рецептов для советской драма-

[72] Спектакль по пьесе В. З. Масса по мелодраме А.-Ф. Деннери и Ф. Кормона «Две сиротки», премьера 29 октября 1927 г. (реж. Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева).

тургии. Повелось думать, что зрелищная форма эта, полная пламенных страстей и резких красок, рожденная в театре буржуазной революции, должна и может воскреснуть на наших подмостках.

Вот образчик догматических рассуждений и насквозь некритического мышления!

Да, именно потому, что мелодрама родилась в боевые годы буржуазии, она так и пронизана классовой моралью приобретателя и торговца. Ее фабула — борьба скромных, но надежных добродетелей с пороками излишеств и чрезмерностей, ее герои — внеклассовые носители душевных качеств, ее пафос — пафос счастливой случайности, одинаково благоприятствующей и честному лавочнику и девической невинности. Нет, пусть гнездится эта обветшавшая форма на задних дворах нашей театральной провинции!

Но в Московском Художественном театре полагают иначе: там сочли необходимым извлечь из архивов прославленную мелодраму Деннери «Две сиротки» и после некоторых переделок текста создать из нее спектакль «Сестры Жерар», разыгранный преимущественно актерской молодежью театра. Вставив несколько революционных монологов и реплик (произносимых, кстати сказать, влюбленным молодым графом!..), автор нового текста (Вл. Масс) разрушил сложную драматургическую ткань «Двух сироток», в ремесленном отношении сделанных превосходно. И теперь не одно драматическое положение пьесы, в сущности, не доигрывается до конца. Каким слепцом нужно быть, чтобы надеяться, что слезы бедной сиротки, томящейся в погребе с ужасными крысами, или неизъяснимое благородство тщедушного, но героического скрипача, или пороки развратного виконта и разорванное материнское сердце почтеннейшей виконтессы, — что весь этот маскарадный хлам может вызвать что-либо кроме усмешки у нашего зрителя, учащегося отваге и героизму у сегодняшней жизни.

Дело осложняется тем, что в Художественном театре всю эту дребедень принимают совершенно всерьез: спектакль идет на фоне сладостно-романтиче-

ского Парижа, актеры декламируют с убежденностью и энергией (надо заметить, что, когда актеры Художественного театра выходят за рамки психологического жанра, они нередко впадают в риторику, наигрыш и манерность!..), так что в конце концов между серьезным тоном спектакля и ироническим равнодушием зрительного зала образуется заметная пропасть, возрастающая от акта к акту.

Из ансамбля среднего, а местами и серого, хотелось бы выделить Степанову, пытающуюся придать голубой фигуре Генриетты Жерар черты сниженной лирики и обаятельной простоты, и Ливанова, актера с характерной силой и мужественной резкостью.

Но даже если бы ансамбль и был бы блистателен, разве умалило бы это ошибочность самого выбора? Вчера — «Унтиловск», сегодня — «Сестры Жерар» — ведь это же линия, ведь это же симптомы растерянности, ведь это же признаки дезориентировки. Растерянность эта тем более опасна, что под дезориентированным руководством могучий корабль Московского Художественного театра плывет дальше, отяжеленный золотым грузом авторитета и мастерства.

Красная газ., веч. вып. 1928. 9 июля (№ 187). С. 4

Новые постановки «Миллион наличными» Ю. Потехина в театре «Комедия»[73]

Ю. Н. Потехин в своей комедии делает попытку отразить современный советский быт, но пользуется избитыми приемами и изображает давно знакомые по другим произведениям персонажи. Его герой — нэпман, — ищущий в замурованной стене миллион (клад гражданина Собакина!), хорошо знаком по десятку всяких пьес, также как и другой персонаж — молодой человек, выдающий себя за коммуниста. После ряда

[73] Премьера — август 1928 г.

приключений клад найден и оказывается миллионом в аннулированных царских деньгах.

Вот несложный сюжет фарса, названного почему-то лирическим. Пьеса смотрится без скуки, но ничего и не оставляет у зрителя ни в уме, ни в сердце.

Разыграна пьеса неровно, без присущего коршевской[74] труппе ансамбля и живости, не чувствовалось режиссерской руки, общего плана исполнения.

Современный театр. 1928. 12 августа (№ 32–33). С. 526.

«Человек с портфелем»[75] (Открытие Домов культуры)

Прекрасные обширные театры Домов культуры открылись гастролью Московского театра Революции, «Человек с портфелем». «Человек с портфелем» — бесспорно одно из ценных созданий нашего театра. Пьесу Файко (которая, кстати, пойдет в качестве ближайшей премьеры в Большом драматическом театре) придирчивая критика обвинила в искусственности и фальшивости. Едва ли это справедливо. Мелодраматическая острота и авантюрная подчеркнутость этой драмы, написанной в приемах своего рода психологического детектива, не затемняют большого культурного значения театральной ее темы, темы «попутчика», темы «интеллигенции в революции». Основная проблема эта раскрывается в целой галерее острых и полнокровных образов, то взволнованно патетических и трогательно чистых, то уродливо гротескных, лишь одним из которых является сложная фигура Тартюфа советской культуры, блистательного лицемера и неудачливого карьериста «профессора Гранатова».

Тема «интеллигента в революции» разрабатывается Файко с начала его драматургической работы.

---

[74] Имеется в виду Русский драматический театр Корша, существовал в 1882–1933 гг.

[75] Спектакль по пьесе А. Файко, премьера в Московском театре Революции — 1928 г. (реж. А. Дикий).

И фантастический Прим в «Озере Люль», и наивный «Учитель Бубус», и мечтательный «Евграф-искатель приключений» — все это различные варианты этого центрального для драматургии Файко образа. Но все они в отношении актуальности и полнокровности значительно уступают фигурам «Человека с портфелем». Своим значительным сценическим успехом в Театре Революции пьеса в большей степени обязана игре Бабановой и Орлова. Бабанова в роли «мальчика Гоги», нервного и несчастного подростка переходной поры с дерзостью парижского гамэна, мудростью раннего старика и открытым сердцем трогательного ребенка — действительно совершенно исключительное создание актерского мастерства. Великолепно искусство, с которым актриса в последовательной смене тонких и выразительных черт строит целостную линию роли, от подчеркнутой манерности первого появления, через злобную решительность затравленного волчонка, приводящую к взрыву нежность и великой детской тоски в незабываемом последнем эпизоде. Игра Орлова далеко неравноценна. При всей комической ее силе и выразительности, нельзя не признать, что фигура «Редуткина», этого пакостного ничтожества, странного и гнусного во всей пакостности своей до крайности упрощена и снижена актером. Также неравноценен и остальной исполнительский состав. Рядом с культурной и тонкой манерой Музалевского (директор Башкиров), Лабунской (жена Гранатова эмигрантка), Волгиной (комсомолка Зина) странно видеть глубоко провинциальные, штампованные наигрыши водевильного «профессора» — Зубова, беспомощное махание руками «комсомольца» — Соловьева и напряженно подчеркнутую игру исполнителя центральной роли — Лишова[76]. О режиссерском замысле спектакля судить по гастролям, к сожалению, невозможно. Театр Революции не потрудился привезти с собой монтировок. Играли со случайными мизансценами на случайных мостках и только раздвижные рамки портала на-

[76] Ошибка, правильно: М. Е. Лишин.

поминали об усилиях художника Акимова создать «диафрагму» для кинофицированного спектакля. Халтурный подход Театра Революции должен быть решительно избегнут при следующих гастрольных спектаклях.

Красная газ., веч. вып. 1928. 18 сентября (№ 258). С. 4.

«Плоды просвещения»[77] (В театре Юных зрителей)

Бывает так: классическое произведение великого мастера, кажущееся пресыщенным, «взрослым» умам последующих поколений слишком наивным или слишком простым, переходит в наследство к детям и возрождается к новой жизни в благодарном восхищении ребят. Любимой забавой школьников стал язвительно глубокий «Гулливер» и романтически философский «Робинзон». «Плоды просвещения» Толстого, эта шутка гиганта, в пестрых одеждах буффонады скрывающая серьезность публицистического негодования, пожалуй уже обветшала для «взрослого» зрителя. Не для того ли, чтобы стать излюбленной пьесой подростков и детей? Кажется, что так. Театр Юных зрителей выбрал ее для своего спектакля памяти Толстого. Довольно смелый перемонтаж текста отнял у пьесы ее публицистический груз — философию «земли» и «крестьянского труда», и сатиру на науку и ученых. Остался костяк буффонной интриги, весело разверстанной на три комедийных акта и дающей несколько упрощенное, но четкое противопоставление делового разума и жизненной трезвости «простонародья», — праздной суетности и дурацкому мистицизму «господ». Противопоставление, полностью доходящее до советских ребят, бурным выражением сочувствия показывающих себя крепкими и убежденными «материалистами».

---

[77] Спектакль по пьесе Л. Н. Толстого, премьера 26 сентября 1928 г. (реж. Б. В. Зон, худож. М. А. Григорьев).

Режиссер Б. Зон не только разгрузил текст пьесы, но постарался облегчить и сценическую традицию. Музыка, пение и пантомима, щедро введенные в спектакль, превращают его порою в представление синтетически-условного стиля. И можно только пожалеть, что превращение это не проведено последовательно. Наряду с превосходными эпизодами (сумасбродная барыня с пульверизатором во рту преследующая крестьян, или «приготовления к спиритическому сеансу», где конструктивная четкость условных движений неожиданно контрастирует с фигурами и диалогами, еще недавно воспринимавшимися как чисто бытовые) остаются большие куски (и притом такие центральные, как «спиритический сеанс»!..), которые по-прежнему ведутся в приемах бытовой «смешинки», неорганизованной и случайной. Также неровно играют и актеры, колеблясь между психологической и буффонной манерой. Недостаточно смело перестроено и крайне важное для спектакля толкование «крестьянской группы». Правильное чувство современности заставило режиссера убрать налет чудаковатости и экзотики, по сценической традиции 90-х годов присущий этой группе. Пресловутый «куренок», которого некуда выпустить, повторяется, теперь не более двух раз и притом без обычного сентиментального юродства. Остроумнейшая монтировка Григорьева: лестница, выходящая из сукон, и стол на просцении, может служить образцом простой и выразительной декорации и примером для самодеятельных и школьных постановок, которых несомненно заслуживает эта, по праву перешедшая в наследство к детскому зрителю пьеса.

Красная газ., веч. вып. 1928. 28 сентября (№ 268). С. 4.

Театр рабочей молодежи в новом сезоне

Сегодня открывается новый сезон в Театре рабочей молодежи, ТРАМе. Открывается после летних гастролей театра в Москве, впервые вынесшими работу молодого и местно-ленинградского, как казалось, театра, на ши-

рокий, всесоюзный суд. Гастроли во многом явились неожиданностью для Москвы, не имевшей возможности следить за тем, как постепенно из маленького клубного кружка рос этот своеобразный театр. И очень большой успех их, конечно, сильно укрепил дело не самого только ТРАМа, но и всего ТРАМовского движения, движения самодеятельного театра. Самая идея роста нового и революционного профтеатра из широчайших слоев втянутой в самодеятельную театральную игру пролетарской молодежи получила оправдание и признание. И старейший из ТРАМов, Ленинградский Театр рабочей молодежи остается полностью верным этой идее: он и сейчас стягивает вокруг себя целую сеть совсем молодых местных «театров рабочей молодежи». Они уже организованы и в Колпине и на крупных ленинградских заводах. Молодые инструктора из Ленинградского «Гос. ТРАМа» руководят ими. Самый Театр уже в предыдущих сезонах нашел, как казалось, свой глубоко-своеобразный стилистический путь. Путь этот ведет к синтетическому, многообразному зрелищному и «диалектическому» спектаклю. Пение, музыка, танец, физкультура органически входят в спектакли ТРАМа. В самой драматургической композиции Театр нашел в последней своей постановке «Плавятся дни»[78] форму, позволяющую наперекор традиционной догматичности драматического действия, ставить в спектакле остро дискуссионные проблемы и «диалектически» разрешать их. Эта линия, обещающая привести к очень значительным реформам в самом типе традиционного спектакля, будет продолжена ТРАМом и в новом сезоне. Руководитель театра М. Соколовский работает сейчас над своего рода «трамовской опереттой», насквозь песенным и танцевальным представлением, которое пойдет в качестве первой новой премьеры в конце октября. Комсомольские любовь и досуг — вот тема этой «Дружной Горки»[79], текст которой, как и всегда в репертуаре ТРАМа, написан

[78] Спектакль по пьесе Н. Ф. Львова, премьера 15 ноября 1928 г. (реж. М. В. Соколовский).

[79] Оперетта (муз. В. М. Дешевова, Н. С. Дворикова, текст П. Максимова, Н. Львова).

комсомольцами, участниками театра. Также создаются и следующие пьесы нынешнего сезона, лирическая драма о борьбе мировоззрений в рабочей молодежи и мелодрама о незаметных, но крепких строителях социализма, делающих свое большое дело в советской провинции. Радио, новая музыка и свет приходят на помощь комсомольским актерам театра, в основной группе своей лишь совсем недавно снятых с производства на фабриках и заводах. И работа ТРАМа в новом сезоне поистине ответственна: все более и более начинает казаться, что живой нерв театральной реформы переходит именно к этого типа театрам, выросшим в самых недрах пролетарской молодежи и накрепко связанных с нею.

Красная газ., веч. вып. 1928. 5 октября (№ 275). С. 4.

«Малиновое варенье»[80] (Ленинградский театр Пролеткульта)

При современном чрезвычайно высоком внимании нашей общественности к работе молодых театров совершенно естественно, что новая премьера ленинградского Театра Пролеткульта вызвала значительный интерес. В спектакле, как декларировал это режиссер Орлов, сделан упор на актерское мастерство, на исполнительскую технику. Задание само по себе правильное, но необходимо помнить, что для выигрыша спектакля, установленного на актера, обязательны два условия: если не глубина, то ловкость и драматургическая слаженность пьесы, дающее «роли» и крепкий, выигрышный актерский состав труппы. «Малиновое варенье» лишено нужных благоприятных данных. Пьеса Афиногенова ставит нужную, казалось бы, тему: «малиновое варенье» быта и военная опасность, сторожащая нас на каждом шагу, — она пытается найти для разрешения этой темы увлекательную и напряженную форму детектива, но механизм пьесы работает слишком обна-

[80] Спектакль по пьесе А. Афиногенова, премьера 16 февраля 1928 г. (реж. В. Орлов, худож. И. М. Ларионов).

женно. Действующие лица, точнее, пружины и винтики драматургического замысла, двигаются тяжеловато. Они — не столько психологические типы, сколько бытовые маски современности. Нужна, вероятно, совершенно исключительная актерская техника, чтобы как-то провести эти роли. И совершенно нельзя винить актеров Пролеткульта, показавших в спектакле заметный рост своего мастерства, в том, что они не поборол вполне мелочность и механичность драматического текста. В спектакле действуют молодые профессионалы с хорошей по стилю, но несколько холодноватой и искусственной манерой, как Суйковская и Пейсен. Но трюковая манера, характерная, например, для Пейсен, разбивается о натуралистическую игру другой части состава, основного ядра Пролеткульта. Эта натуралистическая игра сама по себе, может быть, и более отвечает целям спектакля, но она бессильна придать остроту тяжелой механике Афиногенова.

Так и получается, что интерес актерского спектакля сосредоточивается не столько на актерах, сколько на его постановочных «формулах». Интересна монтировка Ларионова, давшего ряд подвижных ширм, динамизирующих сценическое действие и сообщающих ему обобщенный — «эмблематический» характер. Интересны световые эффекты в эпизоде «огнескладa». Любопытна музыка, пытающаяся дать бытовую характеристику среды и эмоциональные акценты действия, но, к сожалению, недостаточно координированная со спектаклем. Спектакль доказывает давнишнее утверждение о том, что пути рабочего театра сейчас движутся, в первую очередь, к режиссерскому зрелищу, к музыкальному спектаклю, к синтетической постановке, где свет, звук, сценические эффекты, танец, песня и другие виды внешне-зрелищного воздействия дополняют актера и драматурга, повышая и воспитывая уровень их мастерства. В борьбе за культуру современного синтетического театра Пролеткульту принадлежит достаточно почетное место.

Жизнь искусства. 1928. 7 октября (№ 41). С. 6.

«Соломенная шляпка»[81]
(Премьера студии Госдрамы)

Ветхой комедии Лябиша дано возродиться сейчас на Западе к новой жизни: на экранах Франции и Германии демонстрируется ныне кинокомедия «Соломенная шляпка»[82] в постановке Рене Клера, активнейшего из режиссеров левого фронта французского кино. Незачем, конечно, сравнивать ученический спектакль студии госдрамы с этой экспериментальной работой. Но одно важно: французский режиссер повернул беззлобный смех Лябиша на негодование и уничтожающую сатиру; мещанству, празднующему свадьбу, любезничающему в Люксембургском саду, торгующему и наслаждающемуся семейным уютом. Рене Клер придал страшные черты монументальной пошлости и чудовищного самодовольства. Со смелостью, которую на Западе называют «русской», он вывел галерею отвратительнейших масок буржуазии и ее мерзких страстей.

Эта смелость, к сожалению, отсутствует в советской постановке Лябиша: режиссер Н. В. Петров в основном остался верным водевильной традиции «Соломенной шляпки». Провинциальное чудачество, парижская легкомысленность — на этих, в социальном смысле совершенно нейтральных и легковесных пружинах, строится комедийный механизм спектакля, в котором весело танцуют, жизнерадостно поют, но даже и не пытаются по-новому, по-нашему расшифровать добродушно-мещанские мотивировки Лябиша. В этом — существеннейший недостаток спектакля, в остальных своих элементах вполне удачного: он хорошо придуман как передвижной клубный спектакль.

Молодые исполнители хорошо владеют комедийной техникой и почти безупречно справляются с легким полетом шутливых лябишевских диалогов

---

[81] Спектакль по пьесе М. Мишеля и Э.-М. Лабиша, премьера 7 октября 1928 г. (реж. Н. В. Петров, худож. Н. П. Акимов, Р. Д. Раугул).

[82] Фильм вышел на экраны в 1927 г.

(Честноков — остроумный «Фадинар», Осипенко — гротескный и смешной папаша Нонанкур). Но ведь не в водевильной же технике путь советского актера! Став на крепкие рельсы (а этого молодой коллектив полностью заслуживает), студия госдрамы должна подумать о том, чтобы перейти в ряды наших активных, социально-действенных и связанных с общественностью молодых театральных коллективов.

Красная газ., веч. вып. 1928. 10 октября (№ 280). С. 4.

Театр Петрушки («Волк и семеро козлят»[83] и «Новые приключения Петрушки»[84])

Традиционный «Петр Иванович», потешающий публику длинным носом, дурацким колпачком и гнусавящим голосом-пищиком и выступающий над ширмами, лишенными каких-либо декоративных эффектов, давно уже соперничает в кукольном театре при ТЮЗе с новым и своеобразным видом зрелища, богатого забавными фигурками, изобретательной неожиданностью света и монтировки, зрелища, унаследовавшего от ветхого «Петрушки», в сущности, лишь одно — технику управления посредством гибких и беглых пальцев кукловода. В этом новом виде спектакля цивилизованный рояль занял место привычной шарманки, феерический (в «кукольном», конечно, масштабе) блеск постановки заменил динамику исконных парных диалогов, погонь и драк театра «Петрушки».

В последней программе театра представлены оба типа зрелища. «Сказка о волке и козлятах» — маленькая детская феерия. Восемь кукол, по необходимости сюжета одновременно действующие в ней, предъявляют к четырем кукловодам театра предельные трудно-

---

[83] Спектакль по мотивам русской народной сказки, премьера — сентябрь 1928 г.

[84] Премьера — октябрь 1928 г.

сти, которых, конечно, ничуть не согласны замечать веселые крошечные зрители, вовсю радующиеся пляскам семерых козляток в штанишках и рубашонках вокруг старой мамы-козы.

Во второй пьесе традиционный «Петрушка» дан в остром и любопытном сочетании с вещами современнейшего города: мотоциклеткой и грузовиком. Подражая своему старшему брату — ТЮЗу, режиссеры этой маленькой комедии пытаются «обыграть» все свое крохотное сценическое пространство, загоняя «Петрушку» на карниз крыши и в щели и смело отрывая его от отведенного ему вековой традицией верхнего края ширмы.

Но если зрительная сторона веселого спектакля радует, как и всегда, то о звуковом сопровождении невольно задумываешься. И дело тут не в тексте. Наоборот, стихи «Волка и козляток» написаны легко и изящно, и нужно быть поистине человеком в футляре, чтобы усматривать «педагогическую опасность» в этой древней и любимой сказке, трогательной и оптимистической. Но как они произносятся. Основной звуковой трюк с меняющимся голосом хитрого волка не выходит никак. В диалогах нет сцепки и они отстают от движения кукол. Сырые натуралистические интонации никак не совпадают с феерически-сказочным стилем спектакля. Пение до крайности примитивно. В технически блестяще оборудованном и изощренном театре голосовая сторона остается кустарной, в худшем смысле слова, любительской. А какие чудесные возможности открываются здесь. О них обязательно должен подумать «Театр Петрушки» — маленький пионер большого и мудрого искусства.

Красная газ., веч. вып. 1928. 15 октября (№ 285). С. 4.

За массовый индустриальный театр

Это — лозунг, это — требование, это — знамя, которое должно быть выкинуто в день Октябрьского торжества.

Ленинградские площади еще не забыли героических массовых зрелищ, в дни разрухи, голода и войны блиставших на ступенях их дворцов. То были зрелища тысячных взволнованных и патетических людских толп: нищая разоренная техника не могла прийти им на помощь.

С тех пор нерв театрального изобретения, как казалось, был перенесен под крышу театральных зданий. Многие и замечательные технические победы наше зрелищное искусство отпраздновало на закрытых сценах. Но разве уже не ясно, что советскому театру тесно в четырех стенах?! Всякое подлинно общественное зрелище — вроде прошлогодних «Десяти Октябрей» — стихийно взрывает стены здания. Приемы кинофицированного и радиофицированного спектакля дошли до предела, когда они должны либо преодолеть ограниченность сцены, либо им грозит тупик и реакция. Мы должны возвратить наш театр на площадь, к массовым масштабам. Он вернется туда уже иным. Он вернется туда во всеоружии индустриальной техники века. Звук, которому мембрана громкоговорителей может придать то силу и яркость океанского рева, то пиано городской тишины. Катодные волны, способные извлечь звуки и шумы небывалого своеобразия и новизны; свет, то собранный в пронзительные, рассекающие темноту прутья прожекторов, то мягко стелящийся флуоресцирующими поверхностями, то взрывающийся бомбами фейерверка; динамика пущенных в стремительное движение кусков материи; автомобилей, мотоциклеток, тракторов...

Вся эта прекрасная техника нашего века, которой организаторы зрелищ на Западе, владея, не умеют распоряжаться, послужит нам в создании нашего Массового Индустриального Театра. Мы сумеем насытить эту чудесную технику достойным содержанием. Творчество наших общественных организаций — профсоюзов, Спортинтерна, ОСО-Авиахима, комсомола — станет темой и стержнем наших массовых зрелищ, наши стадионы — их местом. Наша организованная молодежь — их главной действующей силой.

И это ничуть не утопия: в прошлогоднем индустриализованном празднестве на Неве, в многотысячных музыкальных олимпиадах, в профсоюзных торжествах, мы уже имеем как бы фрагменты, как бы осколки этого массового индустриального театра. Надо только придать этим случайным чертам систему, волю и план. И тогда двенадцатый год Октября увидит расцвет нового вида зрелищ, кладущих, может быть, начало новому социалистическому искусству.

Красная газ., веч. вып. 1928. 6 ноября (№ 307). С. 4.

«Браки заключаются на небесах»[85] (Премьера в театре «Комедия»)

Несколько лет назад на сценах наших впервые появились шумные, несколько крикливые, но ослепительно острые произведения германских драматургов-экспрессионистов: Кайзера, Толлера, Газенклевера. То были вопли, полные гениальности, вызова и отчаянья, парадоксальные создания германской интеллигенции, затравленной разрухой и инфляцией. Сейчас многое изменилось. И новое произведение экспрессиониста Газенклевера «Браки заключаются на небесах» уже не громыхает и не вопит, оно полно тонкой иронии и насмешливого скептицизма, изящно издеваясь над мещанством, оно в то же время построено так, чтобы нравиться мещанскому зрителю. Оно с большей или меньшей степенью злости щекочет этого мещанина, ставя перед ним в изощренно-новой форме ветхий вопросик о женщине среди двоих мужчин. И в дополнение — немного легкомысленного вольнодумства, переносящего старого барина, самого господа бога, эксцентричную барыньку Марию Магдалину и матерого бюрократа апостола Петра в обстановку современных газет, радио и банков. И в дополнение превосходный, крылатый, острый диалог, и блестящая по

[85] Спектакль по пьесе В. Газенклевера, премьера 14 ноября 1928 г. (реж. К. Хохлов, худож. В. Ходасевич).

неожиданности и завершенности драматургическая композиция. Вот чему можно поучиться нашей, все еще рыхлой и сыровато-натуралистической, драматургии. И в этом смысле постановка этого произведения передовой и радикальной литературы Запада — дело нужное и полезное.

Художница В. Ходасевич построила для этого изящного и противоречивого произведения — декоративную рамку, полную изобретательности. В особенности, относится это к сценам в небесах, где голубой тон и округлые контуры предметов забавно переносят восприятие от неких «лазурных сфер» к современнейшему салону и обратно. Сцены эти разыгрываются Грановской («Мария Магдалина»), Надеждиным («господь бог») и Мижуевым[86] («апостол Петр») в очень тонкой, умной и в лучшем смысле слова «разговорной» манере. Сохраняя многое от привычных приемов салонной комедии, эти опытные актеры ведут длинный и в сущности довольно теоретический диалог, так, что меткое слово Газенклевера полностью доходит до зрителя, радующее давно небывалой на нашей сцене меткой остротой крылатых реплик. Особенно следует отметить изумительную речь Грановской. Много печальнее дело обстоит со сценами в драматургическом отношении, гораздо более выигрышными, со сценами «На земле». Эти сосредоточенные и напряженные акты лирической драмы ведутся грубо, плоско и манерно. Примитивен и вовсе не понимает тонкого рисунка Газенклевера «молодой герой» — Коханский. И несколько портила картину, провинциальная манера «героини» — Железновой. Мягко и тонко провел роль Феликса Курзнер. В ряду сатирических спектаклей комедия Газенклевера займет не последнее место.

Красная газ., веч. вып. 1928. 15 ноября (№ 315). С. 4.

---

[86] Ошибка в тексте, правильно: Иван Мизжуев.

«Кавалер роз»[87]
(В театре оперы и балета)

Наш оперный театр делает большое и нужное дело, знакомя слушателей с новейшими произведениями оперной музыки Запада. И «Дальний звон», и «Любовь к трем апельсинам»[88], и «Воццек»[89], и «Прыжок через тень»[90], и «Джонни»[91], — все эти острые, часто причудливые создания музыкальной мысли послевоенной Европы ценны для нас, независимо даже от своего обычно пустоватого содержания: они в огромной степени обогащают наши собственные музыкальные возможности, изощряя тот наш технический аппарат, которому предстоит, может быть, скоро создать подлинный советский музыкальный спектакль; и они при всей отвлеченности своей прекрасно характеризуют утонченный, отчаявшийся, противоречивый и упадочный мир капиталистического общества, пережившего разрушительную войну и послевоенные потрясения. «Кавалер роз», последняя новинка театра оперы и балета, не представляет такого интереса. Эта опера германского композитора Рихарда Штрауса написана еще в 1911 г., т. е. почти 20 лет назад. Заимствуя сюжет свой из австрийской жизни XVIII столетия, она скорее всего отражает легкомысленную и слегка ироническую жизнь австрийской столицы в годы, предшествовавшие войне. Печати последующих лет, грозных для капитализма и разрушивших эту австрийскую культуру, нет на опере Штрауса.

Но если уж и ставить эту изящно-изощренную оперу, во всяком случае, следовало сделать из нее подлинно современный спектакль, один из тех, к которым

---

[87] Спектакль по опере Р. Штрауса, премьера в Мариинском театре 24 ноября 1928 г. (реж. С. Радлов, худож. Е. Якунина, дирижер В. Дранишников).
[88] Опера С. Прокофьева.
[89] Опера А. Берга.
[90] Опера Э. Кшенека.
[91] Опера Э. Кшенека («Джонни наигрывает»).

на приучила технически быстро шагающая вперед оперная наша сцена... Следовало развернуть намеченный композитором элемент сатиры, ироническое подсмеивание над распутным и грубым дворянином, над тщеславным и легковерным буржуа. Следовало также посредством пантомим, посредством современных приемов декорации и общего планирования спектакля придать ему те черты технического реалистического стиля наших дней, который бесспорно ляжет в основу будущего нашего оперного спектакля, и который позволил бы развернуть богатые современные средства театральной техники. Режиссер (С. Радлов) и художник (Е. Якунина) пожелали трактовать оперу Штрауса, как своего рода «старинный спектакль». Другой подход казался им «недобросовестным», и в этом, конечно, основная ошибка постановки. Художница украсила сцену изящными аркадами, купами деревьев, завесами. Очень красиво, но не худшие вещи делались в таком же роде лет 20 назад. Так же нарядны, но мало выразительны костюмы. Режиссер придал актерам изящные движения и повороты и очень бегло разработал немногие «характерные», сатирические сцены и переложил центр тяжести зрелища на световую его обработку. Электрический свет — великая сила в современном спектакле. Но «Кавалер роз» и в этом отношении идет по линии внешней красивости. По меняющему свой цвет горизонту плывут «совсем как в жизни» белые облака — ради этого, конечно, не стоило применять превосходную световую аппаратуру, которой владеет театр. Гигантские силуэты, фантастически вырастающие на заднем плане, — вот то единственное, что войдет, вероятно, в будущую театральную технику, как настоящее изобретение этого спектакля. Артисты (Изгур, Журавленко, Преображенская) прекрасно справились с труднейшей музыкальной стороной оперы, которую тонко и глубоко провел дирижер Дранишников.

Красная газ. 1928. 27 ноября (№ 275). С. 6.

А. А. Брянцев

У нас есть театры, лицо которых определяется содружеством тех актеров, которые несут на себе его репертуар. У нас есть также театры, являющиеся скорее организационной единицей, чем живым целостным организмом. У нас есть и театры, облик которых выражается более всего тем человеком, кто театр этот создал, организовал его, им руководит. И если до революции число таких театров ограничивалось буквально единицами, то бурное театральное строительство наших дней породило их немало и не в столицах только, но по всем республикам нашего Союза. А с ними вместе выросла новая порода людей, новый тип театральных мастеров, тип строителей созидателей театра.

А. А. Брянцев, — 25-летие художественной деятельности которого исполнилось сейчас, — один из таких людей. Брянцев — это Ленинградский Театр Юных зрителей, первый детский театр нашей страны. Брянцев — это целая система театрального искусства для детей. И в этом отношении весь его предшествующий художественный путь кажется, в первую очередь, именно подготовкой к ответственейшему и радостнейшему делу созидания детского театра. Он начал работать в театре любителем, студентом университета. Характерная черта для переломного нашего времени, когда именно руками любителей, руками людей, приходящих в театр извне, из более широких кругов культуры, реформируется ветхое искусство театра. Брянцев прошел далее, долгий стаж работы в Передвижном театре Гайдебурова, как раз одном из тех творческих театральных организмов дореволюционных лет, о которых речь шла выше. Здесь научился он глядеть на искусство театра, как на целостный и сложный процесс. Здесь выступал он не только как актер, но и как режиссер, как организатор, как реформатор сценической техники, как строитель. Не случайно, что именно за это время им был продуман план условного «опрощения театральной декорации», план, зафикси-

рованный в книге, долгое время служившей основным руководством для передвижных, клубных, любительских театров. Не случайно он явился одним из авторов новой сценической площадки Передвижного театра, одной из первых в России применившей полукруглый горизонт. Не случайно во время многочисленных кочевок Гайдебуровского театра по окраинам нашей страны, вошел он в соприкосновение с разнообразнейшими и новыми слоями зрителей. Так сложились в нем черты театрального реформаторства. За первые годы революции, когда Брянцев, временно отойдя от театральной работы, занялся воспитательной деятельностью, он на живом опыте детских домов и интернатов научился ценить высокое творческое значение самодеятельной игры, научился видеть в играх и хороводах ребят зерна некоего нового синтетического театрального стиля. Великое достижение самодеятельного театра захватило таким образом и его.

И вот почему, когда в 1922 году энергией группы энтузиастов был основан в качестве первого из детских театров Ленинградский ТЮЗ, — Брянцев смог подойти к строительству нового театра с широким, целостным и смелым организационным планом, резко порывающим с предшествующей ему театральной традицией. Этот план пронизывает работу ТЮЗа во всех его частях, он продолжает оставаться незыблемым и не опровергнутым и сейчас, когда Театр Юных зрителей успел уже отпраздновать свой первый 5-летний юбилей. Брянцев построил свой театр, начиная от его сценической площадки и до репертуара под знаком синтетического, игрового зрелища. Он разработал в амфитеатральном зале б. Тенишевского училища сцену, дающую огромные возможности для зрелищ праздничного хороводного типа. Соединяя в себе принципы античной орхестры и шекспировской ярусной сцены, она своим соприкасающимся со зрителями полукругом и восьмиугольником просцения позволяет разворачивать для нарядных и красочных детских спектаклей сцены процессий, игр, хороводов и боев. Для спектаклей углубленного характера конструкция

сцены дает возможность разрушить камерный психологизм кулисного театра, вынося действие вперед, на зрителя, динамизируя его, придавая ему броскость. Среди обветшавших сценических площадок наших театров сцена ТЮЗа, может быть, наиболее современная. Ее строитель Брянцев не перестает технически совершенствовать ее, обогащая ее световые и монтировочные возможности. В борьбе за начавшуюся индустриализацию театра он — один из первых. Преодолевая театральный психологизм, Брянцев воспитал труппу, ценящую музыку, пение, движение на сцене. При содействии этой прекрасно тренированной труппы он умеет строить зрелища многозвучные, певучие, танцевальные, богато использующие игру сценических вещей и бутафории, подлинно современные театральные зрелища. Но весь этот прекрасный аппарат театральной техники и революционной формы существует не сам по себе: он подчинен точным заданиям удовлетворения запросов именно детского зрелища. Детально разработанный план изучения этих запросов, разветвленная организационная работа с детским зрителем служит базой для художественного пути театра и его руководителя. А новые сценические формы требуют нового репертуара. И в этом отношении ТЮЗ — счастливый театр. Он воспитал вокруг себя и из своего состава целую группу драматургов, знающих, для какого зрителя, для каких актеров, для какой сценической площадки и для какого режиссерского стиля они работают.

Несомненно, что не только как организатор, но и как режиссер-художник Брянцев именно в театре для детей полнее всего нашел себя. Здесь его качество режиссера, неистощимая изобретательность в планировках и в использовании бутафории, четкая и взвешенная композиция целого, сложная разработка массового движения на сцене — сказались с особенной силой и породили такие спектакли, как динамичный и пестрый «Конек-Горбунок», как трогательный «Тимошкин рудник», как насмешливо веселый «Принц и Нищий».

И Брянцев не одинок. Он вырастил в своем театре целую школу молодых режиссеров, художников, драматургов, актеров. И (что может быть еще важнее) он вырастил и продолжает растить целую армию молодых зрителей, будущих ценителей, судей и созидателей советского театра, потому что вкусы будущего поколения наших зрителей ежедневно выковываются в том самом ТЮЗе, где с неизменной осторожностью, талантом и умом правит опытная рука Брянцева.

Жизнь искусства. 1928. 2 декабря (№ 49). С. 6–7.

«Шахтер»[92]
(Премьера в Госдраме)

Наш зритель восторженно рукоплещет, когда боевая шахтерка увлекает на подвиг, на восстановление шахты товарищей своих и товарок, когда молодой инженер бросает вызов старому спецу-вредителю. Наш зритель бросает насмешливо-ироническую реплику опустившемуся и запутавшемуся между пьянкой и балалайкой управляющему из рабочих и воспринимает спасение рудника, как собственную свою радостную победу. Это хорошо. Это доказывает, что, ставя классово-четкий репертуар, театр становится по-настоящему своим для массового зрителя, ищущего в спектакле, что и естественно для простого и здорового ощущения, в первую очередь, тему и голос о жизни. Тема, правильно выбранная, остро, по коммунистически поставленная, — это то, что проложило дорогу на сцену Билль-Белоцерковскому, автору «Шторма», «Штиля», «Луны слева». Тема и зорко вырванный из действительности факт. Фактические детали новой его пьесы «Шахтер», материал рудничной работы нов для большинства зрителей и уже одним тем интересен. Тема же пьесы раздваивается. Если колючая и злободневная фабула «шахтинского вредительства», в силу именно

[92] Спектакль по пьесе В. Билль-Белоцерковского, премьера 1 декабря 1928 г. (реж. Н. В. Петров, худож. В. А. Щуко).

своей злободневности, может показаться несколько запоздавшей, то контр-тема пьесы, восстановительный энтузиазм шахтерских масс, пафос созидания — звучит ново и сильно. Тяготение к обличительности и фельетонности мешало до сих пор утверждению в нашей профдраматургии этой героической, оптимистической линии (в театре самодеятельном она торжествует уже давно). Пьеса Билля подводит к этой созидательной героике, позволяя догадываться, какие великолепные возможности таятся здесь для драматурга. Театр Акдрамы совершенно правильно выбравший пьесу Билля для второй (после «Мятежа») премьеры своего нынешнего сезона, сумел достаточно смело вдвинуть эту тему строительства над обличительной линией пьесы. Насквозь производственная по теме и материалу, пьеса Билля ставит со всей серьезностью вопрос о типе нашего индустриального спектакля, одного из тех жанров, который должен стать основным в нашем театре. Что огромная часть современных пьес, построенных вяло и психологически, в медлительнейших традициях дочеховской драматургии, никак не умеет использовать технических средств современной сцены — это отмечалось уже не однажды. «Шахтер» в общем исключение, хотя сильные и строгие массовые сцены над шахтой, и в ее глубине, уже отмечены чертами наших новых возможностей. Задание индустриального спектакля требует применения новых приемов технического театра с использованием электричества, подвижных монтировок и, вероятно, кино. То, что это не в полной мере отражено в постановке «Шахтера», в известном смысле вина художника спектакля В. Шутко[93]. Режиссер Н. Петров темпераментно поставил массовые сцены, но при общем натуралистическом уклоне спектакля на сцене не всегда сумел преодолеть психологизм и замедленных темпов в разговорных эпизодах.

Спектакль, в общем, хорошо принимается аудиторией. Заняты в нем отличные артисты, из которых следует отметить медлительно-сильный образ «Казан-

[93] Правильно: В. Щуко.

ка» — Симонова, энергичного старого «Пацюка» — Певцова и боевой шахтерки «Пелагеи» — Тиме. Задание дать подлинно-индустриальное зрелище будет еще долго стоять перед всеми нашими профтеатрами, в том числе и перед перешедшей на новые рельсы театра Акдрамы, положившей хорошее начало для такого индустриального спектакля.

Красная газ., веч. вып. 1928. 3 декабря (№ 333). С. 4.

ТРАМ и проблемы реконструкции театра (В порядке дискуссии)

То, что подготавливалось еще в минувших сезонах, сейчас становится уже достаточно ясным и отчетливым. После лет формального революционизирования нашего театра, выращивания молодых кадров, борьбы старого с новым на сцене, — мы вступаем, и уже ступили в пору капитальной реконструкции театра. В эту реконструкцию входит радикальное изменение классового состава театрального коллектива, методов его формирования и быта. В эту реконструкцию входит изменение самого приема построения драмы и подхода актера к исполняемому.

Среди молодых театров наших Ленинградский ТРАМ, пожалуй, наиболее близко подошел к этим требованиям. Являясь действительно частью комсомольской организации и комсомольской пропагандистской работы, этот молодой театр носит явственные черты новой эры.

Но подлинная реконструкция театра невозможна без революционного обогащения его выразительных приемов средствами современной индустриальной техники. Без индустриализации театра нет реконструкции.

Нынешний сезон как будто поставил проблему индустриализации достаточно серьезно перед рядом театров. Радио-спектакли, открывшие ленинградский сезон («Человек с портфелем», «Джонни»), световые изобретения, сделанные в «Кавалере роз», — все это

говорит за то, что от романтических мечтаний о машинном спектакле, когда десятки статистов в трудах и поте тащили по сцене фанерные подобия машин, мы переходим к использованию индустрии на сцене в ее прямом назначении, т. е. не для демонстрации предметов техники, а для обогащения средствами техники выразительных приемов зрелища.

Но здесь нужна смелость, нужен теоретический размах и, главное, максималистское желание действительно перевернуть средствами индустрии стиль современного спектакля.

Что одного наличия технических богатств здесь мало, это достаточно доказывает опыт Запада, где изумительные звучания электрической музыки Термэна[94] стремятся подделать под привычные воркованья виолончели, а гигантскую энергию электрических ламп используют в традициях, установленных пределами для свечей, керосинок и газа.

Что то же возможно и у нас при отсутствии достаточно смелого курса на техническую революцию — это доказывает натуралистически-эстетское применение заграничной световой аппаратуры в «Кавалере роз». Нет, если уж браться за технику, так для того, чтобы сделать из нее все выводы, чтобы действительно заменить обветшавшее кустарное представление о «сценической монтировке» понятием «театральной инженерии».

Кажется, что и в этом отношении ТРАМ, как театр, наиболее последовательный в своей практической и теоретической установке, может и должен оказаться застрельщиком. Он должен стать первым в борьбе за индустриализацию. Как бы скромны, как бы ничтожны ни были его материальные средства, никак не сравнимые с техническими возможностями больших наших театров, — ему, молодому и смелому, должен принадлежать почин. Этот почин уже сделан. В систему театра вошла «инженерная группа», созданная для того, чтобы теоретически и практически разрабо-

---

[94] Правильно: Л. С. Термен.

тать пути театральной индустриализации. Две группы вопросов становятся здесь основными: вопросы звука и вопросы света. За ними должна последовать огромной важности проблема механизации самой сценической установки, но, пока у нас нет новых театральных зданий, эта последняя проблема рискует остаться в пределах теории.

Но звук! Мало ввести в оркестр новые инструменты. Мало и поставить радио в театре, чтобы передавать в зал закулисные звучания. Важно индустриализовать звук, чтобы от натурализма и кустарности перейти к техническому планированию, регулированию и монтажу звука. Надо использовать радио для создания своего рода «звукового реостата», средствами которого можно было бы произвольно усиливать мощность звука до пределов грохота и гула и ослаблять произвольно эту силу. Надо добиться возможности теми же средствами повышать и понижать тональность звука, менять его тембр и иным путем деформировать его качества в зависимости от общего плана спектакля.

Но эффект деформации звука во много раз усилится, если удастся голос говорящего на сцене актера по желанию усиливать или ослаблять. Делать прерывистым, снижать или повышать в тоне.

Первые зачатки достигнуты уже в спектакле ТРАМа «Дружная Горка», где лейтмотив оперетты исполняется актерами перед микрофоном, скрытым для глаз зрителя, отчего и создается неожиданный и сильно действующий эффект внезапного усиления звука.

Но это, конечно, начало. Путем ли системы портативных микрофонов или посредством размещения в определенных местах сцены своеобразных звукоотражателей, внезапно конденсирующих звучания, но мы должны добиться совершенно свободного изменения голоса актера на сцене. То, что ремесленным путем осуществлялось в рупорах сцены императорского Рима и в системе «эхо» средневекового театра, войдет, как индустриальный прием, в наш радиофицированный театр.

Огромную роль должен сыграть здесь также принцип Термэна, дающий возможность движениями руки

извлекать звук произвольной силы и качества из энергии катодных волн. Трудно даже представить себе, какие возможности таятся в сочетании динамической пантомимы актеров с этим «волшебным» ящичком Термэна.

Коренной реконструкции подлежат также все так называемые «шумовые эффекты» спектакля. Смешно и грустно подумать, что до сих пор эффекты грохота, грома, дождя и всяких иных стихийных и технических шумов осуществляются по заветам прадедов наших. Старичок-бутафор, унаследовавший от предков эти незатейливые технические секреты, до сих пор стоит еще у ключей шумовой стороны нашего спектакля. Выход здесь может быть только один: включение в спектакль звучащей фильмы. Заснятая где-либо в грохоте индустриального города или в разгар океанской бури, эта чудесная ленточка перенесет в зрительный зал самые потрясающие звучания природы и индустрии. Пока мы еще не владеем техникой звуковой фильмы (а это, очевидно, вопрос месяцев или года) необходимо попытаться использовать для этой же цели валик фотографа, соответственно включенный в радио-усилитель. Но начать надо немедленно.

Далее — свет. Признаемся откровенно, разве использованы нами до конца эффекты, достигаемые сосредоточенным снопообразным светом? От «Озера Люль», поразившего зрителя прожекторной системой освещения, мы за 6 лет недалеко ушли вперед. Окрашивание луча, изменение его интенсивности, его динамика — все это еще не раскрытые возможности. А свет, равномерно окрашивающий атмосферу, цветовые колебания воздуха, — и здесь мы дальше первых опытов не ушли. Совершенно исключительны эффекты, которые могут быть достигнуты путем деформации фигур на сцене, их контуров, их окраски, которая может быть вызвана применением соответствующего света. Эффект самосветящихся красок относится сюда же. Вовсе не использована также возможность такого интенсивного и внезапного гигантского усиления света на каком-либо участке сцены, которое благодаря пе-

реходу количества в качество создало бы новую природу света.

И, наконец, все те неисчерпаемые возможности, которые скрываются в системе проектирования: будь то проектирование кинофильма на экран или на кисею (как это сделано в «Человеке с портфелем») или эффекты гигантских теней («Кавалер роз») или же совершенно неиспользованные еще приемы сочетания проекции с реальностью. То, что система писаных и даже конструктивных декораций должна уступить место методу светового и цветового оформления зрелища, методам, позволяющим добиваться любой динамики и любых масштабов в изобретении и изменении формы, — это становится уже ясным. И ясно, что это — стиль нашего века. Неизвестно лишь еще, как это должно быть достигнуто.

ТРАМ делает почин. Он выбрасывает лозунг индустриализации театра. Он правильно полагает, что эта индустриализация является необходимым дополнением к комсомольской патетике, жизнерадостности и целеустремленности, которые называются живым, человеческим составом театра. На помощь ему в деле технической реконструкции театра должны быть привлечены наши молодые в первую очередь комсомольские инженерные силы. Рука об руку в реконструкции театра должны идти комсомолец-драматург, комсомолец-актер и техник-комсомолец.

Жизнь искусства. 1928. 16 декабря (№ 51). С. 6–7.

«Кви-про-кво»[95]
(Премьера в театре «Комедия»)

В сегодняшней Германии послевоенное поколение молодежи — спортсменов, американцев и фашистов, — настойчиво и властно борется за место в жизни с сентиментальным племенем банкротов-отцов,

[95] Спектакль по пьесе С. Цвейга, премьера около 19 декабря 1928 г. (реж. В. Шимановский, худож. В. Басов).

гуманистов, эстетов и романтиков. Эта суровая и безжалостная схватка враждующих поколений сведена в пьесе Цвейга «Кви-про-кво» к столкновению стареющей женщины и вступающей в жизнь девушки из-за мужской любви и ласки. Напрасно было бы оправдывать эту романтическую пустяковину видимостью социальной философии. Напрасно также ссылаться здесь на «сатиру на Европу». Ох, уж эта «сатира», — что только ни прикрывается ею! И с большой осторожностью следует также говорить об учебном значении для нашей драматургии этих образцов европейского репертуара. Учиться надо с разбором, а с салонной, адюльтерной комедией, даже в новейших, фрейдовских[96], цвейговских ее формах, нам не по дороге. Почему же появилось тогда это «Кви-про-кво», это тягостное «недоразумение» в театре «Комедия». И не грозит ли нам здесь рецидив, освежение в модернизированных и обостренных приемах, того пассажного репертуара флиртов, ревностей и измен, от которого с таким трудом отрывался этот театр?

Надо все же признать, что разыгрывается этот спектакль слаженнее и легче, чем предыдущая премьера «Браки». Легко и весело разговаривает молодежь — Самойлов, Коханский, Усачева. Психологизированный и слегка манерный диалог пьесы дается им. И опять-таки изумляешься чудесному богатству интонаций, недосказанностей, умолчаний непревзойденной мастерицы разговорного театра, Грановской. Постановка В. Шимановского мало заметна, разве что в сцене «опьянения» режиссер попытался сгустить краски сатиры. Несколько беспокойна и перегружена монтировка Басова, делающего, однако, бесспорные шаги на большую дорогу театрального художника.

Красная газ., веч. вып. 1928. 19 декабря (№ 349). С. 4.

---

[96] От имени основоположника психоанализа Зигмунда Фрейда.

«Делец»[97]

Вслед за «Браками в небесах» и «Кви-про-кво» на афише появился «Делец». Кажется, что вторично (после 1922–23 гг.) происходит колонизация нашей сцены немецкой драматургией. Но какая разница!.. Тогда — неистовые, бунтарские вопли молодых немецких драматургов, ломавших драматические каноны и призывавших к взрыву мещанского мира, теперь — остроумные комедийные побрякушки, одновременно и иронизирующие над мещанином, и утверждающие законы его господства. И сам Газенклевер, крайний из крайних, создатель чудовищно напряженной трагедии «Люди» и страстного памфлета «Гопсек», предрекавшего гибель золотого владычества собственников, — этот Газенклевер пишет для коммерческих театров Берлина комедию «Настоящие дельцы». Здесь, что ни герой — то прожженный негодяй. И трудно сказать, кому следует отдать предпочтение: тестю, матерому спекулянту, дочке, подыскивающей себе в женихи наглейшего из наглых, или зятю, придавшему фабричный размах ремеслу вымогателя и сутенера. Но в том-то и дело, что в годраме комедия идет в переделке А. Н. Толстого, который наложил густой и жирный отпечаток обывательских острот. Этот отпечаток лег на тонкую ткань скептических диалогов берлинца, сильно исказив общий характер пьесы. Отдельные персонажи приобрели подозрительное сходство с купчихами и конторщиками московских переулков. И в заключение — навязчивая, резко выпадающая из спектакля концовка. Нет, такой дорогой ценой не стоило покупать ту элементарную сценичность, которой, наперекор несколько парадоксальной манере Газенклевера, обладает переработка Толстого.

Тем более, что театр делал все, чтобы приблизить спектакль к газенклеверовской остроте. Постановка

---

[97] Спектакль по пьесе В. Газенклевера «Настоящие дельцы» в переделке А. Толстого, премьера в Госдраме 22 декабря 1928 г. (реж. Н. Петров и В. Соловьев, худож. Н. Акимов).

Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева полна изобретательности. Движущиеся площадки, перемена света, музыка, кино строят высокотехническое и прекрасно организованное зрелище. Преодолев натуралистическую косность традиций госдрамы, актеры легко балансируют на грани резко сменяющих друг друга стилей — мелодрамы, буффонады и лиризма (Вивьену и Вольф-Израэль в особенности удаются эти острые углы). Крайне лаконична и выразительна монтировка худ. Акимова. К сожалению, сплошь и рядом ироничность в замысле художника (костюмы, задуманные, как памфлет), так же, как и подобный же замысел режиссера, разбиваются о социальную беззубость авторского материала.

Красная газ. 1928. 25 декабря (№ 299). С. 6.

1929

Ваграм Папазян — «Отелло»[1]

Сын армянина и турчанки, правнук перса, он на французском языке играет английскую трагедию в обстановке дешевой пышности российской провинциальной сцены. Его голос — глух и матов. Французская речь странна и необычна. Метрически четкие интонации звончайшего из языков Европы как бы растоплены в ритмически волнующейся, полногласной, шуршащей согласными мелодике Востока. Отойдя от традиций отвлеченно-патетического напевно-декламационного стиля в трагедии Папазян играет «Отелло» характерно, со сниженной простотой образа, с подчеркнутой виртуозностью в ролевой разработке. Это как бы роднит его с Моисси, Чеховым. Но за теми — сложнейшая психическая культура европейской интеллигенции, их трагизм — в противоречии бешенных темпов современности с глубоким одиночеством интеллигента-индивидуалиста. У Папазяна — ничего от «интеллигенции», ничего — от европейской современности, очень мало «психологизма». Его «Отелло» — это страсть, эмоциональный клубок любви, ревности, ненависти, отчаяния. Им движет кровь, недоверчивая кровь угнетенной, гонимой нации. У «Отелло» черные руки и не случайно с такой злой горечью поглядывает на эти руки, печатью презрения метившие его в великолепном окружении белокожих венецианцев. — Ваграм Папазян. Разве не говорит здесь расовый голос тысячелетиями травимого армянского национального меньшинства, инстинктивный протест армянина Папазяна против господствующего общества Парижа и Рима, куда забросила его артистическая судьба. Его игра очень сильно окрашена в расовый цвет, определивши не только установку образа, но внешнюю манеру. У него — диковинные, совсем непривычные для

[1] Впервые роль Отелло В. Папазян исполнил в 1908 г.

шекспировского трагизма жесты. Он, обнимая, похлопывает по спине «друга Яго» он вскакивает к нему на плечи. Он, ласкаясь, как бы львиной лаской, дотрагивается согнутыми пальцами до горла Дездемоны, он, презрительно сложив руки в горсть охотничьим посвистом поускивает Эмилию. Движения эти взяты не из рассудительного европейского языка жестов, они от образной, от страшно конкретной жестикуляции азиатского города. Оттуда же и вся осанка этого гибкого, как хлыст, пружинного, лаконичного «Отелло». Скитания по столицам буржуазной Европы не заставили Папазяна забыть о веками гонимой его экзотической и прекрасной родине. Но они взрастили в нем художника-гастролера, артиста-одиночку, тот актерский тип, который все более и более облекается сейчас на отставшие, на гибель перед наступающим фронтом целостного, коллективистического искусства театра. Замечательное мастерство Папазяна осуждено на закоснение, если только актер не сумеет променять мишуру космополитических странствий на органическую работу внутри коллектива советского театра, дающего сейчас такие широкие возможности расцвета национальных, в том числе и восточных театральных культур в общем строе социалистического искусства.

Красная газ., веч. вып. 1929. 2 января (№ 1). С. 4.

Советская драматургия 1928 года

Мы привыкли сетовать на скудость и серость сегодняшней драматургии. Точно так же, как недавно еще было в обычае порицать скудость нашего театра. А между тем трудно, да и невозможно, пожалуй, найти сейчас театральную систему, в такой огромной мере питающуюся современным ей репертуаром, как система советского театра. Классическая и переводная драматургия стала редким исключением в центральных наших театрах, не говоря уже о бесчисленных малых сценах, питающихся злободневной и остросегодняшней продукцией. После эпохи Островского и господ-

ства бытовой драмы не было еще такого количественного расцвета драматургии в нашей стране. Причина тому — в гигантской жизненности поднятых социальных проблем. Причина тому — в огромной активности живых кадров, рвущихся к выраженью в драматической литературе своего нового ощущения жизни. Вот почему в афишах 28 года по одним лишь большим театрам Ленинграда и Москвы появилось не менее двадцати пяти новых советских пьес, из которых около десяти вошли затем в основной репертуар театров центра и периферии — число исключительно высокое, значение которого нельзя переоценить.

И если все же театры наши, а с ними и зрители, не перестают предъявлять весьма резких подчас счетов советской драматургии, то дело тут в характере и в качестве многочисленных этих и обильно рождающихся пьес. И не в том беда, что тематически драматургия наша отстает от эпохи. Наоборот, драмы, построенные на экзотическом материале, стоят особняком. «Атилла» Замятина, да «Митькино царство» Липскерова, да «Атаман Солейного Бунта» Чапыгина — вот чем исчерпывается этот краткий перечень «исторических» пьес, если не относить сюда же эпигонов хроникального жанра — прославившегося некогда «Заговора императрицы», если не считать очередных «хроник» Лернера, Крашенинникова, Трахтенберга, произведения которых по справедливости не могут быть отнесены ни к литературе, ни к театру. Во всех «исторических» этих пьесах века и прошлое служит в сущности лишь маскировкой вполне современных ощущений и проблем. Маскировка эта либо позволяет чрезвычайно остранить и затуманить социальную тему пьесы («Закат Европы» — «Крушение Рима» — «большевизм-гунны» в пьесе Замятина «Атилла»), либо она дает повод к зрелищной стилизации, к эстетски-романтическому преодолению сухого и кажущегося будничным материала наших дней (у Липскерова, Чапыгина). И все же это — одиночки. Историческая, да и всякая иная стилизация все более сходит с дороги драмы и оттесняется в область смежных жанров, где формальные моменты

по техническим особенностям преобладают над моментом «содержанья» в области оперетты, оперы и т. д. Девять десятых современных драм пишутся на сегодняшние темы. Но они отстают от техники сегодняшнего театра — вот основная беда. Когда в 1922–23 годах, при полном почти молчании профессиональной драматургии, кружки самодеятельного театра взяли на себя труднейшую задачу первичной заготовки драматического сырья, первоначального накопления советских мотивов, образов и ситуаций, они делали это грубо, делали элементарно, но они заготовляли это сырье в зародышевых приемах большой и новой формы. И уже после профессиональные драматурги использовали эти сырые заготовки для форм традиционных, для реакционных форм натуралистической и бытовой драмы. Случилось это, по-видимому, потому, что на эти же, примерно, годы выпало контрнаступление психологического театра, выпало утверждение «реализма» в литературе, некритически переносимого в область драмы и театра. Лозунг «учебы у классиков» также был воспринят в драматургии некритически и без правильной перспективы. Так сложилась детективно-психологическая драматургия Ромашева, ученичествующая у французских образцов, и мелодраматический стиль Файко, и драматургия Билль-Белоцерковского, Лавренева и Глебова, и огромная толпа эпигонов — Левитиных и Волоховых.

Здесь различны степени остроты и жизненности важных тем и привлеченных фактов. И опыт показывает, что в этом отношении драматические писатели пролетарских группировок получают неоспоримый перевес над драматургами-«попутчиками». По значительности темы, главным же образом по устремленности своей, пьесы нынешнего сезона «Шахтер» Билль-Белоцерковского, «Инга» Глебова и «Высоты» Либединского — ценнее «Огненного моста» Ромашова. Но и те и другие в равной степени элементарны по формальным своим приемам. Они не учитывают высокой техники современного советского театра и оказываются бременем для его поступательного движения.

Оставаясь в пределах психологически-бытовой формы, они не могут подняться до больших обобщений, до монументального стиля. Печать фельетонности лежит на них. И в своеобразном противоречии сочетается эта радикальная по тематике своей, но отсталая по стилю драматургия с наиболее косной театральной системой наших дней, и выдвигается парадоксальный лозунг о сближении пролетарской драматургии с театральным стилем МХАТов. Это — опаснейший симптом, и лозунг — на новую, революционную драматическую форму для нового содержания — должен стать основным в драматургии.

И вот почему вдвойне интересна драматургическая работа, ведущаяся внутри некоторых молодых наших театров, внутри Ленинградского ТРАМа, например. Пьесы трамовца Львова «Зорька» и «Плавятся дни» построены на том же, в сущности, бытовом материале, что и драмы Ромашова и Глебова. В них действуют те же знакомые герои из комсомольских коллективов, с заводов, из клубов. Но «Плавятся дни» родились не за письменным столом, они сделаны в театре, на репетициях. Не только индивидуальные данные актеров-комсомольцев учитывались при выработке текста, но и эффекты света, музыки, монтировки, в нужных местах заменяющие и дополняющие текст. Учитывался спектакль в целом, не бытовое представление, а многогранное, синтетическое, диалектическое зрелище современнейшего технического театра. Так созданная пьеса и по композиции своей, идущей диалектическими кругами, и по характеристике героев, и по ткани языка, глубоко своеобразная, ломающая драматургические каноны. И такая пьеса несет в себе элементы приподнятого, обобщающего романтико-героического стиля, резко отличного от укореняющейся бытовщинки нашей драматургии.

Что это путь не только специфически-трамовской драматургии доказывает новая блестящая пьеса Киршона «Город Ветров». Этот упорно и умно растущий драматург сумел далеко отойти от стандарта публицистической, фельетонной драмы, намеченной им же

в пьесе «Рельсы гудят». «Город Ветров» — историческая трагедия. Хроникальная тема «бакинских комиссаров» обобщена здесь до пределов высокого пафоса героики и самоотвержения. Лирическая линия философических размышлений рассекает напряженный драматизм пьесы. Скрещивая различнейший этнографический материал, она дает простор для музыки, красок и света, для большого и современного трагического спектакля. Чертами новой техники и нового стиля отмечена она. От быта и реализма уходит и «Блокада», новая пьеса Вс. Иванова, в приемах, отчасти идущих от немецких экспрессионистов, трактующая героическую и суровую тему кронштадтских дней. До обобщенных символов вырастают здесь образы рабочих и матросов. Мы не можем судить сейчас об объявленной пьесе Сельвинского «Командарм», но если делать вывод из эпического творчества этого поэта, то и здесь следует ожидать преодоления бытового и психологического канона.

1928 год утвердил количественную гегемонию советской драматургии. Ее путь идет сейчас на смычку с технически-радикальным, с индустриализующимся и реконструктирующимся нашим театром, к стилю большого обобщения, к стилю простой и суровой героики и могучей романтике наших дней.

Жизнь искусства. 1929. 6 января (№ 2). С. 8.

«Так было»[2]

«Театр Юных зрителей» растет. Постановкой новой пьесы Бруштейна и Зона «Так было» он выдвигает серьезную и насущную политическую задачу. Показывая, как «это было» с преследованием евреев при царях, театр хочет вырвать жало антисемитизма из мировоззрения пионера и школьника, из обихода нашей подрастающей детворы.

Очень хорошо, что авторы обратились к истории, искусство должно отобразить наше прошлое в великую

[2] Спектакль по пьесе А. Бруштейн и Б. Зона, премьера в ТЮЗе 12 января 1929 г. (реж. Б. В. Зон, худож. В. И. Бейер).

и мудрую школу классового и морального воспитания. Очень хороша и та основная эмоциональная зарядка глубокой человечности, теплой веры в товарищество и самоотвержение, которую авторы вложили в пьесу. Надо отдать должное и точности социальной характеристики, с которой обрисовывается жизнь загнанного еврейства, и тонкости языка пьесы, чудесно передающего страшно-эмоциональный, преувеличенно цветистый и трогательно-наивный говор местечковой бедноты. Но почему так сумбурно построена эта полезная и умная пьеса?.. Почему нет в ней напряженно-четкой мелодраматической интриги (ведь тема давала такие исключительные возможности)?.. Почему действие засорено такими посторонними мотивами, как, например, детская экспроприация? И почему, наконец, так будничен общий тон пьесы? От исторического театра для детей (да и только ли для детей?) мы вправе требовать высокого напряжения героики и романтики, крылатого пафоса подвигов, мужества и смелой энергии.

Спектакль поставлен в общем характере пьесы, — скуповато и несколько однообразно. Режиссер Зон как будто боялся (и едва ли основательно), что цветистая и многообразная зрелищность, обычно свойственная постановкам ТЮЗа, затемнит серьезность поставленной воспитательной темы. Идущий в скудных и серых декорациях Бейера, не подкрепленный музыкой и массовым движением, спектакль опирается по преимуществу на актеров. И здесь основная удача в той очень добротной сдержанности, с которой переданы языковые особенности польских, еврейских и белорусских персонажей пьесы. Образ старой бабушки-еврейки, смелой, мудрой и душевной, в передаче Мунт — значительнейшее актерское достижение. В остальном интерес сосредотачивается на «тюзовской детворе»

Правда, Охитина и Ваккерова повторяют на этот раз становящиеся шаблонными фигуры балованных буржуазных детей, но Пугачева, Волкова и Уварова, с тонкой комедийностью владея белорусским и еврейским акцентом, оставляют в памяти чудесные образы храбрых, веселых и самоотверженных детей, которых,

повторяя мудрые слова старой бабушки Хасе-Ите, «растит нам жизнь на завтрашний день».

Красная газ., веч. вып. 1929. 15 января (№ 13). С. 4.

Георгий Якулов — художник театра

Умершему трагически и рано Георгию Якулову, конечно, будет посвящено не одно исследование: его роль в декоративном искусстве театра последнего 10-летия — центральная, узловая роль. Наш театр вошел в Октябрьские дни с более или менее законченной декоративной системой: это была художественная система «Мира искусства», система живописного эстетизма. Александр Бенуа и Головин, Добужинский и Судейкин — сделали в свое время огромное дело, подняв живописную культуру нашего театра и поставив на место запыленного штампа дежурных павильонов произведения высокого живописного мастерства. Это было время, когда театр буржуазии и интеллигенции искал выхода из перманентного кризиса в гегемонии художника-декоратора. Это было время «засилья художника в театре»[3]. Но, подходя к театральной декорации, как к большой картине, мысля себе сцену, как большую иллюзионного типа панораму, обвешанную полотнами, мимо которых и вне связи с которыми двигаются и говорят актеры, художники «Мира искусства» не могли произвести органическую реформу в театре, они не могли подняться до осознания театра, как целостного зрелищного процесса.

Генеральная линия театрально-декораторской работы последнего 10-летия заключалась именно в том, что на смену художника-декоратора стал расти художник-конструктор. Принадлежа по живописному своему мировоззрению к кубизму, Якулов, естественно, стал перед проблемой пространства в живописи, и уже в этом было первое его отличие от художников «Мира

[3] Об известном «засилье» художников-декораторов с досадой писал Н. А. Римский-Корсаков.

искусства» с их прикрытием к краске и линии. Но проблему пространства разрешить в станковой живописи нельзя. Отсюда естественный переход Якулова к работе в театре. И здесь-то его пути органически и естественно сочетались с дорогой Московского Камерного театра, внутри которого Якулов сделал свои наиболее значительные произведения, свою декоративную систему. Начав с оформления символического Клоделевского «Обмена»[4], он затем в следующих быстро одна за другой постановках «Синьора Формика»[5], «Адриенна Лекуврер», «Принцесса Брамбилла»[6], «Жирофле-Жирофля» и «Розита» придает законченную форму своей философии театрального декоратора. Якулов изобретает для каждого спектакля своеобразную и завершенную в себе сценическую площадку. Он строит ее, как конструктор сцены. Эта площадка часто парадоксальна, почти всегда аттракционна. В «Жирофле-Жирофля» это — двухэтажная коробка, открывающимися створками своими создающая превращения сценической площадки и меняющая ее форму. В «Розите» — это условная арена народного балагана. В «Принцессе Брамбилле» — уходящая книзу спираль. Каждый из этих декоративных замыслов по-своему определяет форму спектакля и очерчивает линию движения актера и режиссерских планировок. Логическим дополнением к площадке служат костюмы актеров, строящиеся в сложном цветовом контрапункте друг к другу и к декорации. Эта система принципиально лежит уже по пути к театральному конструктивизму[7]. Но отличается от него двумя существеннейшими признаками. Якулов принес с собою в театр огромную любовь к цвету. В отличие от следующего поколения чистых, избегающих «цвета» конструкторов он любит наводнять сцену невиданным блеском красочного спектра. Великолепной

[4] Премьера 20 февраля 1918 г. (пост. А. Таирова).

[5] Спектакль по произведению Э. Т. А. Гофмана, премьера 13 июня 1922 г. (реж.-пост. А. Таирова).

[6] Спектакль по произведению Э. Т. А. Гофмана, премьера 16 ноября 1920 г. (пост. А. Таирова).

[7] Направление в советском искусстве 1920-х гг.

голубой и красной гаммы «Жирофле-Жирофля» не забыть тому, кто хоть раз видел этот очаровательный спектакль, не забыть и причудливых костюмов «Принцессы Брамбиллы».

Чистый цвет, освобожденная от примеси краска не имела в театре более восторженного и более красноречивого защитника. Но эта особенность творчества Якулова помимо индивидуальных его свойств определяется и общим театральным его мировоззрением, его «эстетизмом». И в постройке сценической площадки, и в выборе красок художник исходит из утверждения самоценности театрального зрелища. Его лестницы, его платформы, его костюмы — все это служит лишь одному — возможности максимально разнообразить, интенсифицировать зрелищный эффект, возможности развернуть до конца внутреннюю диалектику сценической линии и краски. Соображения смысловой скупости, соображения конструктивной целесообразности чужды Якулову в центральных его работах, и в этом — второе большое отличие его декоративной системы от пришедшего ей на смену чистого конструктивизма. Впрочем, Якулов никак и не думал останавливаться на раз утвержденных позициях. С необычайной страстностью, словом и делом защищая свое театральное мировоззрение, он в последних своих работах продвинулся значительно вперед. Сделанные им для «Габимы» декорации «Вечного жида»[8], ряд кровель и горизонтальных площадок — отмечены чертами четкости и скупости, которые как бы предвещали переход художника к новому большому стилю. Якулов шел к монументальности, шел к осознанию подлинного стиля наших дней. И в этом отношении ранняя смерть его подобна смерти Вахтангова: оба остановились накануне больших и завершающих достижений. И, как и Вахтангов, Якулов войдет в историю нашего театра, как один из крупнейших представителей его переходного периода.

Жизнь искусства. 1929. 20 января (№ 4). С. 2.

---

[8] Спектакль по пьесе Д. Пинского, премьера в 1919 г. (реж. В. Мчеделов, худож. Г. Якулов).

«Зыбь»[9]

«Мертвой зыбью» зовут запоздалые волнения в море, когда ветер уже улегся. Пьеса В. Державина, — поистине именно такая «мертвая зыбь». Белогвардейцы, пьянствующие в эмигрантских кабачках, а после выкрадывающие секретные документы с советских заводов, совчиновники, исподтишка поругивающие власть, интеллигент-беспочвенный идеалист, и трезвые, твердокаменные комсомольцы — весь этот каталог штампов, вся эта коллекция стертых пятаков, имевших уже достаточное хождение в театре и в кино, — образует пьесу, поставленную Театром Пролеткульта. Вдобавок, полный набор мелодраматических шаблонов: сын против отца, мачеха, влюбленная в пасынка, вплоть до сумасшествия героини, мечущейся среди теней и призраков. Это — не советская драматургия — это плохая подделка под нее.

Театр Пролеткульта, в свое время выдвинувший правильную и четкую театральную программу, на деле уже не в первый раз останавливает свое внимание на второсортном драматическом материале. «Турецкая трубка», «Малиновое варенье» и «Зыбь» — это тревожный список. Его можно было бы попытаться оправдать соображениями учебы: в отчетном спектакле выступает молодой режиссер Павлов, видна установка на актеров. Но в режиссерской работе, в общем грамотной, трудно усмотреть какой-либо руководящий принцип. Неорганизованный бытовой натурализм чередуется здесь с буффонадой и грубой мелодрамой (сцена сумасшествия). Иногда почему-то музыка. Порою для чего-то игра светом. Во всем этом не видно метода, не ощущается плана. Но актеры театра бесспорно растут. И в мужском, и в женском составе встречаются вполне зрелые молодые художники с профессиональными навыками и умениями. И здесь иногда ломаются руководящие принципы Пролеткульта.

---

[9] Спектакль по пьесе В. Державина, премьера в театре Пролеткульта 15 февраля 1929 г. (реж. Е. Н. Павлов).

Если ставка делается на рабочего актера, то почему труппа пополняется молодежью из театральных школ и профтеатров? Если же упора на «актера-рабочего» нет, то почему профессионалы занимаются по преимуществу в эпизодических ролях? Если театр декларировал «диалектический подход» к актерской работе над ролью, то почему на практике господствует мхатовкий метод переживаний? Если объявлена необходимость «учебы», то почему она проводится на заведомо недоброкачественном драматическом материале?

Весь этот круг противоречий доказывает как будто бы, что Театр Пролеткульта, пользующийся заслуженной популярностью зрительских масс, должен внимательно пересмотреть свой ближайший путь. Очень может быть, что театр перерос тип театра передвижного. Постоянная сценическая площадка, которую он вполне заслужил, бесспорно, поможет Театру Пролеткульта полно развернуть свои возможности, выправить линию, занять достойное его место на революционном молодом крыле театрального фронта, выйдя [из] временной полосы «мертвых зыбей».

Красная газ., веч. вып. 1929. 12 февраля (№ 39). С. 4.

Формы современного театра

За удачами и срывами очередных премьер все отчетливее обозначается одна генеральная линия театральной нашей современности — линия стремительного обогащения выразительных средств театра.

В 1921–23 годах советский театр пережил огромную волну новых формообразований, определяющим принципом которой был рост «самодеятельного театра». Сейчас, после полосы постепенного укрепления общей театральной культуры, мы, если не обманывают все признаки, стоим накануне индустриализации театра.

Дело сейчас уже вовсе не в том, чтобы воспроизвести в театре иллюзию индустрии, чтобы заставить рабочих сцены, обливаясь потом, вращать фанерные

маховики, передвигать лифты или прокатывать «настоящие автомобили». Это несколько наивный «урбанизм», понятный для годов разрухи, для годов жадной тоски по технике, но по существу нимало не двигавший театр вперед от иллюзионизма и кустарщины. Дело сейчас в том, чтобы органически перестроить искусство театра на основе новой техники века.

Эпоха выдвигает принцип динамизма. И вот процесс динамизации театральной площадки, начавшийся с примитивного конструктивизма, приводит нас сейчас вплотную к световой декорации. Электрический луч в сочетании с оптическим стеклом воздвигает на сцене легкие и подвижные очертания, кино-мультипликация, эта подлинная графика нашего времени, создает в театре стремительный бег мгновенно меняющихся форм («Человек с портфелем» и «Джонни»).

Эпоха требует далее синтетического, многосоставного зрелища. И ветхая проблема сочетания зрелища и слова со звуком восстанавливается сейчас на базе совершенно новых источников звучания. Нам важно радио в театре, важно не для того, чтобы иллюзионистски воспроизводить особенность современного индустриализующего быта, а чтобы решительно реконструировать шумовую технику театра, все еще держащуюся прадедовских образцов, и чтобы бросить в зрительный зал небывалое впечатление усиливающихся, слабеющих, деформирующихся, скрещивающихся звуков. Через Терменвоксы[10] в театр входят звуки первичной чистоты и чудесной силы.

Еще большее будущее предстоит «звучащему фильму», который, в соответствии с театральным (отнюдь не кинематографическим) зрелищем, перенесет в зал все разнообразнейшие и великолепные звуки жизни. Театр, во все эпохи своего существования, мог сохранить свое эмоциональное воздействие именно потому, что он был фокусом зрительных эффектов своего

[10] Звуковое устройство, позволяющее менять тональность и громкость звука посредством движения рук в электрическом поле, создаваемом прибором.

века. Современный театр, кустарный и разговорный, чудовищно отстал. Любой кусок улицы индустриального города зрелищнее и выразительнее его. Вот почему театр на Западе, оставаясь традиционным, гибнет и обречен на гибель. Индустриализация театра, осуществляемая сейчас свободным от косных традиций советским искусством, спасает театр как выразительную систему, позволяет ему выдержать соревнование с индустриализованным искусством кино.

Вот почему так противоречива и вдвойне неверна реакционная позиция, занимаемая по отношению к реконструкции театра значительной частью нашего актерства. Эти люди, цепляясь за свои навыки и испытанные приемы, пытаются выдвинуть в противовес принцип «человека» на сцене.

Человек в театре остается человеком, только с новой системой выразительных средств. А протест актерства подобен недовольству кустарей и отсталых рабочих, тщетно пытающихся испортить победу усовершенствованных машин. На своем пути индустриальный театр встречается и косностью драматургов, все еще предпочитающих «учиться» у Чехова и Островского, а не у техники современности. Опыт передовых театров, опыт ТРАМов и самодеятельных кружков должен помочь им сочетать революционно-материалистическую тематику с обновленной формой реконструирующегося театра.

Красная газ., веч. вып. 1929. 24 февраля (№ 50). С. 4.

Реконструкция драмы

Когда 6–7 лет тому назад в красноармейских и юношеских клубах зашумели первые праздничные «инсценировки», это было, — для тех, кто имел глаза, чтобы видеть, — зачатком новой и необычной драматической формы. Инсценировка, лишенная прямолинейно развивающейся фабулы, свободно обращающаяся с прошлым, настоящим и будущим, свободно перебрасывающая свое действие из одного условного места

в другое, — с необычайной резкостью противопоставляла себя традиционной драматической форме, интриговой и психологической, связанной условностями пространства и времени.

Мы были далее свидетелями того, как под возобновленным новым натиском бытовой психологической драмы, скатывавшейся в театр с устоев театрального профессионализма, «инсценировка» отступала. Правда, принципы самодеятельного театра во многом повлияли на структуру профессионального советского театра и его драматургию, но все же могло казаться, что каноны Лессинга и Островского, обновленные новым материалом и современной тематикой, могут возродиться и что «Воздушные пироги» с «Разломами» могут стать каноническими в советском театре.

Но это не так. Новая огромная формообразующая волна театральной революции, которая сейчас, после лет временного затишья, явственно ощущается в театре каждым чутким человеком, выносит на гребне своем новую драматургическую систему, которая, в сущности, оказывается развитием и усовершенствованием боевой инсценировки годов гражданской войны. В репертуаре ТРАМа, в частности в спектакле «Плавятся дни», особенно отчетливы очертания этой новой драматургической системы.

В чем сущность ее? Мы утверждаем, что драма, как мы унаследовали ее от феодальной и буржуазной поры, насквозь связана догматизмом, она предлагает в детерминированном виде фабульное протекание действия. Отсюда — выводы в смысле использования пространства и времени, фабулы и диалогов.

Новая трамовская драматургия, прежде всего, диалектична. Она не ограничивается навязыванием зрителю прямолинейно развертывающихся событий, она стремится попутно вскрывать причины, обусловившие тот или иной поворот действия, и намечает различные пути его развертывания в будущем. Закон времени смещен, поэтому в трамовской драматургии так же, как он был смещен некогда в «инсценировках». Действие развивается в совершенно условном времени,

постоянно возвращаясь вспять и забегая вперед, в будущее. Действие идет многослойно, рядами диалектически обусловленных пластов. А раз так, то момент фабулы, момент интриги отходит на второй план так же, как и момент элементарного драматизма. Основной интерес лежит в раскрытии центрального, узлового теоретического тезиса. Трамовская драматургия интеллектуальна, а не психологична. Но ее теоретическая мысль должна быть подана в возможно более эмоциональной форме. Цель ее — в том, чтобы вызвать у зрителя активное, волевое отношение к зрелищу. Если спектакль, основывающийся на традиционной драме, может быть охарактеризован, как некое сочувствие психологически развивающейся судьбе людей и течению событий, то трамовский спектакль есть волевое восприятие эмоционально развернутой теоретической мысли. Вот основное различие. Оно глубоко коренится в характере класса, являющегося создателем и потребителем новой драматургии, и в задачах сегодняшнего дня, требующего активности, воли и мысли.

Отсюда рождаются формальные следствия. Не случайно «Плавятся дни» построены не по актам и не по эпизодам, а по «кругам». Каждый «круг» есть некое единство тезиса, развертывающегося и в современности, и в наплывах из прошлого, и в проекциях в будущее. Каждый «круг» — композиционное, но отнюдь не фабульное единство.

В пьесе «Плавятся дни» наплывы и проекции еще связаны довольно тесно единством персонажей, но дальнейшим развертыванием метода, вероятно, явится группировка отдельных элементов в «круге» вне всякой связи с фабулой по ассоциативным законам, по законам развертывания мысли. Принципы кино, принцип монтажа в частности, техника индустриализованного театра облегчают подобное построение, подводя под него практическую почву. Новая идеология перекликается с новой техникой, взаимно поддерживая друг друга.

Трамовская драматургия по самой композиции своей рассчитывается на выразительные средства тех-

нически-реконструирующегося театра. Эта ее композиция исключает натурализм. Исключает потому, что самое использование пространства и времени здесь условно, отнюдь не натуралистично. К тому же, отказываясь от психологизма и интриги, трамовская драматургия должна вооружить себя другими выразительными средствами, и не случайно тяготение ее к синтетическому стилю, к расчету на эффекты света, звука и конструкции. Трамовская драматургия — отнюдь не разговорная и не словесная: драматург обязан учитывать здесь не только актера и слово, но и арсенал технических средств, и при построении диалога часто луч вспыхнувшего света и движение смычка скрипки могут заместить реплику диалогиста, а сценический аттракцион встать на место драматической коллизии.

Музыка и песня, как средства приподнятого сценического стиля, органичны здесь. И опять-таки не случайна преемственность трамовской драматургии от «инсценировки», всегда стремившейся к синтетизму, всегда резко противопоставлявшей себя психологической бытовщине профессиональной драмы. Приподнятый стиль, эмоциональная напряженность, — все это, в применении к остро современному тематическому и идейному материалу, порождает романтизм, как формальное направление трамовской драматургии.

Романтической была на натуралистическом фоне профессиональной драмы «инсценировка». Романтизм начинает завоевывать сейчас и профессиональную «академическую» драматургию («Блокада», «Город ветров»). Но, следя за этим процессом романтизации нашей драмы, нельзя забывать, что в сущности это не что иное, как победа низовой, молодой и революционной линии, линии клубно-инсценировочной, а ныне — трамовской драматургии.

Значение этой победы нельзя недооценивать. Черты нового стиля радикальнейшим образом сказываются и на характеристиках персонажей и на композиции диалога. Здесь нет нужды в «углубленном актерском образе». Драматург должен пользоваться своими персонажами для диалектического развертывания мыс-

ли, для игры текучих, возникающих и исчезающих ассоциаций. Он не боится выпадения из «единого стиля», из круга сценической иллюзии; он организует эмоции, слова, реплики с единственно значимой точки зрения общего развития узловой теоретической темы драмы. Диалог не служит здесь ни явному обмену переживаниями между актерами (как в традиционной драме), ни скрытому, «подводному» обмену ими, как в драме Мхатовского толка; диалог есть одностороннее развертывание темы, имеющее активную установку на зрителя. Это — своего рода конферирование, диалектический «спор» спектакля с аудиторией.

Нет необходимости подробнее перечислять элементы трамовской драматургии. Нет и возможности к тому, так как драматургическая система эта только начинает еще раскрывать свои возможности. И все же эта целая система преемственно идет от революционной «инсценировки» военных лет. Она противостоит системе психологической, фабульной драмы. Она опирается на реальный интерес и увлечение массового, юношеского, в первую очередь, зрителя. Она может привести к реконструкции драмы, как жанра, к превращению ее в форму диалектического развертывания идейных положений, к интеллектуальной драме будущего.

Жизнь искусства. 1929. 3 марта (№ 10). С. 2.

«Высоты»[11]
(Премьера в Госдраме)

Юрий Либединский, автор «Недели» и «Комиссаров» написал серьезную и глубокую пьесу. С большой вдумчивостью и смелостью сплел он в драматический узел самые основные вопросы наших политических и хозяйственных противоречий. В центре две фигуры — специалиста Миндлова и коммуниста Айвазова.

---

[11] Спектакль по пьесе Ю. Либединского, премьера 6 марта 1929 г. (пост. Л. Вивьена, Н. Петрова, худож. А. Рыков).

Миндлов не просто злодей и преступник, каких было много в советской драматургии. Это — большой и по-своему идейный человек, убежденный в том, что пролетариат сделал уже свое дело в революции и что на смену ему должны прийти такие, как он, Миндлов, хищные и своекорыстно-деловые люди новой буржуазии. Эта характерная «философия перерожденчества» оказывается бессильной перед фактами, перед сплоченной волей и активностью коммунистического коллектива, и разочарованному, изобличенному Миндлову остается только немощная, злая ненависть.

Айвазов — коммунист военной складки. Победитель басмачей, он в качестве председателя кожевенного треста доверяет своему заместителю и позволяет повернуть деятельность треста на политически-неверные рельсы. Но его ошибки, как бы тяжелы они ни были, поправимы, потому что за ним — партийный коллектив. Коммунисты образуют главную группу действующих лиц; таким образом, Либединский и в пьесе остается верен основному материалу своих романов — внутрипартийной жизни и быту коммунаров. Рядом с центральной политической проблемой множество боковых: тут и взаимоотношения с деревней, и партийная демократия, и рабкорство. Эта сплетенность противоречивых тем, несомненно, ослабляет напряжение действия, препятствуя достаточно последовательно провести одну какую-либо главенствующую и придавая пьесе разбросанность и некоторый оттенок схематизма. Грешит она также, при всей яркости разнообразного и выразительного языка, некоторой надуманностью и искусственной сухостью. Пьеса как бы идет от головы, она изобилует точными и меткими мыслями и построениями, но лишь редко эта четкая рассудочность перерастает в непосредственный эмоциональный подъем, в полнокровный драматический захват (впрочем, здесь есть и более глубокие причины: пьеса стремится подражать приемам старой психологической драматургии, не могущей вместить в себя чрезвычайно значительную и сложную политическую тему).

Театр госдрамы, очень правильно подчеркнувший свой новый курс постановкой этой умной и серьезной пьесы, не смог, однако, достаточно глубоко раскрыть ее смысл. А. Симонов[12] (Айвазов) и в особенности Горин-Горяинов (Миндлов) хотя и играют ровно, но значительно опрощают своих героев, придавая им некоторые черты ребяческого легкомыслия (Айвазов), или же с первых же реплик раскрывая злодейское, заговорщицкое свое лицо (Мигдлов). Интереснее Рашевская, дающая фигуру некоей партийной истерички, и исполнители эпизодических ролей: Богданов, Воронов, Киселев, Вольский. Видимо, актерам нужно еще много работать над собой, чтобы научиться передавать живые образы современности. Пьеса Либединского — для этого интереснейший материал, так же как и для массы рабочего зрителя, которого она будет толкать на серьезные и ценные раздумья над вопросами социалистического строительства и его трудностями.

Красная газ. 1929. 8 марта (№ 56). С. 6.

«Вольпоне»[13]

Появлению Шекспира предшествовало пестрое и очень буйное цветение английской драматургии. Эта «предшекспировская» эпоха почти неизвестна у нас, а между тем именно эта эпоха, эпоха могучих театральных формообразований, эпоха противоречий, полных силы и темперамента имеет наибольшее сходство с нашей драматургической современностью, в пестрой неоформленности которой ясно вызревают семена огромной новой драматической системы.

Бен-Джонсон — автор «Вольпоне» — один из таких старших современников Шекспира. И, пожалуй, ни в одной другой из многочисленных драм его не от-

---

[12] Опечатка, надо: Н. К. Симонов.

[13] Спектакль по пьесе Б. Джонсона в переделке С. Цвейга, премьера в театре «Комедия» 10 марта 1929 г. (реж. К. Хохлов, худож. В. Ходасевич).

разился так, как в «Вольпоне» неистовый дух XVI столетия, когда английская купеческая буржуазия, завоевательница морей и грабительница золотоносных колоний, не знала предела своей жадности к жизни и в полнокровном избытке сил тешилась опасностью, тленом и смертью. Вольпоне — необузданный богач, наслаждающийся дикой игрой с мнимой старостью и притворной смертью на одре смертельном соблазняющий прекрасную венецианку ослепительным блеском жизненного великолепия — вот ярчайший, может быть, образ этого легендарного поколения купцов.

Стефан Цвейг, довольно смело переделавший пьесу Бен-Джонсона, придал большую гибкость и простоту громоздкому и нестройному произведению старинного драматурга, но одновременно и чрезмерно облегчил, высушил его, придав ему поверхностные формы гротескного фарса с морализующим оттенком. Пьеса потеряла величественную сложность старины, но не приобрела достаточной окраски актуальной современности. Жало ее сатиры, направленной против власти золота в мире, — ничтожно, а на более решительное обновление ни Стефан Цвейг, ни театр не отважились.

Что же осталось? Материал для зрелищного спектакля, пышного, занимательного, но оставляющего зрителя холодным. Спектакль поставлен в приемах эстетического стилизаторства, и поставлен с несомненным вкусом. Интересна по краскам, а местами просто хороша декоративная установка Ходасевич, сочетающая легкий станок с цветовыми пятнами. Спектакль поставлен режиссером Хохловым в несколько замедленных темпах, изобретательно в пределах своего, довольно-таки обветшавшего на советской сцене условного стиля, и дает возможность актерам развернуть пеструю игру противоречивых образов, даже и сейчас позволяющую почувствовать буйный размах страстей, бушевавших в подлиннике Бен-Джонсона. Любопытна Грановская — наивно-циничная невеста-проститутка; живописен Курзнер — морской капитан; Надеждин — Вольпоне довольно полно использовал прекрасные возможности, предоставляемые этой ролью, единствен-

ной в мировом репертуаре по гигантскому диапазону эмоций.

Этот неожиданно промелькнувший спектакль стилизованной классики бесспорно ценнее, чем полуфарсовые «Кви-про-кво», недавно определявшие линию «Комедии». «Вольпоне», как сказано, принимается зрителем холодно. Спектакль следовало бы несколько сжать, обострить, повести в более быстрых темпах. Когда эти изменения будут сделаны и актеры разыграются, эта интереснейшая пьеса наверно сумеет завоевать зрителя.

Красная газ., веч. вып. 1929. 10 марта (№ 63). С. 4.

«Колумб»[14]

Когда зритель, утомленный наивной и претенциозной символикой пресного либретто, да и самой музыкой Дресселя, поверхностной и вялой, — дружно аплодирует крошечному, но темпераментному и полнокровному музыкальному антракту Шостаковича перед 6-й картиной и изобретательным декорациям, — то это не простая случайность премьеры. Это большое общественное событие, это красноречивейшая демонстрация того, что советская театральная система стремительно перерастает импортный музыкально-сценический материал, и что у нас являются все предпосылки для создания подлинного советского музыкального спектакля.

Шутливая пародия Дресселя, в своем «Колумбе» пересмеивающего ветхие формы оперного спектакля, рассчитана, вероятно, на весьма камерное осуществление. У нас ее поставили со всей пышностью большой оперы, что хоть и чрезмерно нагрузило, может быть, легковесную историйку о нищем мечтателе и бродяге Колумбе, но позволило зато развернуть превосходный аппарат современного индустриализованного театра.

---

[14] Опера Дресселя, премьера в Малом оперном театре 14 марта 1929 г. (реж. Н. Смолич, худож. Е. Соколов).

Основная выдумка режиссера Смолича и художника Соколова — использовать при монтировке спектакля систему веревок. Подвешенные к колосникам, скрученные и перевязанные в различнейших и причудливейших сочетаниях, веревочные декорации действительно представляют зрелище небывалое и занимательнейшее. В тех, к сожалению, немногих моментах спектакля, где режиссер динамизирует эту веревочную сеть, возникают отличные эффекты, намечающие возможности, еще более богатые. Колеблющийся лес легких, подвижных веревок, разнообразно просвечиваемый электрическим лучом, гибко следует за перипетиями спектакля, движением своим сопутствуя музыке, создавая также замечательные эпизоды, как смеющуюся декорацию, мигающую и раскачивающуюся в лад с хохочущим и скачущим хором и т. д.

Свет — вот второй художественный фактор спектакля. Оживляя веревочные плетенья, бросая цветные проекции на горизонт из просвечивающей рогожи, электрический свет показывает здесь, что недалек час, когда он полностью завоюет по праву принадлежащую ему роль центрального нерва современного индустриального зрелища.

«Колумб» шел в ознаменование 20-летия художественной деятельности энергичного руководителя театра Н. В. Смолича, режиссерское лицо которого хорошо отразилось в этом спектакле, технически очень изобретательном, празднично-нарядном, хотя и не свободном от налета поверхностной красивости. Да будет этот спектакль в работе Смолича переломным этапом перед переходом на подлинно советский материал.

Красная газ., веч. вып. 1929. 11 марта (№ 64). С. 4.

Последние московские премьеры

Драматургия снова становится поприщем оживленнейшего художественного соревнования. После последних трех-четырех лет, когда мнимый натурализм, бытовщина и злободневный анекдот казались господ-

ствующим стилем в драме, с нынешнего сезона возобновилось наступление романтической, обобщенной, приподнятой драматургии. В «Плавятся дни», «Блокаде» и «Клопе» эта драматургия раз за разом праздновала победы.

«Заговор чувств» Ю. Олеши, поставленный Театром Вахтангова — один из таких спектаклей[15]. Пьеса Ю. Олеши, авторская переделка известного романа «Зависть», казалось бы, вполне злободневна. Место ее действия — пищетрест, время — последняя современность, герои — люди Москвы. Но из клубка текущих мелочей автор извлекает обобщенно-философское противоречие, противоречие миросозерцаний. Два брата, один — деятель, коммунист, председатель пищетреста, превращающий свои мечты в какую-то изумительную фабрику обедов «четвертак», а другой — пропащее дитя сентиментального девятнадцатого века, мечтатель, чувствующий себя выброшенным из жизни и противопоставляющий деловитому практицизму брата старые чувства «ревности», «страсти» и «зависти».

Очень камерная по структуре, блещущая остроумнейшими и неожиданнейшими поворотами диалогов, пьеса парадоксальна и несколько однобока, однобока потому, что развертывает правильную и глубокую философскую тему идеалистично, «по-интеллигентски». Отсюда и главная ошибка в характеристике положительного героя, за энтузиазмом и деловой энергией которого не видно конечной цели, не видно классовой установки. Но острая и серьезная мысль автора видна за каждой репликой этой умной и по-своему патетичной пьесы, пьесы торжествующего дела и смысла.

Театр Вахтангова поставил это философское представление сосредоточенно и просто.

Полную противоположность представляет собой премьера «Инги» Глебова в Театре Революции[16].

---

[15] Премьера 13 марта 1929 г. (пост. А. Попова).

[16] Премьера — 1929 г. (реж. М. А. Терешкович, худож. А. М. Родченко).

Здесь и радиогромкоговоритель и парад физкультурников и образцы гигиенической мебели и одежды — словом весь аппарат современного индустриального спектакля, но все это техническое окружение только подчеркивает тяжеловесный психологизм, натуралистическую злободневность и разговорную бытовщину пьесы, пытающейся в этих традиционнейших и идеалистических приемах разрешить очень острую политическую тему о женщине в строительстве наших дней. Натуралистические пеленки, развешанные среди схематизованных конструкций Родченко, кажутся прямым символом этого пестрого и противоречивого спектакля. Он и не может не быть противоречивым, потому что вся диалектика современного театра, вся диалектика художественно-общественного мировоззрения советской современности сулят победу новой системе драматургии.

Красная газ., веч. вып. 1929. 19 марта (№ 70). С. 4.

«Высоты» — спектакль

Ленинградский театр Госдрамы совершил серьезный и нужный шаг, решившись на постановку пьесы Либединского. Характерно, что пьеса московского автора впервые прошла премьерой в Ленинграде.

Это свидетельствует о начавшемся своеобразном перемещении культурных сил нашего театра, симптомы которого различимы и в ряде других премьер. Обстоятельства складываются как будто бы так, что театральная гегемония Москвы, бывшая бесспорной на протяжении последних пяти лет, начинает терять свой монопольный характер. Вслед за реформой оперы, наиболее активно протекающей в Ленинграде, вслед за расцветом самодеятельного театра, издавна бывшего особенностью ленинградского театрального фронта, намечаются сдвиги на наиболее отсталом участке ленинградского профессионального театра и драмы.

Пьеса Либединского особенно трудна для театра тем, что она внутренне противоречива. Огромное давле-

ние ее политической темы включено в очень камерную, МХАТовского типа, психологическую ткань. Трудна она и тем, что автор, желая уйти от агитационного штампа нашей драматургии последних лет, намеренно ослабляет драматические эффекты своей пьесы, опуская нерв напряжения к концу акта, заканчивая эпизоды психологическими монологами, жертвуя внешней динамикой ради сосредоточенного хода углубленных, рассудочных диалогов. С этими трудностями серьезной, интеллектуальной пьесы театр справился не вполне.

Основная неудача — в исполнении центральных ролей. «Специалист Миндлов» и «коммунист Айвазов» — не просто ведущие лица драматической интриги, это — большие социальные обобщения, носители борющихся политических философий.

Миндлов — первая в нашей драматургии серьезно задуманная фигура представителя новой буржуазии. Это — не мелкий мошенник и не беспринципный злодей, которые до сих пор ходили по нашему репертуару; это — убежденный, по-своему идейный герой индивидуального хищничества, частного обогащения, личного честолюбия. И в том-то основной смысл пьесы, что этот крупный большой человек оказывается бессильным, оказывается полным ничтожеством в социальной обстановке наших дней, перед лицом коллективистической системы общественного строя.

Горин-Горяинов снизил эту фигуру, упростил ее, придал ей черты откровенного и назойливого злодейства, Центральный стержень пьесы оказался, таким образом, ослабленным.

То же и с Айвазовым. Симонов играет его с налетом того поверхностного темперамента и несколько наигранного ребяческого простодушия, который грозит стать однообразным штампом в работе этого даровитого актера. Такой ребяческий Айвазов непонятен как герой пьесы Либединского. Образ победителя басмачей, в трудных раздумьях находящего себе путь в мирной работе, снижен. Поэтому терпит значительный идеологический ущерб коммунистическая линия пьесы, противопоставляемая линии Миндлова.

Значительно удачнее исполнители эпизодических ролей: Киселев «дед» Богданов — «рабочий Голанов».

Этим актерам удалось построить характерные и жизненные фигуры, доказав, что актеры профессиональных наших театров умеют уже строить фигуры современности на чертах внешнего сходства и физиологической характерности, но не научились еще вскрывать глубокие и стержневые линии в живых образах наших дней, те линии, для творческого воспроизведения которых недостаточно актерского мастерства, недостаточно и внешнего знакомства, но необходим сдвиг, органический перелом в художественно-политическом миросозерцании.

Актерская неудача «Высот» ставит со всей остротой именно этот вопрос о художественном миросозерцании наших актерских кадров.

В постановочном отношении спектакль не несет с собою формально новых элементов, развивая линию реалистического конструктивизма, становящегося почти стандартом для современного бытового спектакля.

В сценической площадке работы художника Рыкова, страдающей некоторой сухостью и бедностью воображения, следует отметить просцений, хорошо вписанированный в общую конструкцию декораций и позволяющий выплескивать драматически значительные камерные эпизоды вперед к зрителю, создавая как бы подобие крупного плана. Снова пример влияния кинематографического стиля на технику современного театра.

Жизнь искусства. 1929. 24 марта (№ 13). С. 12.

ТРАМ
(Страница театральной современности)
Немного истории

Неслучайно именно в Ленинграде, в самом боевом из революционных городов, и именно в бурные годы — 20, 21, 22, зародились, зашумели, заиграли зрелища

массовых торжеств, праздники красного календаря. Кто организовывал эти буйные и величественные торжества? Партия, Комсомол, Красная армия, профессиональные союзы. Кто их строил и в них участвовал? Рабочая молодежь, собранная в клубные кружки. Какова была форма их? Была различной, но общие черты все же намечались в шумной и пестрой карнавальной смене празднеств. Некая драматизация вспоминаемого события или утверждаемого лозунга была стержнем, на который нанизывались действия, шествия, диалоги, песни. Так создавалась драматическая форма, получившая условное наименование «инсценировки». Инсценировки часто бывали примитивны и плакатно-агитационны. Тексты этих мгновенно возникающих и быстро забываемых созданий-однодневок редко записывались, и все же для внимательного наблюдателя было ясно, что в сырых и первичных заготовках этих скрываются зерна новой драматической системы, коренным образом отличающейся от традиционной системы драмы и театра. «Инсценировка», в отличие от объективного изображательства традиционной драмы имела четкую агитационную целеустремленность, она стремилась не «показывать», а «доказывать», «убеждать», переделывать жизнь. Инсценировка, в отличие от драмы традиционной, не рассматривала словесный диалог как единственный, или даже предпочтительный прием выражения. Напротив, она пользовалась, в зависимости от масштаба своих возможностей, самыми различными выразительными средствами: словом, песней, гимнастическим маршем, эмблемой, воинским парадом, дымовой завесой, пушечной канонадой из крепости, фейерверком, игрой прожекторов с линейных кораблей. Инсценировка была совершенно свободна от каких-либо правил натурализма в использовании театрального «пространства» и «времени». Фабула этих праздничных действий свободно перекидывалась из «Парижа» в «Версаль», из 1905 г. в 1920 г. и снова в «Петербург», или на «Лену», и снова в 1905 г. или даже в 1825 г., или в будущее. Эти временные и пространственные сдвиги приводили к тому, что несколь-

ко действий протекало параллельно в пространстве и во времени или же пересекало друг друга, забегая вперед, возвращаясь вспять. А последствием было то, что единая фабула, единая, последовательно развертывающаяся драматическая интрига произвольно ломалась, да и вообще оказывалась вовсе не нужной в инсценировке. Сущностью ее делалось не драматическое выражение, а некая эмоционально-приподнятая борьба политических лозунгов, некий патетический спор на политическую тему.

Инсценировка изменяла также роль и значение человека-актера в театральном зрелище. Индивидуальная личность, психологический образ, — все это оказывалось неважным в шумной и громкой инсценировке, где «буржуа» с денежными мешками, «социал-предатели» в котелках и «пролетарии» в синих блузах переходили из сюжета в сюжет, из эпохи в эпоху как некие упрощенно схематизованные массы, сквозь которые задорно и весело поблескивали играющие глаза заводил всего этого буйного и необычного театра, глаза рабочих подростков Ленинграда.

Кто сочинил «теорию» и правила инсценировки? По-видимому, никто, или, точнее, все участвовавшие в создании этого массового движения, потому что оно было поистине массовым, охватывающим тысячи и десятки тысяч человек движением. Оно получило в свое время название «самодеятельного театра». Можно было рассматривать самодеятельный театр как один из видов массовой культурной работы, приобщающей молодежь к искусству. Но можно было угадывать также в смутных чертах этого стихийного процесса вехи начавшейся органической реконструкции театра на базе нового класса, на базе новых производственных и социальных отношений. Здесь не место излагать общую теорию самодеятельного театра, не место, вспоминая вековой опыт театра, доказывать, что всякий раз на переломных этапах социального развития происходили подобные же явления, и новая линия профессионального театра всякий раз начиналась скачкообразно, с любительской самодеятельной игры победившего

класса. Но важно, возвращаясь к конкретной истории советского самодеятельного театра, установить, что после буйного цветения в годы гражданской войны движение это потеряло, как казалось, свой размах и напористость. Оно отступило, так могло показаться, назад. В профессиональном театре и в профессиональной драме после временной полосы явных и бесспорных побед массового агитационно-площадного принципа, наметилось возрождение реалистических и психологических тенденций.

Формула фабульной драматургии с разговорной техникой и с индивидуальными психологическими образами, формула драматургии Островского и Чехова снова начала брать верх, опираясь на новую тематику, на злободневные проблемы и современный материал. «Воздушные пироги» всех видов и всяких начинок прошли по советской драме, и легко могло показаться, что перед победоносным наступлением этой системы, опирающейся на многовековой опыт, на детально разработанную теорию, на привычные вкусы аудитории, совершенно потеряются первичные ростки драматургической реформы, наметившейся в грубых «инсценировках». Да и сам самодеятельный театр, вернее, клубно-театральная работа в массе своей, как казалось, отступила, приобретая подражательные формы, заимствуя у профессионального театра постановочные формы и актерские навыки, работая над профессиональным репертуаром. Но что рождается органически и с неизбежностью, не может быть отодвинуто на сколько-нибудь длинный срок. Здесь и там, в неожиданном празднестве, в выступлении клубного кружка прорывалась инсценировочная самодеятельная линия советского театра, низовая, непризнанная, малая линия его эволюции. Самодеятельный театр, как массовое художественное и культурное явление, находясь в своеобразном художественном подполье, все время напоминал о том, что он жив и что он растет.

Одним из таких не прекращавших своей активности звеньев был комсомольский театральный кружок, возникший в 1922 г. при одном из ленинградских до-

мов коммунистического воспитания, при доме имени Глерона. Кружок, руководимый молодым инструктором, М. Соколовским, был мал, но ставил себе довольно большие задачи. Ставились инсценировки, посвященные революционным датам и событиям, а позднее — живые газеты. Кружок выступал на крошечной клубной площадке и на эстраде летних садов, и на площадях среди колонн праздничного карнавала, и на грузовых автомобилях.

На плакатах его упрямо писался лозунг самодеятельного театра: «Наш театр — театр манифестаций и митингов». Комсомольская организация города скоро заметила, какого активного и горячего пропагандиста имеет она в этом кружке молодежи и взяла его под свое ближайшее руководство. Шли годы. Кружок стал называться Студией Театра Рабочей Молодежи и расширил свой состав, произведя прием молодежи из других комсомольских кружков и клубов. Осенью 1925 г. он открылся как Театр рабочей молодежи, как ТРАМ. Поставлена была пьеса «Сашка Чумовой». Пьеса была написана комсомольцем, членом кружка, и выводила героем своим комическую фигуру шпанистого комсомольца, зародившуюся в работе над живогазетными номерами. За три следующих сезона театр дал девять новых постановок. Показаны были «Фабзавшторм», «Шеф»[17], «Зорька[18]», «Зови Фабком»[19], «Плавятся дни», «Бузливая когорта»[20], «Дружная горка». Все эти пьесы были написаны в коллективе театра, объединившего вокруг себя группу комсомольцев-драматургов. С 1928 года основное ядро актеров-комсомольцев, до сих пор совмещавших выступления в театре с работою на «Треугольнике», на «Скороходе», на Гвоздиль-

[17] Спектакль по пьесе А. Горбенко, премьера 5 февраля 1927 г. (реж. М. Соколовский).

[18] Спектакль по пьесе Н. Львова, премьера 24 апреля 1927 г. (реж. М. Соколовский).

[19] Спектакль по пьесе И. Коровкина и С. Ершова, премьера 7 января 1928 г. (реж. М. Соколовский).

[20] Спектакль по пьесе И. Скоринко, премьера 27 августа 1927 г. (реж. М. Соколовский).

ном Металлическом заводе, было снято с заводского производства и целиком перешло в театр, но остальной состав ТРАМа, полностью комсомольский и партийный, по-прежнему пополнялся молодежью с «Треугольника», со «Скорохода», с Металлического, с Гвоздильного завода, с фабрик и заводов Ленинграда. В 1928 г. Театр получил постоянное помещение с небольшой, но технически оборудованной сценой, перенеся сюда главную свою работу и лишь от времени до времени выезжая в районы, в Дома Культуры. Летом 1928 г. Театр по вызову московского комсомола играл в Москве. В следующем году молодежь театра организует бытовую коммуну, общежитие. Театр издает сборник пьес своего репертуара[21]. Трамы образуются в Москве, в Харькове, в Баку, в Перми и во множестве других промышленных городов. Сеть театров рабочей молодежи и трамовских кружков достигает ста. Сперва в Ленинграде, а затем и в Москве созываются конференции трамовского движения. ТРАМ подготавливает руководителей местных театров и кружков и объединят их в «ассоциацию трамовских работников» в АТР. Театр приглашается играть в московском Парке Культуры и Отдыха. Ячейки трамовских делегатов возникают на фабриках и заводах.

Таковы факты, внешняя канва событий. Что же лежит за ними? И что такое ТРАМ?

Под знаком реконструкции

Трамовцы отнюдь не склонны рассматривать деятельность свою как исключительно или даже предпочтительно художественную. Они настаивают на ней, как на составной части массовой воспитательной работы комсомола. Общие вопросы миропонимания играют среди трамовцев очень активную роль, несравненно большую, чем это обычно в широких кругах молодежи. ТРАМ декларирует свое миропонимание как диалектический материализм. Он заявляет о стрем-

[21] Театр рабочей молодежи: сб. пьес для комсомольского театра / под ред. А. Пиотровского и М. Соколовского. М.; Л.: Госиздат, 1928.

лении построить на основе этого революционного мировоззрения теорию и практику свою. Нетрудно сказать это, но сложно выполнить хотя бы в малой мере. Трамовцам нельзя отказать в упорном желании претворить слова в дело. Этот комсомольский коллектив действительно с очень большой настойчивостью и с самой серьезной страстностью дебатирует в своей среде положения марксова мировоззрения. Обостренный интерес к общим вопросам мировоззрения грозил бы молодому коллективу опасностью теоретизирования, замыкания в искусственно-оранжерейной обстановке, если бы теория не корректировалась здесь постоянным выходом в самую живую жизнь, в реальную бытовую активность. Трамовцы много делают для того, чтобы переделать свой внешний и внутренний быт. Этому служит и общежитие, целый небольшой дом с садом, отвоеванный молодежью после долгих и жестоких боев — «Дом ТРАМа». Этому служит и организация общего стола, и общего досуга, и дискуссионный клуб при «Доме ТРАМа». Быт коллектива поставлен в своеобразные условия постоянного требовательного взаимного контроля и вместе с тем непрестаннаго симулирования культурного и человеческого роста каждого. Трамовские записи полны обсуждений бытового поведения того или этого товарища, полны постоянных требований еще большей подтянутости, еще большей активности. И здесь скрывается опасность замыкания в узкий круг «самосовершенствования», в некий «социалистический островок» посреди бурь переходной нашей и трудной поры. Трамовцы стремятся избегнуть этой вполне реальной опасности, всячески укрепляя и расширяя связи своего коллектива с массой рабочей молодежи. Если еще недавно весь состав ТРАМа делил время свое между театральными выступлениями и работой на фабриках и заводах, то и сейчас производственная театральная группа, выбранная из общих рядов трамовцев путем внимательного коллективного обсуждения и голосования, окружена молодежью, по вечерам участвующей в работе театра, а днем стоящей перед галошным и гвоздильным станком.

У себя на месте эти трамовцы часто участвуют в ударных бригадах и в других начинаниях молодежи, потому что «настоящий трамовец должен быть прежде всего активным комсомольцем». Еще значительно шире организация т. н. трамовских делегатов, охватывающая несколько сот юношей и девушек с ленинградских предприятий. Делегаты питают молодежный театр свежей струей заводской злободневности. Будоражат его текущими запросами молодежи и в то же время переносят в местный быт навыки трамовского обихода и взволнованность общими вопросами мировоззрения, подымаемыми театром. Насколько реально бытовое воздействие ТРАМа, доказывают оживленнейшие диспуты, то и дело внезапно и бурно возникающие в антрактах его спектаклей и по окончании их. Такая атмосфера страстных и упорных дискуссий не может не возникать вокруг театра, стремящегося подойти к большому и малому в современности с политически настороженной мыслью рабочего юноши. Не порывая с прошлым своим клубного кружка, ТРАМ и сейчас выступает как организатор массовых вечеров, как устроитель бытовых и политических празднеств, как заводила молодежных игр и запевала песен. Многие трамовцы работают в этом направлении в заводских ячейках, многие выступают застрельщиками на бытовых конференциях молодежи.

В такой же обстановке постоянного взаимодействия комсомола в ТРАМе с комсомолом на предприятиях возникает репертуар театра. Как сказано, весь он — дело рук трамовских драматургов. Но методы писания пьес довольно своеобразны. Каждая очередная премьера рождается из темы, выдвигаемой вот на этих самых бытовых конференциях, на собраниях делегатов, среди дебатов, в общежитии ТРАМа. Тема обрастает драматургической конструкцией, текстом, даже музыкой и постановочным планом. Этот путь от зарождения темы до спектакля проходит полностью внутри театрального коллектива открыто и гласно. Этот метод обладает и достоинствами и слабостями, но в ТРАМе он осуществляется систематически и ре-

ально. Было бы ошибкой сейчас уже выдвигать в качестве самостоятельных драматургов шесть-семь имен, которые появляются на афишах трамовских премьер в качестве авторов их. Не случайно, поэтому группа комсомольцев-драматургов обратилась в писательские организации с предложением рассматривать и защищать пьесы их как коллективные произведения ТРАМа с тем, чтобы поступления с них шли в общий драматургический фонд театра. Эта небольшая черта характеризует принципиальные основы, на которых строится экономика ТРАМа. В общем, экономика эта сейчас достаточно устойчива, благодаря тому, что постановки театра, целиком приобретаемые заводскими организациями, без напряжения выдерживают по сто и более представлений.

Все это приведено для того, чтобы подготовить и обосновать один общий вывод: самая организация Театра рабочей молодежи, его социальный состав, его место в комсомольской работе, все это облегчает молодому театру и даже делает необходимой для него постановку вопроса об общем переустройстве нашей театральной системы, о реконструкции театра в целом и в частях. Самое существование ТРАМа предопределяет проблему генеральной реконструкции театра. Сам факт возникновения его и жизни ставит эту проблему с такой же настойчивостью, как в свое время выдвигали ее революционные инсценировки и празднества самодеятельного театра.

ТРАМ подвергает сомнению весь традиционный аппарат театра, начиная от конструкции пьесы и до способов освещения, от роли актера и до гвоздика, вбиваемого в декорацию. Комсомолец-трамовец по самой природе своей обязан пересмотреть весь громоздкий ряд связей, зависимостей и взаимоотношений, сложившихся внутри театра за века и тысячелетия, он должен сделать это, исходя из первичного и здорового недоверия, из общих оснований своего диалектического миропонимания. Понятие «Театр рабочей молодежи» ставит для новых разрешений вопрос о драме, о постановочной технике спектакля, об актере.

Драма

Драматургия ТРАМа желает быть воспитательной. Она желает быть идеологически тенденциозной и вместе с тем проблемно-диалектической. В этом есть противоречие, из которого трамовская драматургия довольно долго не могла найти выход. Первые пьесы ТРАМа, условные и плакатные, комсомольская комедия «Сашка Чумовой» и индустриальная драма «Фабзавшторм» продолжали линию праздничной «инсценировки» и «живой газеты», заимствуя от этих форм клубного самодеятельного театра совершенную произвольность в исполнении сценического «пространства» и «времени», схематичную трактовку действующих лиц, как своего рода социальных масок и синтетизм сценического стиля, чередующего прозу диалога со стихом, музыкой и песней.

Но форма была примитивно агитационной и не позволяла ставить сколько-нибудь углубленные проблемные темы о живых делах и о живых людях. Дела эти и люди пришли в трамовский репертуар в трех следующих пьесах, в «Мещанке»[22] и в «Зорьке». Фабульное действие, психологическая интрига стали преобладать в этих пьесах, приобретающих заметное сходство с формой бытовой мелодрамы. Эта серия пьес имела значительный успех и много способствовала укреплению интереса к ТРАМу в широких массах молодежного зрителя. Но все же было ясно, что техника их противоречит самой сущности трамовских принципов. Следуя мелодраматической традиции, пьесы эти ставили и разрешали свою идейную тему догматически, в виде обязательного морального вывода. Это не могло быть иначе при однолинейном протекании драматической интриги и при проблемной установке целого. Такое построение с неизбежностью превращало действующих лиц пьесы в законченные психологические образы, а это требовало, в свою очередь, от актеров психоаналитического метода игры, перевоплощения. Но ком-

[22] Пьеса П. Ф. Маринчика, премьера 27 ноября 1926 г. (реж. М. В. Соколовский).

сомольцы-трамовцы, как и ранее участники праздничных инсценировок, «перевоплощаться» в классово чуждые образы, психологически анализировать и, следовательно, оправдывать их не умели и не могли. Актерам приходилось бы либо не расти, либо ломать свою природу. При основном натуралистически-бытовом стиле исчезала также первичная «синтетичность» трамовской драматургии. Включение песни, пантомимы или танца требовала теперь утомительно-искусственной бытовой мотивировки. Оказывалось, что форма интриговой психологической драматургии предъявляла театру величайшие трудности и вместе с тем не позволяла развиваться наиболее сильным, своеобразным и здоровым его элементам. Необходимо было разрешение противоречия, и оно частично наметилось в пьесе «Плавятся дни». Произведение это, посвященное теме комсомольской семьи и комсомольского коллектива, было названо «диалектической драмой». Здесь уместно вспомнить о крайней косности и элементарности исторической формы драмы. В отличие от полезных форм, как роман, подвергшийся в итоге литературной эволюции обновлению и усложнению, сумевший стать выразителем психологически обогащенной философии века, драма оставалась формой крайне не емкой, крайне прямолинейной. Эту фабульную прямолинейность не сумела побороть и драматургия Ибсена, ограничившегося тем, что, начиная пьесы свои за несколько мгновений до заключительной катастрофы, он передвигал прошлое в настоящее. Попытка германских экспрессионистов вырваться из плена однолинейности, стремление их условно мотивировать свои временные и пространственные переключения бредом или фантазией героя, превращали пьесу в индивидуалистические монодрамы, отнюдь не пригодные для постановки и разрешения социальных тем.

В пьесе «Плавятся дни» временные перестановки даны как основной прием вне какой-либо бытовой или психологической мотивировки. Они необходимы для того, чтобы введением эпизода из прошлого вскрыть социальные корни настоящего поступка действующего

лица, или забеганием вперед, в будущее, наметить как бы некий выход для героя из создавшегося драматического узла. Выходов может быть несколько. Развернув их в ряде «сцен-проектов», действие как бы возвращается вспять к реальному стержню фабулы. Комсомолец ищет разрешения проблемы. Он пьет, он стреляется, но выход ли это? Нет. Реальное действие возвращает нас обратно. Пространственные сдвиг в пьесе «Плавятся дни» служат тому, чтобы контрастно сочетать эмоциональные идейные противоречия, чтобы наглядно противопоставить завод и дом, семью и комсомол. На отдельных поворотах действия за ними как бы открываются параллельные планы, даются более широкие перспективы, раздвигающие частный эпизод до обобщения. «Комсомольцы неряшливы в быту». Вклинивается фабульно ничуть не связанное «воспоминание» о гражданской войне, о прошлом райкомских отрядов, объясняющее корни этого бытового пережитка. Самоудовлетворенный диалог влюбленной мещанской парочки раздвигается до эпизода «перед камином», фабульно с действием не связанного. Эпизоды сцепливаются не в порядке последовательности событий, а как элементы своеобразной «полемики», спора, как возражение или утверждение. Этот прием диалектичен, потому что он разрушает однолинейность действия, с неизбежностью протекающего из прошлого в будущее, от завязки к развязке. Драматургия приобретает емкость, многослойность, возможность охватить и сочетать противоречия, вскрыть двойственность и множественность выдвигаемого положения. Фабула, интрига терпят при этом значительный ущерб. Фабульная интрига оказывается просто несущественной. В «Плавятся дни» отдельные временные проекции в будущее и возвраты в прошлое еще связаны с героями пьесы, еще развивают фабульные ситуации. Но в следующих работах ТРАМа, в «Клеше задумчивом»[23], в пьесе о мировоззрении рабочего подростка, полемическое развертывание мысли дается в эпизодах, порою вовсе не

[23] Пьеса Н. Ф. Львова.

связанных с основной группой героев, с их фабульной судьбою, оно показано в порядке чистой диалектики, в противопоставлении противоречий. Все это уводит трамовскую драматургии очень далеко от драмы — действия. Трамовские пьесы составляются поэтому не из «актов», а из «кругов», каждый из которых является как бы замкнутым развитием идеологической темы, начинающейся в следующем круге с другой точки и часто в ином направлении. Пьесы, подобные «Плавятся дни», не столько драма, сколько образное, эмоциональное развертывание диалектической мысли, идущей по ассоциативным законам, это драматизованный спор. Этим драматургия как бы разоружает себя от основного средства увлечь аудиторию, всегда внимательную к фабульной судьбе героев и к их психологическим переживаниям. Но ежедневный опыт массового увлечения молодежи трамовским репертуаром доказывает, что и вне психологической заинтересованности, вне обывательского сочувствия к личной судьбе героев, можно захватить молодежного нашего зрителя значительностью проблемы, важностью теоретической и практической идейной установки. Это очень важный показатель для культурного устремления нашей молодежи. ТРАМ ищет у своего зрителя и находит волевое, активное внимание *к* эмоционально развернутой теоретической теме.

Нетрудно установить связь между трамовским многослойным ведением действия и методом монтажа, свойственного передовым искусствам, в частности кинематографии. Но тут важно не поверхностное сходство между кинематографическим наплывом и трамовским «проектом в будущее», или «возвращением вспять». Поскольку в традиционной, фабульной, догматической кинематографии все эти наплывы служат лишь целям разъяснения и продвижения фабулы, они очень далеки от трамовского метода. Но революционная советская фильма, в ее намечающихся сейчас многослойных, диалектических формах действительно близка драматургии ТРАМа, она исходит из общего политического и художественного мировоззрения.

Изменение в основном приводит к переменам в отдельных приемах драматургической техники. Для трамовской драматургии несущественен единый и целостный психологический образ героя. Углубленному психологическому образу ТРАМ противопоставляет раскрытие различных классовых граней, определенных общественных категорий, проявляющихся, в зависимости от обстановки, и в процессе изменяемости, текучести. В трамовских пьесах играют не «образы», а отдельные социальные черты, появляющиеся, теряющиеся, скрещивающиеся, возникающие вновь в процессе раскрытия противоречий темы заданной в пьесе. А отсюда изменение места человека-актера в трамовской драматургии. Человек-актер не обладает здесь монополией на выразительность. Он делит ее с музыкой, со светом, с игрой вещей, Трамовские драматурги продолжают линию на синтетический стиль, на многообразное зрелище, начатую синтетической инсценировкой самодеятельного театра. Стиль трамовской драмы условен. Ее текст свободно и произвольно сочетает прозу со стихом и с песней, приподнятую речь с характерным и низовым говором. Изменяется и техника строения диалога. Поскольку за светом, за движением, за музыкой признается равное со словом право на выразительность, диалог вовсе не обязательно составляется из обмена реплик действующих лиц, он превращается порой как бы в беседу актера с музыкой и с пантомимой, отдельные реплики как бы выпадают, заменяясь вспышкой света, шумовым или зрительным эффектом. Диалог постоянно нарушает сценическую иллюзию, разбивает ее. Строение диалога существенно меняется уже по одному тому, что психологический драматизм вытесняется в трамовской драматургии установкой на полемику. Каждый диалог превращается, поэтому в своеобразный спор спектакля с аудиторией. Такой диалог очень далек от психологического обмена переживаниями, а тем более от подводного течения диалогов, характерных для чеховской, например, и послечеховской драматургии. Трамовский диалог при всей серьезности его скорее можно

сравнить с техникой цирковых реприз. Это постоянное конферирование зрителей с аудиторией.

Ясно поэтому, что нет ничего более далекого от трамовской техники, чем натурализм, чем бытовщина. Трамовской стиль — обобщенный, приподнятый, несколько условный стиль. Здесь обязательна большая эмоциональная напряженность, потому что лишь ею может возместить трамовская драматургия отсутствие первичной фабульной занимательности, слабость интриги. Стиль трамовской драматургии романтичен, да, впрочем, разве может не быть романтическим стиль театра молодежи? И эта приподнятость, склонность к обобщениям роднит драматургию ТРАМа с инсценировкой. Она резко противопоставлена бытовому натурализму, характерному для психологически-фабульной профессиональной драматургии нашей последних лет. И если сейчас эта профессиональная драматургия как будто бы возвращается к романтической и обобщенной манере («Блокада», «Заговор чувств», «Город Ветров»), то это в известной степени возвращение к низовой, самодеятельной линии советской драматургии, это сближение профессиональной и самодеятельно-трамовской ее линий.

Спектакль

Но Трамовская драма не живет и не может быть воспринята вне спектакля. Разрабатываемая, как сказано выше, коллективно, в процессе постановки, она очень много теряет, будучи оторванной от своего коллектива и сцены, будучи напечатанной. Постановочные приемы ТРАМа только сейчас, когда молодой театр получил постоянную площадку, начинают по-настоящему развертываться. Это развертывание идет по трем основным линиям: по линии индустриализации, синтетизма и диалектики. Технически ТРАМ и сейчас еще несравненно беднее, чем большие наши профессиональные театры. Но установка его все же на использование всех выразительных средств техники века, на реконструкцию спектакля под углом зрения техники века. Сама драматургия ТРАМа с ее «наплывами», «переключениями», временными и пространствен-

ными сдвигами, требует динамической декорации. В «Зорьке», например, в момент предельного напряжения, двигаются вместе с актерами и вещи, и декорации на сцене. Трамовская драматургия требует также сложной разработки света. Электрический луч беспрерывно меняет очертания сцены, выделяя отдельные моменты действия, проектируясь на горизонт, вырывая из общего сценического плана детальные куски, внося прерывистой беготней своей темп и напряжение. Стремясь раздвинуть рамки действия для многослойного и противоречивого материала, ТРАМ использует для новых целей ветхую технику «иллюзионов», «волшебных зеркал», в «Клеше задумчивом»[24] широко применено это старинное искусство «фантастических иллюзий», своеобразно возродившееся в современных условиях и с обновленной установкой. Стараясь средствами внешней зрелищности заместить потерю интриги, ТРАМ любит феерию. Его спектакли часто оканчиваются фейерверком расплавленной стали, панорамой освещенных заводов.

Необычайно значительна также роль звуковых эффектов. Музыка не просто сопровождает действие в качестве аккомпанемента или лирического фона, она непосредственно вторгается в происходящее на сцене, разрывает ткань диалогов, ставит эмоциональные акценты, отвечает актеру, пародирует его, меняет и смещает смысл его реплик. К оркестровой музыке присоединяется пение, также издавна поведшееся в ТРАМе. Как и в первоначальных инсценировках, в теперешних трамовских спектаклях комсомольский коллектив, молодежный «хор» стоит в основе действия. Он — та центральная точка, вокруг которой разворачивается пестрая диалектическая смена образов, идей и событий. А полнее всего этот хоровой коллектив говорит через песню. Вот почему на сцене ТРАМа много поют, припоминая ходовые песни рабочей молодежи и придумывая новые. Поют и отдельные актеры, постоянно переходя от слова к повышенным

[24] Премьера 11 мая 1929 г. (реж. М. Соколовский).

произнесениям, к песням. ТРАМ принужден также использовать современные технические средства добычи и распространения звуков. Вот почему театр радиофицирован. В отличие от применения радиовещания в ряде наших профессиональных театров, где оно служит целям натуралистической характеристики современного городского быта, ТРАМ пытается использовать возможности радио условно, как орудие усиления, изменения, перенесения и деформации звука. Работа эта только еще начинается, но возможности ее очень велики, при условии, что театр исходит из правильной предпосылки, не имитируя индустрию на сцене, а пользуясь средствами индустрии для обогащения выразительных средств театра. Трамовцы пользуются также принципом радио-музыки Термена, сконструировав для целей своих спектаклей довольно примитивный, но эффектный прибор, производящий звуковые колебания, «трамвокс»[25].

Тип спектакля, к которому тяготеет ТРАМ, — это музыкальный спектакль. Его разработка идет по двум направлениям. В «Дружной горке» театр осуществил опыт развлекательной песенно-танцевальной постановки, названной им «Комсомольской опереттой». Молодежь на отдыхе, на коллективной даче, молодая любовь, торжествующая над педантами и людьми в футлярах — вот ее тема.

В других постановках театр стремится к патетическому музыкальному спектаклю. И поскольку самая форма музыкального зрелища должна быть признана, бесспорно, демократической и по-настоящему современной, поскольку сейчас на глазах наших разворачивается процесс переделки традиционных форм оперы и оперетты, постольку работа ТРАМа включается, как весьма интересный фактор, в эту общую реконструкцию музыкального спектакля наших дней. Рядом с музыкой — движение. В спектаклях ТРАМа молодежь танцует, демонстрирует гибкость свою и ловкость в физкультурных упражнениях, много

[25] Аналог терменвокса.

пантомимирует, занимается подвижными играми. Развитие современного танцевального спектакля также входит в план дальнейшей трамовской работы, поскольку синтетически многообразно зрелищный стиль является для него основным. Одно время увлечение ТРАМа песнями и играми привело к стремлению давать в спектаклях некие образцы молодежного досуга и отдыха, некие бытовые стандарты. Сейчас ТРАМ отвергает эту тенденцию, считая ее узко догматической, неспособной творчески воздействовать на быт. Сейчас ТРАМ стремится вызвать в своей аудитории такую общую целеустремленность, из которой как вывод самодеятельным творческим путем родится тот или иной конкретный прием культурного обновления внешнего быта. Это потому, что ТРАМ решительно хочет идти по диалектическому пути. И вот принцип диалектики, пожалуй, наиболее существенный из трех основных постановочных методов ТРАМа.

Задача в том, чтобы постановочными средствами уйти от догматического одностороннего подчеркивания положительных и отрицательных явлений и героев. Все должно быть показано в текучести, в столкновении противоречий.

Вот обывательская семья в спектакле «Плавятся дни». Молодой комсомолке-матери, с новорожденным ребенком возвращающейся в родной дом, все в семье кажется прекрасным, идиллическим, уютным, светлым. И такой же, следовательно, представляется семья на время и зрителю. Но совсем иначе рисуется она же мужу-комсомольцу, рвущемуся из узких домашних стен в общежитие к комсомольской ребятне. И вот семья оборачивается своей косной, своей звериной рожей. Меняется свет, меняется темп и тон диалогов, изменяется музыка. На сцене чудовищная сатира на вековую инертность, идиотизм мелкособственнического домашнего очага. Комсомольский коллектив полон жизнерадостности, бодрости, смеха и солнца. Но молодой жене, у которой он отнимает отца ребенка, этот коллектив кажется и грубым, и жестким. И, действительно, вот уже на глазах ее, на глазах зрителей,

в искаженном и резком свете прыгают и кривляются страшные маски, через мгновение снова превращающиеся в веселых, добрых, энергичных комсомольских ребят, радостно пляшущих и поющих. Этот прием сценического переключения органически связан с наплывами и фабульными переключениями трамовской драматургии. Одно дополняется другим, так как трамовская драматургия полностью рассчитана на оформление приемами трамовской же режиссуры. И то и другое опять-таки отнюдь не формальный эксперимент. Диалектика трамовской драматургии и трамовской режиссуры вытекает из основной установки Театра рабочей молодежи. Театр предпринимает, таким образом, реконструкцию спектакля на базе общего своего материалистического мировоззрения, общей своей целеустремленности. Вот почему все составные элементы этого спектакля — и свет, и звук, и человек-актер — только слагаемые в общем замысле.

Актер

И все же вопрос об актере самый трудный в практике и программе ТРАМа. Это потому, что здесь дело идет о живом человеке, о реальной комсомольской молодежи и потому также, что воспитание живого человека, выработка его миропонимания и раскрытие его творческих сил была и остается первейшей задачей Театра рабочей молодежи. Как уже сказано, актерский состав ТРАМа целиком состоит из комсомольцев и партийцев, пришедших в театр из заводского производства. Сейчас уже незачем говорить о технической слабой подготовленности трамовских актеров. Уровень их натренированности ничуть не меньше, а частично (в области движения) выше средней технической подготовки профессиональной актерской молодежи. Весь вопрос в путях этой техники, в методах ее. Исполнительская техника революционной инсценировки знала лишь один актерский прием, прием «масок». Комсомольцы-кружковцы играли самих себя, оставаясь рабочими подростками ленинградских заводов, одинаково и в синей блузе пролетария и в смокинге Чемберлена.

Это было плакатно убедительно. Это было, во всяком случае, гораздо более правильно, чем пытаться перевоплотиться в классово чуждую природу, чем стремиться психологически оправдать этого Чемберлена. За политическими масками при переходе на новый материал последовали маски бытовые, маска «делового» и «чумового комсомольца», «шпаны» и «актива». Актерский прием усложнился. Был выдвинут принцип критической игры. Актер-трамовец был уже не постоянной маской, но в то же время он и не играл образа «чумового» или «делового», он опять-таки, отнюдь не перевоплощаясь в него, играл свое «отношение» к изображаемому. Он, играя, как бы критиковал роль, судил ее судом своей классовой морали. Принцип «отношения» очень важен для понимания трамовской системы актерской игры. В нем важен элемент актера-трибуна.

Он стоит в связи с драматургически режиссерской композицией трамовских спектаклей, откуда также было изгнано понятие целостного образа как фабульного, так и психологического элемента. Но принципа «отношения» оказалось недостаточным при дальнейшем усложнении трамовских приемов. Этот принцип таил в себе некоторое однообразие, давая возможность лишь приподнято утверждающего тона в отношении положительных персонажей пьесы и сатирически гротескового в отношения черт отрицательного. В нем скрываются также элементы драматизма, раз и навсегда распределяющего в спектакле понятия «добра» и «зла». Не случайно поэтому, что этот прием «утверждения» и «гротеска» стал популярным также и в передовом профессиональном театре, стремящемся перейти на классовые позиции, но остающемся при этом неисправимо догматическим. ТРАМу, желающему быть последовательно диалектическим, пришлось уйти от игры на одностороннем «отношении». Трамовцам надлежит, таким образом, играть не только постоянное отношение к изображаемому, но и меняющиеся отдельные «категории» в изображаемом. Уничтожая фикцию целостного образа, трамовец расчленяет образ на составляющие его социальные категории и играет

каждую из них порознь и в отдельности, в зависимости от данного положения, от постоянной изменяемости элементов в процессе столкновения противоречий. Мало того, в конструкции трамовской драматургии спектакля существуют также эмоциональные точки, где необходимо дать на мгновение эмоциональный взрыв независимо от индивидуальной характеристики данного действующего лица, но в связи с общей конструкцией спектакля. Это целиком связано с общей установкой ТРАМа на ликвидацию индивидуального, целостного образа, на использование актера как лишь одной из функций в общей конструкции спектакля. Но перед комсомольцем-актером в ТРАМе стоят также и другие задачи. Он должен вести игру в непрерывном взаимодействии с комсомольцем-зрителем. Он как бы все время оглядывается на товарищей своих в зрительном зале, как бы подмигивает им, как бы говорит: «а что вы скажете о той или этой моей реплике, а прав ли я в этом или в том? А как нужно смотреть вот на эту мотивировку с точки зрения нашего общего комсомольского дела?»

Так создается некое постоянное конферирование спектакля со стороны всех его участников. «Отношение», «категория», «эмоциональный взрыв», «конферированье» — вот очень еще нечеткие термины различных приемов, составляющих актерскую систему ТРАМа. Одно объединяет их — это изгнание психологизма, изгнание «перевоплощения» и углубленного образа. Трамовец пытается вызвать в аудитории психологический, воспитательный эффект средствами отнюдь не психологическими. В этом заключено одно из значительнейших и ценнейших противоречий в актерской системе ТРАМа. Ясно поэтому, что от трамовского актера требуется очень высокий уровень техники. Но развивать ее следует не на путях психоаналитического самоуглубления, не на путях чувствования, а посредством четкого социального анализа, воспитания в себе классового самосознания, а, главное, на путях общего роста актера, как культурного комсомольца и активиста. Техника эта очень нова и если уж говорить о преем-

ственности от актерских традиций, то скорее приходится вспомнить о старой домхатовской эмоциональной школе актерства. Ничто так не чуждо актерской технике ТРАМа, как методы МХАТа. И здесь снова театральная традиция продвигается скачкообразно от «деда» к «внуку», минуя промежуточные звенья и отталкиваясь от них. Но все это лишь предпосылки актерского воспитания трамовца. Перед зрителем он появляется веселым и задорным и вот почему так заразительно жизнерадостно, так электризующе действует эта безудержная молодость в спектаклях ТРАМа, воздействия одинаково верно и на молодежного и на взрослого зрителя. За этой первичной жизнерадостностью стоит, однако, большая и сложная техническая школа и должна стоять еще более сложная. И здесь, как и во всех почти других элементах театра трамовцам приходится ставить под сомнение традиционные основы техники и мастерства. ТРАМ решительно отказывается от старого языкового стандарта. Он вовсе не хочет возводить в некий новый стандарт отдельные ошибки, наносную грубость, искажения, наблюдающиеся в речи рабочей молодежи. Но ТРАМ полагает, что то основное, характерное и своеобразное, что имеется в говоре Комсомола, его хваткость, его напористость и активность должны быть полностью сохранены и культурно усовершенствованы в речевой системе ТРАМа. Язык ТРАМа должен быть таким же разнообразным, крепким и жестким, как язык Комсомола.

То же и с движением. Отбрасывая систему красивости и условности, до сих пор еще связывающую современную театральную традицию, ТРАМ хочет перенести на сцену и развить на ней простые, свободные, уверенные движения, которые вырабатываются у станка, которые умелый комсомолец развивает у размеренно и четко работающей машины. ТРАМ стремится, перевести в актерскую игру производственный стиль, рабочую установку актера-комсомольца. Как практически будет развита эта новая школа слова и движения, сказать еще трудно. Но уже и сейчас ясно, что то, что приходится предпринять ТРАМу в отноше-

нии актерской техники, обозначает основную реконструкцию ее, опять-таки вытекающую не из вкусовых экспериментов или произвольного новаторства, а тесно связанную с принципами драматургии и режиссуры, с основным мировоззрением ТРАМа, как комсомольского коллектива, как театрального Агитпропа Комсомола.

ТРАМ и трамизм

Но снова и вновь приходится повторять: каковы бы ни были театральные приемы и формы ТРАМа, величайшую ошибку допустил бы тот, кто задумал бы рассматривать его как формальное театральное течение. Совершенно праздно спрашивать — являются ли трамовцы сейчас театральными профессионалами, или же любителями-дилетантами. Трамовцы — это комсомольцы-активисты, их работа — общественная работа Комсомола. Очень может быть, что мы имеем здесь дело с новым видом театрального строительства, которому суждено рано или поздно перерасти существующие кустарно-цеховые формы театральной профессии и создать новый тип художественного профессионализма на базе нового класса и обновленных общественных взаимоотношений. Гадать об этом преждевременно, хотя нельзя и забывать о том, что общая установка ТРАМа остается очень принципиальной. Это — установка на действительную реконструкцию театра.

Но сейчас важно установить современное место ТРАМа на советском театральном фронте, с одной стороны, и в массовой пропагандистской работе Комсомола, с другой. Важно установить, что уже сейчас явление «Театра рабочей молодежи» переросло рамки ленинградского только ТРАМа. ТРАМы открылись и работают во многих городах СССР. Многочисленны трамовские кружки, беспрерывно возникающие на предприятиях. И играются все те же «Будни», «Мещанка» и «Плавятся дни», зародившиеся в Ленинградском ТРАМе.

Но чем шире растет трамовское движение, тем больше опасностей возникает в нем. Слишком часто легкомысленная любительщина и низкопробный теа-

тральный профессионализм пытаются, надев личину комсомольского театра, прикрыться маской ТРАМа. Это может сильно повредить молодому движению, скомпрометировав его. Слишком часто трамовские кружки возникают преждевременно и несерьезно и погибают не окрепнув. Следует также провести достаточно четкую разграничительную черту между системой Театра рабочей молодежи и близкими к ней передовыми профессиональными театрами и различными другими типами рабочих, пролеткультовских, например, театров. Подобное разграничение может быть только полезно для всех сторон. Серьезная опасность могла бы также возникнуть из замыкания ТРАМа в узкую цеховщину или же из преждевременной самоудовлетворенности. Трамизм — молодое движение. Он только еще идет на гребень. Он поднимается из художественного подполья, из низовой линии нашей театральной революции. Но он идет очень крепко, и время работает на него. Потому что прав Луначарский, после премьеры «Плавятся дни» сказавший: «ТРАМ есть веселье, бодрость, молодость, шествие в будущее». Прав и комсомолец Безыменский, так выразивший отношение Комсомола к своему трамовскому отряду: «ТРАМ — это те руки, которыми партия хватает за сердца и мысли широчайших масс, убеждая их в правоте нашего дела».

Звезда. 1929. № 4. С. 142–152.

Новый «Онегин»[26] (Госопера)

Среди привычных театральных симпатий российского интеллигента не было, кажется, более сокровенной «святыни», более драгоценного фетиша, чем «Евгений Онегин». Сколько сентиментальной, теноровой

[26] Опера П. И. Чайковского по роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин», премьера в ГАТОБе 13 апреля 1929 г. (реж. Э. Каплан, худож. В. Дмитриев, дирижер А. Гаук). Театр Музыкальной драмы существовал с 11 декабря 1912 до 1919 г. в помещении Большого зала Петербургской консерватории. «Евгений Онегин» стал 1-й премьерой театра.

слащавости, сколько мечтательных восторгов перед «красивой жизнью» дворянских усадеб, сколько сладкой пошлости напластовалось вокруг чудесного создания Пушкина и Чайковского!.. Постановка «Онегина» Лапицким в «Музыкальной Драме»[27] и недавняя постановка Станиславского в студии его имени[28] ничего не изменили в основном — в традиционном отношении к материалу.

Новая постановка «Онегина» в Госопере, осуществленная режиссером Капланом в сотрудничестве в дирижером Гауком и художником Дмитриевым, прежде всего делает попытку изменить социально-художественный подход к этому произведению. Когда старушка Ларина хлопочет по хозяйству как бережливая, домовитая хозяйка, когда «геттингенский юноша» Ленский исполняет свою арию на фоне портретной галереи сановных предков в тяжеловесных золоченых багетах или когда чудовищно-уродливые кавалерственные старухи немощно ползут по ступенькам дворцовой лестницы (петербургский бал) — то здесь, конечно же, сквозит ироническое отношение к помещичьей старине. Это иронически-критическое отношение к дворянским «столицам и усадьбам», вдвойне необходимое нам, не имеющим никаких оснований эстетизировать крепостническую идиллию, наметилось в отдельных эпизодах спектакля, но не получило законченного разрешения.

Более последовательно и смело проведено обоснование формально-постановочных приемов. Здесь прицел был взят, главным образом, на воспроизведение «Онегина», как оперы камерной, и на драматизацию действия, и это отлично выявлено в ряде эпизодов и отдельных реплик, которые зазвучали с непривычной свежестью, что не смогло бы быть достигнуто, если формально-ясная музыка Чайковского не была бы очищена от приставших к ней чувствительных пауз и слащавых затягиваний.

---

[27] Премьера — май 1922 г.
[28] Премьера — 1929 г.

Нельзя сказать, чтобы в целом спектакль отличался строгим и ясным единством замысла. Постановка разностильна: трактуя «Онегина» в сугубо-камерном плане, постановщики неожиданно и неоправданно широко развертываю сцену петербургского бала, впадая здесь в чистый эстетизм; есть разнобой в приемах, некоторая робость, порой эклектизм и недостаточность выдумки. Большая доля вины за неполноту предпринятой ревизии «Онегина» падает на исполнителей. Очевидно, все еще слишком косен исполнительский состав оперного театра, который не хочет отделаться от привитой в молодости условной сентиментальщины и стилизованной красивости. Тем радостнее появление молодого певца Нелеппа, исполняющего партию «Ленского» с большой простотой, свежестью и драматической выразительностью, а также исполнение «няни» студенткой Консерватории Зюзиной.

Новый «Евгений Онегин» ценен тем, что делает попытку пересмотреть самые основные сценические традиции нашего классического оперного репертуара, что он открывает дорогу нашей оперной молодежи, ставя, таким образом, перед театром в целом значительные современные проблемы.

Красная газ., веч. вып. 1929. 15 апреля (№ 94). С. 4.

«На перевальной тропе»[29] (Театр юных зрителей)

Режиссеру Брянцеву и художнику Григорьеву удалось изобрести очень интересную сценическую форму для этого спектакля. На неизменном полукруглом просцениуме «Театра юных зрителей» воздвигнут ряд фанерных кубов, которые быстрыми передвижениями и разнообразными сочетаниями образуют очень, конечно, условные, но выразительные декорации «горных круч», «старинного аула» или «город-

[29] Спектакль по пьесе П. Горлова, премьера 27 апреля 1929 г. (реж. А. Брянцев, Б. Зон, худож. М. А. Григорьев).

ка», потерянного в горах. Окрашиваемые попеременно в желтый, красный, и зеленый цвета с помощью превосходной световой аппаратуры театра, эти причудливо сдвигающиеся и раздвигающиеся кубы являют зрелище своеобразное, вполне отвечающее современной технике театра, очень динамичное, суровое и простое. На них легко и разнообразно развертывается стремительная игра актеров и идет действие.

Но какое действие?

Тема пьесы Горлова «На перевальной тропе» — гражданская война на Северном Кавказе. Героическая легенда о днях недавней борьбы — можно ли найти задание более достойное детского, юношеского спектакля? Но напрасно было бы искать в этой пьесе какого-либо ответа на то, чем была эта борьба, к чему стремились «красные» и чего добивались «белые»: об этом в многословном, длинном спектакле нет ни звука. Зато здесь имеются белогвардейские офицеры, как бы вышедшие из «Дней Турбиных», симпатичнейшие, душевные парни, раздумчиво поющие под гитару и седоусые полковники, беззаветно преданные долгу и чести. Здесь интересы революции представляет некий беглый дьякон. Здесь вдосталь отъявленно кровавых событий, смертоубийств, пыток, мелодраматических ужасов.

Упомянутая политическая «булгаковщина» сочетается с примитивнейшей агиткой: в необходимый момент Красная армия, неведомо откуда взявшаяся, вступает в город под звуки небольшого духового оркестра, препятствуя герою пьесы убить сына на глазах у матери и механически заканчивая нагромождение ужасов, напоминая зрителям не то о «Любови Яровой»[30], не то о «Разломе», не то вообще о каком-то собирательном шаблоне наших «батальных» представлений. Все это насквозь кустарное произведение художественно-беспомощно, и политически крайне сбивчиво. Это — бесспорно репертуарная ошибка.

Примитивно-наивный стиль драмы крайне ограничивает возможности актеров, принужденных на

[30] Пьеса К. Тренёва.

протяжении всей пьесы носиться по сцене с обнаженными шашками, хрипеть, восклицать или произносить агитационные тирады. Живее и интереснее других Полицеймако в политически-вреднейшей роли симпатичнейшего простачка-поручика и красочен Михайлов — симпатяга-ротмистр. Как обычно характерна и весела Пугачева, вносящая в этот незадачливый, ненужный спектакль отголосок веселой бодрости, так часто радующей в постановках этого театра. Пожелаем же «Театру юных зрителей» в ближайших работах вновь обрести эту бодрость, сочетав ее с социально-оправданной целеустремленностью спектакля.

Красная газ., веч. вып. 1929. 29 апреля (№ 107). С. 4.

«Клеш задумчивый» и проблемы комсомольского театра (В дискуссионном порядке)

Достаточно серьезно всмотреться в факт создания и жизни Театра рабочей молодежи (ТРАМа), чтобы убедиться в том, что самое существование комсомольского театра с неизбежностью ставит перед ним вопрос о всесторонней и коренной реконструкции театра в целом и в частях. Театр рабочей молодежи должен начать собою новую систему театральных зрелищ, столь же радикально противоположных традиционному театру, как сам комсомол является залогом нового общественного строя, новой системы общественных отношений. И Ленинградский ТРАМ действительно берется за реконструкцию традиционных зрелищных форм. Последняя его премьера — «Клеш задумчивый» — ярчайшее тому доказательство.

Было бы величайшей ошибкой подходить к этому спектаклю с мерилом каких-либо установленных положений и законов драматического зрелища. В «Клеше задумчивом» делается попытка реконструировать существующие формы драматургии, режиссуры и актерской игры. Делается это под углом того диалектического миросозерцания, которое Театр рабочей молодежи

выдвигает как центральный принцип всей своей работы. — «Клеш задумчивый» — диалектический спектакль. Именно потому он противоположен существующей системе догматических театральных зрелищ.

В его основе — не психологически развертывающаяся фабула, а философское противоречие между производственным и потребительским подходом к современной жизни. Это философское противоречие развертывается перед зрителями в ряде положений, все шире и глубже раскрывающих основную диалектику заданной в спектакле идеи. В «Клеше задумчивом» нет и не может быть, поэтому поступательного движения драматического действия, непрерывно развертывающейся из прошлого в будущее фабулы. Категория потребительского отношения к жизни углубляется от линии деляческого отношения к заводской работе, по линии индивидуалистической заботы о самоусовершенствовании, и сюда же, разрывая всякую фабульную и временную последовательность, вторгается эпизод «кронштадской волынки», как характернейший пример, потребительского отношения к жизни. В противовес этой потребительской линии раскрывается тема творческого подхода к жизни, опять-таки данная на примере современного социалистического соревнования и революционного подполья и гражданской войны.

Таким образом, полностью разрушается фабульная композиция действия. Перед нами уже не драма, а некий новый вид театрального зрелища. И если эффект привычного драматического спектакля может быть охарактеризован, как «сочувствие зрительного зала развивающейся на сцене психологической судьбе героев», то творческий процесс, вызываемый «Клешем задумчивым», есть волевая реакция зрителя на эмоционально раскрываемую перед ним интеллектуальную, диалектическую тему.

Различие огромное. Такое, что мы вправе спросить, «спектакль» ли перед нами, или некое новое явление общественного действия, в порядке дискуссии, напр., материализованная в зрелищных формах ораторская речь. И действительно, законы, по которым

построен «Клеш задумчивый», может быть, правильнее всего рассматривать именно, как законы политического и философского ораторства.

Вместе с фабулой, вместе с понятием драмы рушится также понятие целостных театральных образов. Актерский образ разрушен в «Клеше задумчивом» не только в тех пределах, как это порою делается современными новаторскими театрами, играющими на «переключениях образов», но до основания и целиком. Здесь нет поступательного развертывания образов потому, что нет прямо развивающейся фабулы. Здесь нет «перипетий», «переломов» в образах потому, что эмоциональный процесс, вызываемый «Клешем задумчивым», развертывается не на сцене, а в зрительном зале. В зрительном зале происходят перипетии; среди молодежи, собравшейся в театре, должен совершится перелом в сторону производственного, героического подхода к жизни. И когда этот перелом, вызываемый различнейшими выразительными средствами, примененными в спектакле, — налицо, тогда и действующие лица на сцене оказываются участниками общего героического подъема, несмотря на то, что непосредственно перед тем диалектика спектакля забросила их в низины потребительства, несмотря на то, что никакого «перелома», никакого душевного перерождения, столь любезного критике, мыслящей по шаблонам, в спектакле нет. А поскольку ликвидирован целостный образ, поскольку действующие лица совершают поступки и обнаруживают черты, казалось бы, совершенно противоречивые и несовместимые в одной и той же фигуре. Да, потому что условный натурализм образа уничтожается «Клешем задумчивым», потому что законы метафизической психологии и формальной логики с ее требованиями тождества опровергаются ТРАМом, потому что в «Клеше задумчивом» утверждается диалектический принцип тождества противоречий.

Не следует смущаться тем, что на отдельных отрезках спектакля возникают и исчезают как бы обособленные черты сценических образов. И в ораторской речи дополнительно пользоваться в зависимости от це-

лей уподоблениями, метафорами и образами, применяемыми наряду с иными выразительными средствами. То же и в «Клеше задумчивом». Актеры являются здесь функциями спектакля в целом, они выступают порой под маской мимолетного и сейчас же разрушаемого сценического образа, порою в качестве ораторов непосредственно обращающихся к зрителям, или в роли критиков, ставящих под сомнение заданное в спектакле положение, или в качестве эмоциональных возбудителей, на мгновение подымающих эмоциональное напряжение спектакля до крайней высоты, или же в качестве носителей «частной» классовой правды. В качестве последних актеры в «Клеше задумчивом» могут, напр., со всей серьезностью изображать учителей сектантства. Они делают это, не прибегая к пародии или «гротеску», которые были бы необходимы в трактовке подобной сцены традиционным театром, именно потому, что, давая «частную правду» классовых врагов, спектакль следующим своим диалектическим поворотом может раскрыть и разоблачить ее противоречивость. Ликвидация сценических образов отнюдь не умаляет значения актеров в Театре рабочей молодежи. Наоборот, их роль особенно важна именно потому, что становится не «ролью», а творческим ораторским процессом. И он предъявляет к исполнителям требования весьма высокой техники. Но только техники иной, чем это свойственно актерам психологического и эмоционального плана. «Клеш задумчивый» обнаруживает элементы новой системы актерской игры, резко противоположной психоаналитической, биомеханической и иным существующим актерским школам. Элементы ее должны со временем раскрыться со всей полнотой.

Но необходимо помнить, что эта реконструкция актерской игры, как и реконструкция драмы, отнюдь не является в «Клеше задумчивом», как и во всей работе Театра рабочей молодежи, самоцелью или экспериментом. Они с неизбежностью вытекают из общих целей, поставленных перед собою ТРАМом. Диалектическое философское зрелище требует форм, несомнен-

но, более емких и многообразных, чем ветхие средства традиционного догматического театра.

Наряду с актером с равноправными зрелищными функциями выступают в «Клеше задумчивом» декорации, музыка и свет. Сценическая площадка спектакля динамизирована, она состоит из вращающихся полукруглых цилиндров, обращаясь к зрительному залу то выпуклой, то вогнутой стороной, эти цилиндры размежевывают эпизоды камерного и площадного характера. Их стремительное вращение вносит в зрелище элементы той динамической непрерывности, которая крайне существенна для развертывания спектакля, как диалектического процесса. Подвижные декорации — это само по себе не ново, но примененные в «Клеше задумчивом», они насквозь соответствуют конструкции и целеустремленности спектакля.

Другим элементом декорации служит огромное стекло-зеркало, подвешенное над цилиндрами. Отражения в стекле последовательно дают второй план спектакля. В них ведется противоречивая тема, антитезис. Душевное веселье танц-класса, тяжелая власть вещей, вся эта «потребительская» линия проходит в зеркальных отражениях наклонного стекла, противоречиво вторгаясь в «заданное благополучие» развертывающихся на переднем плане сцен. И наоборот, когда диалектика спектакля подымает на гребне именно потребительскую линию, то рождающаяся из противоречия с ней героика мажорно проходит в гигантском зеркале. Тем же целям служи и свет. «Клеш задумчивый» заключает в себе на протяжении трех актов или, точнее, трех «кругов», из которых составляется это «диалектическое преставление», не менее 100 перемен света. Но свет не служит здесь ни чисто эстетическим целям, ни средствам условной символики. Задача световых перемен, достигаемых рядом прожекторов и многоцветных софитов, состоит в раскрытии все той же диалектической противоречивости спектакля. Двойственность каждого положения на сцене раскрывается игрой света. В словах и в движениях действующих лиц еще живет «благополучная»,

«тезисная» линия, а меняющийся свет уже подготавливает ее антитезис. Так противоречия между словом и светом, между движением и светом все время подчеркивают двойственную сюжетность спектакля.

В эту диалектическую игру вторгается звук. Оркестровая музыка, пение и радио включены в противоречивую конструкцию целого. Диалог героев ведет утверждающую положительную линию, а песня их, подкрепленная переменой света, выдвигает антитезу потребительства и неблагополучия. И, наоборот, в момент полного, казалось бы, торжества потребительской антитезы именно песня выводит тему спектакля в героический план. Оркестровая музыка здесь настойчивее, чем в каком-либо предшествующем спектакле ТРАМа, выдвигается как конструктивный фактор. Музыка вторгается в действие, разоблачая его, противореча ему, ставя эмоциональные акценты.

Радио служит примерно тем же задачам, что и зеркало. Через радио ведется вторая, противоречивая линия. В атмосферу благополучия, господствующего в первых кругах спектакля, передаваемые через радио голоса вносят «потребительские» нотки танц-класса и сектантства. И, наоборот, именно через радио дается в конце представления утверждающая тема социалистического соревнования.

Этот короткий анализ формальных приемов спектакля «Клеш задумчивый» подтверждает, как думается, тему, высказанную в начале статьи. Перед нами поистине реконструированный спектакль. И эту его принципиальную новизну отнюдь не опровергает то, что ряд включенных в него элементов при желании могут быть обнаружены в иных спектаклях. Важна конструкция целого. Важно, что в «Клеше задумчивом» все эти элементы применены в целях глубоко органических и неизбежных для спектакля. Что было придумано, как эксперимент, осуществляется здесь как необходимость. Не страшно и то, что недоверчивый критик может усмотреть в «Клеше задумчивом» ряд приемов, отчасти уже использованных и в спектакле «Плавятся дни», и в «Дружной горке». ТРАМ

строит свою театральную систему не на раз, не на один спектакль, а именно для того, чтобы, накопив и утвердив свои приемы, основать на них новую форму зрелищных искусств. Вот почему ему не страшны «стандарты», поскольку они органичны для его пути и отвечают общей его целеустремленности. Глубоко неправильным было бы также обвинять «Клеш задумчивый» в смешении жанров. Реконструкция театра, производимая ТРАМом, перенесение узла творческого процесса в зрительный зал, несет с собою отрицание жанров по их формальным признакам. Новая классификация жанров дается ТРАМом по признаку функциональному, целевому. «Клеш задумчивый» входит в эту классификацию, как спектакль интеллектуальный, пропагандистски-мировоззренческий, независимо от того, сколько в нем музыки, слова, песен или танцев. Это разрушение жанров позволяет ТРАМу стать в дальнейшем отправной точкой для реконструкции театра по различнейшим линиям. Вот почему «Клеш задумчивый» важен и должен рассматриваться по линии эволюции не только драматических спектаклей, но и спектаклей музыкальных и танцевальных. Потому что Театр рабочей молодежи, комсомольский театр, это — узел реконструкции всех видов современных зрелищ. Потому что ТРАМ — это единственный, может быть, сейчас театр, способный обладать, и уже обладающий, последовательной и общей театральной теорией так же, как трамизм все более и более утверждается как начало новой системы театрального искусства.

Жизнь искусства. 1929. 2 июня (№ 22). С. 5–6.

ТРАМы второго призыва

Мы помним историю. Мы помним, как несколько лет назад, при зарождении первого из трамов, Ленинградского Театра рабочей молодежи, не было, как кажется, ни одного из «солидных» критиков, кто бы видел серьезное будущее за этим молодым и дерзким

начинанием. Сейчас, когда Ленинградский ТРАМ вырос настолько, что, опираясь на единодушную поддержку своего революционного зрителя, он, пожалуй, не так уж нуждается в признании со стороны маститой критики, сейчас стало принято хвалить и славить его. Но хвалят опять-таки с оговорочками. Признают талантливость руководства театром, счастливую одаренность его участников.

Но ведь не в этом же дело! Совершенно неважно то, что в Ленинградском ТРАМе объединились одаренные работники. Тогда самое явление ТРАМа и рост его мог бы оказаться счастливой случайностью. И вот эта ссылка на случайное счастье, на индивидуальную исключительность Ленинградского ТРАМа и есть та последняя позиция, на которой пытается закрепиться маловерная критика перед натиском грядущей новотеатральной системы. Но нам важно именно другое. Нам важно самое явление трамизма, как массовое театральное движение, несущее за собою полню и решительную реконструкцию существующей театральной системы. Нам важен самый принцип строительства театров рабочей молодежи, как первого звена в развитии социалистической системы театра.

И вот почему такое особенное значение приобретают первые конкретные успехи трамизма, как массового движения. Трамовское движение охватило сейчас до сотни индустриальных городов страны. Необходимо признаться, что в большой доле своей это движение идет пока еще чрезмерно широким фронтом, объединяя под боевым наименованием «ТРАМ» различные формы рабочих театров с разною, часто противоречивою платформой. Когда узнаешь о работе трамов в Семиречьи и в Сибири, где репертуар слагается из «Рельсы гудят», из «Мятежа» и других ходовых пьес профдраматического репертуара, то ясно, что здесь дело идет о первичном любительстве, общественный смысл которого ограничивается пока что актуальностью темы и злободневностью репертуара. На фоне профессиональной косности и это — явление положительное и прогрессивное. Но, во всяком случае, это —

не работа ТРАМа, и это, — не платформа трамизма. Сложнее обстановка в таких крупных центрах, как, напр., Москва. В Ленинграде, в рабочих районах столицы одновременно существует несколько театров рабочей молодежи, колеблющихся в работе своей между студийными занятиями по видоизмененной, обновленной системе вахтанговского театра и методами пролеткультовскими. Серьезное, ценное начинание. И все же то — не работа ТРАМов, не платформа трамизма.

С тем большей подчеркнутостью должны быть отмечены первые шаги младших ТРАМов, «ТРАМов второго призыва», которые в работе своей последовательно и смело осуществляют те принципы театрального строительства, из которых выросло само массовое движение трамизма. Очень ценно первое достижение «центрального» Московского ТРАМа. Этот кружок, состоящий из крепко спаянного коллектива заводских комсомольцев, еще недавно имел большие неудачи на путях театрального любительства, на путях беспринципной постановки любительских психологических пьесок вроде «Зеленых огней»[31]. Сейчас театром руководит комсомолец Соколов, непрофессиональный режиссер, и даже пока еще вообще не режиссер, а трамовец, комсомолец-активист, растущий вместе со всем коллективом. Ему удалось поставить «Зови фабком», популярную пьесу репертуара Ленинградского ТРАМа, приобретающую сейчас особенное значение в связи с усилением борьбы с пережитками антисемитизма, против которых направлена пьеса. Но Московский ТРАМ отнюдь не повторил спектакля своего старшего собрата. Правда, в интонациях молодых актеров, в их повадке, в их жизнерадостной хватке чувствуются те же черты бодрой уверенности, что и на спектаклях Ленинградского ТРАМа. Но ведь это — черты, вообще присущие заводской молодежи, и метод актерской игры ТРАМа тем и значителен, что он не подавляет этих классовых и производственных характерностей, не низводит их до гладкого уровня актерской

[31] Пьеса А. Акмолинского, премьера 20 ноября 1928 г.

культурности, а укрепляет и придает направленность классовому облику рабочего подростка. В спектакле Московского ТРАМа также много песен и плясок, как и в ленинградской постановке пьесы «Зови фабком»: это потому, что молодой московский театр верен принципу синтетизма, одному из основных в платформе ТРАМа. Но в московском спектакле также и много нового в характеристиках действующих лиц, в пользовании светом, в декоративных приемах. Это — самостоятельный крепкий спектакль. Он не подражателен. Он просто опирается на методику ТРАМа. И то, что на основании этой методики молодому театру, частично деморализованному предшествующей неудачей, руководимому не профессионалом, а своим же товарищем комсомольцем, удалось добиться такого целеустремленного, пропагандистски действенного спектакля, — это доказывает лучше всего ценность и жизнеспособность руководящих принципов трамизма.

Еще дальше пошел ряд ленинградских заводских трамовских ячеек. Среди них, прежде всего, — «ТРАМ-ядра» на заводе «Скороход» и на «Электросиле». Первый кружок, руководимый трамовцем Сухаревым, выдвинулся недавно постановкой волнующего пропагандистского спектакля на материале той же пьесы «Зови фабком». Пьеса оказалась решительно переработанной. Написанная еще в то время, когда основные положения диалектической драматургии, с особенной яркостью утвержденные ТРАМом в спектаклях «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый», еще не были формулированы достаточно отчетливо, пьеса перестроена сейчас на основе этой диалектической формы. Спектакль идет, как обобщенное рассуждение о противоречиях внутри заводской молодежи, где наряду с комсомольской активностью еще гнездятся отвратительные пережитки антисемитизма, разгильдяйства, лодырничанья. Драматическая фабула смещена путем постоянного переключения коллектива, «хора» комсомольцев, в котором попеременно раскрываются эти противоречивые свойства. Песни и пляски несут на себе эмоциональную нагрузку этого крайне убедитель-

ного диалектического «рассуждения». Меняющийся свет подчеркивает его зрелищную конструкцию. Это — полностью трамовский целеустремленный пропагандистский спектакль. В работе над ним кружок молодежи «Скорохода» настолько вырос, что может приняться сейчас за разработку совершенно самостоятельной пьесы. Скороходовский ТРАМ готовит музыкально-танцевальный спектакль «Сад зеленый»[32] на тему о производственном потребительском подходе рабочей молодежи к отдыху, к товариществу и дружбе. Методы трамизма вырастили этот кружок и дают ему возможность выступить с передвижными спектаклями по клубам Ленинграда.

Полностью в фарватере трамизма протекает также работа кружка «Электросилы», руководимого трамовцем Молчановым. Деятельность этого кружка особенно ценна тем, что она непосредственно связана с жизнью завода-гиганта, частью культурной жизни которого является местный ТРАМ. В осуществлении одного из основных принципов трамизма кружок создает свои спектакли целиком заново, начиная с пьесы, которая разрабатывается местной комсомольской литературной группой. Так сложился спектакль «Гамуз»[33] на тему о жизни и работе молодежи с «Электросилы», о том, как в заводской повседневности, в конкурсах на лучшего производственника и в борьбе бытовых противоречий растет новый человек, комсомолец в коллективе. Спектакль ценен не только своей тематической направленностью. Он построен последовательно и смело. Прямолинейное протекание фабулы все время раздвигается введением обобщенных лирических наплывов. Диалектические ходы расширяют идейную нагрузку спектакля.

Что говорят эти факты, число которых может быть еще сильно увеличено? То, что вслед за первым из ТРАМов, за Ленинградским Театром рабочей молодежи идет широкий фронт «ТРАМов второго призыва»,

[32] Оперетта А. Н. Горбенко.
[33] Спектакль по роману И. В. Скоринко «Стальной гамуз».

ведущих работу на принципиальных основах, выработанных Ленинградским ТРАМом, расширяя, обобщая и уточняя эти принципы. Первые реальные успехи «ТРАМов второго призыва» — вот лучшее доказательство величайшей целесообразности и жизненности формообразующих методов ТРАМа, того, что перед нами — поистине массовое движение, новая система театра.

Жизнь искусства. 1929. 23 июня (№ 25). С. 9.

Самодеятельный театр народов СССР

Сейчас, когда самодеятельный театр рабочего класса, театр, выросший из бытовых форм манифестаций и митинга, становится общепризнанным фактором театрального строительства, приспело время обратить напряженнейшее внимание на формы самодеятельного театра земледельческих слоев нашего Союза. «Этнография», «фольклор» — могут нам возразить, — что ж тут нового и театрально актуального? В том-то и дело, что при том построении теории театра, которое становится понемногу общепризнанным у нас в стране, за самодеятельной игрой в различных ее классовых проявлениях, за всем тем, что на языке ветхой науки безразлично именовалось «фольклором», должно быть признано гигантское конструктивное значение в развитии и образовании живых театральных стилей.

Театральное искусство народов СССР, находящихся на земледельческом и ремесленническом уровне развития, чрезвычайно важно для нас, для становления той великой федерации театральных стилей, какой должен быть наш театральный фронт. И как страшно мало мы еще знаем здесь.

Экспедиции последних лет до некоторой степени осветили остатки древнего крестьянского театра и крестьянского танца русских северных поселений на Онеге, на Мезени, в Поморье. Итоги огромные, и они не должны оставаться предметом исключительно академических исследований. Ведь ясно, что слепым и аб-

сурдным делом явились бы попытки построить форму самодеятельного театра современной деревни без учета тех форм хорового, балаганного, ярмарочного, подлинно массового и подлинно синтетического театра, остатки которого живут в самодеятельной игре русского Севера. Форма современного деревенского театра будет оставаться в руках у беспомощных культуртрегеров, у подражателей и эпигонов буржуазной сцены, пока массовое движение деревенского театра через голову буржуазно-интеллигентского упадничества не будет сомкнуто с великим хоровым крестьянским стилем, еще сейчас обнаруживающим себя на праздниках деревенского веселья.

А чисто формальные достижения крестьянского театрального искусства в области движения и в особенности голоса! До каких же пор мы будем вывозить крестьянских сказителей и певцов за границу, как музейную редкость, а не воспользуемся живым опытом их изумительного голосоведения для реформы нашего собственного музыкального театра, итальянская система которого переживает сейчас такой явственный кризис?

Самодеятельный театр русского крестьянского Севера это — один огромный массив. Другой, не менее важный, это — самодеятельный театр кавказских народов. Мы вступаем сейчас в пору расцвета национальных театров. Тифлис и Баку становятся театральными столицами. Но ведь ясно же, что строить современный грузинский, армянский или татарский театр на путях подражания европейскому стандарту — это значит сознательно обеднять те прекрасные возможности, которые предоставляются нам самим существованием федерации народов СССР. Наша культура должна быть социалистической по целеустремленности, но национальной по форме, не забудем об этом. В работах тюркского музыкального театра в Баку есть тенденции использовать особенности тюркской музыки, пения и движения, но даже там схема европейской оперетты явственно господствует. А деятели грузинского театра теоретически и практически стремятся

к продолжению той линии профессионального театра на грузинском языке, которая была начата грузинской интеллигенцией в обстановке русского самодержавия. Огромная ошибка. Надо копать дальше и глубже. Надо использовать в качестве реконструктивного фактора самодеятельный театр крестьянских масс Кавказа, бытовые игры виноделов, земледельцев и пастухов. То немногое, что до сих пор известно о них, заставляет полагать, что здесь сохранились черты народных фарсов, буффонных комедий, уличного театра, во многих отношениях сходного с простонародным театром Балкан и Италии. А история театра знает, как велика была конструктивная роль этих последних систем.

И далее — музыкально-песенное и танцевальное искусство Кавказа! До сих пор мы еще не пошли дальше экзотически любовательского отношения к «кавказским танцам» и их суррогатам, часто в достаточно опошленной форме. Но что дело далеко не исчерпывается этими «ресторанными аттракционами», доказывает каждая экспедиция в сколько-нибудь отдаленную область Кавказа, в частности последняя кино-экспедиция в Сванетию, обнаружившая сложнейшие формы хороводов, драматических игр, соединенных с танцами и песнями и шутками в масках.

Более того. Не забудем, что именно на основе кавказских наречий нашей молодой лингвистике (лингвистике Н. Я. Марра) удалось установить материалистическую яфетическую теорию происхождения и жизни языков. Очень вероятно, что изучение остатков самодеятельной театральной игры народов Кавказа, преемников и наследников античных народов, поможет установить новую теорию развития мирового театра, произведя материалистическую переоценку буржуазно-идеалистических систем театроведения с их прямолинейным развитием театра от греко-римской античности, через европейский Ренессанс к новой капиталистической Европе.

В этом последнем отношении особенное значение должно принадлежать третьему великому массиву самодеятельного театра нашей страны — самодеятель-

ному театру народов Средней и Центральной Азии. Мы имеем здесь дело с двумя основными линиями: с огромной системой театрализованных празднеств, охватывающих Туркменистан, Казахские степи, Узбекистан и горную Бухару, склон Тянь-Шаня, Семиречье и Алтай, с одной стороны, и с полупрофессиональным искусством мастеров виртуозов — с другой.

Всякий, кто бывал на раздольных и шумных летних празднествах киргизов в нагорных лугах, кто проводил вечера на алтайских стойбищах и прислушивался к песням, танцам и грохочущей музыке, будящей горы в час, когда овцы уже вернулись в загоны, всякий, кто ходил по узбекским кишлакам вслед за пестрыми, наполненными плясками и барабанной музыкой свадебными процессиями, тот знает, как велико еще сейчас формообразующее влияние восточных празднеств, как великолепна эта форма, синтетическая, волнующая и точная. А в заброшенных долинах Таджикистана, среди арийских племен, их населяющих, живы еще хороводные игры в звериных масках. Здесь под вечер жители гор — пастухи — собираются у раскидистого карагача и, надев маски лисы, горного козла, рыси, разыгрывают древние, как мир, звериные пантомимы.

Рядом с этой огромной системой массовых празднеств не менее замечательно искусство профессионалов. Трубачи из Ферганы, канатоходцы и глотатели кинжалов, выступающие с уличными представлениями у Ляби-хауза в Старой Бухаре, плясуны с самаркандских базаров, — все это представители высочайшего мастерства движения, обладатели музыкальной техники, могущей оказаться исключительно полезной в обновлении нашей музыкальной культуры. Не боясь преувеличений, мы решаемся поставить в эту же линию профессионалов восточного искусства — алтайских «камов»-шаманов, которые помимо своих культовых и эксплуататорских функций чрезвычайно интересны, как носители совершенно исключительного мастерства голосоведения, способные превзойти в этом отношении любых виртуозов западного пения.

Что означает все это? То, что самодеятельная театральная игра земледельческих и ремесленных народов Средней и Центральной Азии сейчас еще настолько жизнеспособна, что может оказаться чрезвычайно плодотворной для живой системы нашего строящегося театра. Не забудем о том, что в нашем реформаторском движении мы все далее и далее будем отрываться от буржуазных систем театра вплоть до последней из них, системы Московского Художественного театра. В поисках живого стилевого материала нам легче и естественнее всего обратиться к великолепной театральной сокровищнице советского Востока.

Но это еще не все! Если не обманывают все признаки, то именно в праздничных играх среднеазиатских нагорий таится то соединительное звено, которое свяжет цепь между театрами античности и новой Европы, с одной стороны, и театрами Дальнего Востока, с другой. А эта цепь позволяет построить историю мирового театра на началах иных и гораздо более широких, чем это делали замыкающаяся в узком кругу Европы буржуазная наука о театре.

Вот почему в построении широкого фронта социалистической реконструкции нашего театра мы не имеем права пройти мимо пережитков самодеятельного театра и его еще живых форм в крестьянстве нашей страны. Театроведческие экспедиции должны быть направлены для внимательнейшего изучения его форм. Работники строящегося советского театра должны использовать его опыт для реконструкции основных элементов нашего театра. Деятели национальных профессиональных театров пусть с величайшей осторожностью и заботливостью отнесутся к этим проявлениям старинной культуры, чтобы, разобравшись в социальной природе их и отбросив ненужные и мешающие пережитки, использовать все, что можно, для построения национального театрального искусства на новой базе, на базе социалистического переустройства искусства!

Жизнь искусства. 1929. 7 июля (№ 27). С. 5.

К новой советской драматургии

Сколько бы ни жаловались мы на слабость нашей сегодняшней драматургии, приходится признать, что жизнь советских театров сейчас целиком почти связана с творчеством современных драматических писателей. То, что лишь намечалось в прежние годы в работах передовых и смелых театров, в истекшем сезоне осуществилось по линии всех театров Москвы и Ленинграда, построивших свою работу исключительно на современном репертуаре. Это явление совершенно небывалое в мировой истории русского театра — свидетельство огромной самостоятельности и жизненности нашей театральной культуры.

Но еще важнее другое. Нынешний сезон обещает стать поворотным в развитии советской драматургии. Он принес с собой борьбу течений и стилей в нашей драматургии, ту борьбу, без которой невозможно живое творчество. После того, как на протяжении ряда лет на сценах наших господствовала натуралистическая, элементарно-бытовая драматургия, и можно было опасаться, что фотографическая публицистика Ромашовых и подобных ему и есть основная магистраль советской драмы, сейчас снова заговорили в драматургии ноты больших обобщений и отвлечений, ноты героики и романтики. Правда, натуралистическая линия представлена и в нынешнем сезоне пьесами того же Ромашова («Огненный мост», — еще один перепев старых тем гражданской войны и семейных неурядиц), Билля-Белоцерковского («Шахтеры», — сочетание превосходного фактического материала и публицистического запаха с сырой и вялой формой), частично Лавренева («Враги»), Глебова («Инга» — примитивная и даже отчасти обывательская пьеса на тему боевую и острую), Афиногенова («Малиновое варенье» — натуралистический детектив с заштампованными фигурами шпионов, вредителей и ошибающихся коммунистов).

Но несравненно сильнее, неизмеримо действеннее позвучала в сезоне противоположная линия. Смело

отойдя от хроникальной ограниченности и узкой документальности, бывшей у нас долго обязательной в подходе к истории, Вс. Иванов и В. Киршон поднялись до высоты исторических обобщений, трагического пафоса и романтической остроты страстей в пьесах своих о сумрачных и тяжелых днях кронштадтского восстания («Блокада») и о мужественных героях и жертвах бакинской коммуны («Город ветров»). И здесь и там повышенный язык, музыкальная напевность речи, приподнятая характеристика образов, перерастающих в символы, подчеркнутая напряженность действия, также приобретающего символические черты, — все способствует превращению «исторических» пьес в героико-философские обобщения на острейшие и значительнейшие темы наших дней, темы революционной выдержки, непримиримости, стойкости до конца. Столь же условно использована история гражданской войны и походов конной армии в трагедии Сельвинского — «Командарм 2», где самый строй стихотворных диалогов подчеркивает далеко идущую отвлеченность этой лирической и философской пьесы. И уж полностью в кругу тем сегодняшней философии стоит замечательная пьеса Олеши «Заговор чувств». Особенно важно здесь то, что современный быт советской Москвы, излюбленнейший и затасканнейший материал драмоделов-натуралистов, приподнят здесь до символической высоты, служа поприщем столкновений обобщенных мировоззрений эпохи. И далее, как ни поверхностна новая пьеса Маяковского «Клоп», все же и она своим фантастическим и буффонно-преувеличенным стилем подчеркивает ту же линию социального символизма, которая начинает преодолевать натуралистические шаблоны Ромашовых. И вот почему еще больше внимания следует уделить той, еще далее идущей реконструкции драматургической системы, которая предпринимается в массовом движении «театров рабочей молодежи» под лозунгом «диалектической драматургии». Пьесы, подобные «Клешу Задумчивому», подобные «Плавятся дни», ставят на новое разрешение самые основные принципы «действия»,

«образов», «пространства» и «времени» в драме. И поистине, перед лицом огромных мировоззренческих и философских тем и обобщений, которые раскрывает перед нами революционная современность, ясно — лишь подобной обобщенно-философской драматургии и в то же время диалектически углубленной может принадлежать победа.

Красная газ., веч. вып. 1929. 8 июля (№ 168). С. 4.

Чехов и театральная современность (К 25-летию со дня смерти А. П. Чехова)

История связала драматургию Чехова с порой расцвета славы Московского Художественного театра. Сейчас, когда театр этот переживает кризис и когда роль, занимаемая им в театральной современности, становится спорной, делают попытку спасти вневременное значение чеховской драматургии, отделив ее от временных судеб театра. При этом ссылаются обычно на то, что отдельными толкованиями своих пьес в Московском Художественном театре Чехов не был удовлетворен, что он, как явствует из переписки, «написал свой “Вишневый сад”, как комедию», а Станиславский сделал из нее «слезливую драму».

Сейчас, когда культура наша справляет юбилейные дни замечательного писателя, прежде всего, нужно опровергнуть попытки таких непрошенных и ненужных реабилитаций. Не может быть оспорено (знаменитая история с постановками «Чайки»[34] в Александринском театре и в Московском Художественном[35] доказывает это с совершенной несомненностью), что Чехов-драматург создался и вырос в атмосфере театральной системы Станиславского. Не может быть оспорено стимулирующее влияние Художествен-

[34] Пьеса была поставлена в Александринском театре 17 октября 1896 г. (реж. Е. Карпов).

[35] Пьеса была поставлена в МХТ 17 декабря 1898 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко).

ного театра на драматургическую работу Чехова, после многолетнего перерыва возвратившегося к писанию пьес под влиянием именно этого театра, писавшего роли на отдельных актеров этого театра, связанного с ним бытово и творчески. Работа Чехова и Московского Художественного театра — классический образец работы драматурга для театра.

Но именно поэтому мы и получаем право поставить знак равенства между драматургической системой Чехова и театральной системой Станиславского. Действительно, что основное в реформе драматургии, произведенной Чеховым? Изменение и обновление тематики. Вырвав русскую драматургию из русла купеческих и чиновничьих тем, заповеданных Островским и отчасти Сухово-Кобылиным, Чехов повернул ее к тематике людей интеллигенции и буржуазии: агрономов, врачей, профессоров, к проблемам жизненного строительства, предпринятого в 90-х и девятисотых годах интеллигенцией и буржуазией. Другими словами, он сделал в области тематики то же, что и Художественный театр; историческая роль их в этом отношении одинакова. И далее. Намеренно ослабив фабульность традиционной драматургии XIX века, Чехов поставил на ее место принцип готовых психологических ситуаций, развертывающихся изнутри драмы, раскрывающейся акт за актом почти без поступательного движения фабулы.

Ситуация «Вишневого сада» дана уже в первом акте. Все, что могло произойти, произошло до поднятия занавеса. Помещичья семья разорилась. Сад должен быть продан. Остается только всесторонне развернуть эту готовую катастрофическую ситуацию. Нетрудно установить здесь сходство с драматургией Ибсена — этого создателя трагических пьес, начинающихся, в сущности, с пятого акта. И нетрудно также доказать, что эта форма чрезвычайно характерна для общественных настроений интеллигенции, в мировоззрении которой «неизбежность», «обреченность» занимают такое исключительное место. Если вольно разворачивающийся клубок фабульных перипетий ме-

лодрамы характерен для живущей авантюрно и жадно буржуазии середины века, то формула драматической обреченности, разработанная Чеховым, Ибсеном, а отчасти Метерлинком — одно из совершеннейших выражений европейского общества конца столетия. В переводе же на язык театра эта формула обозначает «сквозное действие», ту струю внутренней драматической связанности сковывающей произвол героев, в которой Станиславский видел основу своего театрального мировоззрения. Это потому, что Станиславский в театре делал то же дело, что в драматургии — Ибсен и Чехов.

Реформа Чехова привела также к перестройке драматических образов и сценического диалога. В отличие от «характеров» и «типов», всегда условных, театрально ограниченных, эта реформа пыталась создать некий «целостный психологический образ», сотканный из сложных конфликтов сознательного с подсознательным, из прирожденных инстинктов, из аберраций воли. Это любопытнейшее театральное воплощение идеалистической, метафизической психологии. И опять-таки актерская система Станиславского, все учение Художественного театра об актере, как носителе «подсознательной правды», полностью соответствует драматургической реформе Чехова и ее идеалистической подоснове в психологии.

То же расширение драматургического материала до пределов подсознательного привело к изменению в строении диалога. Традиционная для мелодрамы техника диалога, понимаемого как поединок броских, лежащих полностью на поверхности сознания, ясных по волевому устремлению реплик, заменяется сложным обменом переживаний, в большей части своей лежащих вне отчетливого сознания участников диалога. Говорят не то, что хотят сказать, говорят, что говорится, думают, что думается, — эта диалоговая техника, обязательной частью которой являются также и знаменитые чеховские паузы, — это не что иное, как почти классическое выражение в дра-

матургии психологии подсознательного. И опять-таки актерская техника, Художественного театра с ее «кругом переживаний» и его режиссерская техника, играющая на паузах предельной длительности и на звуковых эффектах, рассчитанных на возбуждение неясных и смутных эмоций, — это театральный аппарат, полностью приспособленный для выражения все той же психологии подсознательных и бессознательных ощущений.

Таким образом, драматургия Чехова предстает сейчас перед нами, как вполне законченная система, как итог реформы не менее основной и далеко идущей, чем реформа, в свое время предпринятая Островским. Даже более того. То, что сделал Чехов с традицией драматургии, полученной им в наследство, это — гораздо более смелый шаг, чем драматургическое дело Островского. И это историческое значение автора «Иванова», «Чайки» и «Трех сестер» должно быть полностью раскрыто сейчас и освобождено из-под шлака вкусовщины, некритической восторженности и запоздалой полемики.

Но именно потому, именно в силу своей значительности и принципиальной направленности, драматургическая система Чехова, так же, как и органически связанная с ней, театральная система Художественного театра, никоим образом не пригодны для выражения тематики и проблем нашей современности, для стройки нашего живого театра. Этот вопрос нужно выдвинуть с тем большей остротой, что в драматургии и театре революционного десятилетия явное и скрытое влияние Чехова и Станиславского продолжают чувствоваться с очень большой силой. И речь идет не о попытках реставрировать Чехова, с упорством, но безуспешно производимых «домом Чехова», Московским Художественным театром.

Гораздо существеннее то, что на живом драматургическом творчестве писателей наших дней, в том числе и ряда революционных писателей, продолжают тяготеть традиция чеховской драматургии. Именно эта традиция завела в тупик

Юрия Либединского в первой его драматургической работе над «Высотами». Прекрасный жизненный материал и большого размаха политическая направленность этой пьесы вступили в борьбу с драматической формой, заимствованной автором в первую очередь именно у Чехова. От Чехова — эти «целостные психологические образы», требующие «оправдания» таких политически и классово враждебных фигур, как «специалист-устряловец». От Чехова — «сквозное действие» обреченности, выводящее фабулу пьесы, борьбу социалистического сектора с частным в круг, чуть ли не неизбежных событий и налагающее на драму печать пессимизма. От Чехова и пристрастие к постройке диалогов на подсознательном, на недоговоренном. Перед нами здесь развернутая формула чеховской драматургии и нагляднейшее доказательство того, в какой мере противоречит эта формула сегодняшним политическим задачам нашей драматургии, в какой мере она искажает, по законам своей формы, наилучшие замыслы и наиболее четкие идеи автора.

Пережитки чеховских приемов можно наблюдать и в такой отличной пьесе, как «Город ветров» Киршона. И здесь можно найти «профессора», перекочевавшего из «Дяди Вани», и, что еще хуже, черты героев «Трех сестер» и «Иванова» наложили отпечаток несвойственной мягкости, раздвоенности и рефлексии на образы комиссаров Бакинской коммуны. Психологические паузы и эффекты настроений, придающие камерность этой высоко-героической пьесе, они тоже из арсенала чеховской реформы.

В еще большей степени сказалась драматургическая формула Чехова, как формула подсознательного и бессознательного, на революционно-исторической трагедии Вс. Иванова «Блокада». Тем более что здесь вместе с традицией чеховской драматургии непосредственно действовал и метод Художественного театра, поставившего пьесу. Что же говорить о произведениях компромиссной части нашей драматургии, о работе Ромашова, Файко и др.? Здесь чеховские образы,

чеховские приемы без труда могут быть обнаружены и в рефлективных рассуждениях героев «Конца Криворыльска»[36] и в психологических паузах диалогов «Человека с портфелем»[37].

Так широко еще и сейчас влияние чеховской системы в нашей живой драматургии. И всюду, где она сказывается, она несет с собой разрыв между драматургической формой и политической установкой пьесы, снижение политической устремленности, искажение революционной направленности, потому что драматургическая формула Чехова, так же, как и связанная с ней театральная система — это наиболее живое звено в той традиции, которую во что бы то ни стало необходимо преодолеть во имя самостоятельного развертывания советской драматургии и театра. Это — живой противник, и противник исключительно большого художественного обаяния. Но тем более решительно должен быть выдвинут принципиальный лозунг: против Чехова в театральной современности, против каких-либо гримировок Чехова, против какого-либо подражания ему в нашем театре и драматической литературе.

Жизнь искусства. 1929. 14 июля (№ 28). С. 2.

Театральная культура Закавказья

Всякого, кто побывает в Закавказье наших дней, не может не ошеломить буйный культурный рост, переживаемый сейчас страной. Процесс децентрализации культуры, создания культурных гнезд на географических окраинах Советского Союза, — этот огромный процесс нигде, пожалуй, не заметен с такой яркостью, как в богатых республиках, лежащих на южном склоне Кавказского хребта — в Азербайджане, Грузии, Армении. Но здесь речь должна идти не о литературе и поэзии этих стран, переживающих сейчас пору очевидного расцвета, не об интенсивнейшем архитектурном строительстве их, приведшем

[36] Пьеса Б. Ромашова.
[37] Пьеса А. Файко.

к тому, что Баку с его гигантскими рабочими кварталами воспринимается, как образцовый, почти чудесный индустриальный город будущего, а новые здания в Тифлисе и Эривани[38], чрезвычайно удачно сочетающие конструктивность железобетонной стройки с элементами патетической арочной архитектуры Востока, по справедливости должны быть выделены в нашем строительстве как прекраснейшие образцы нового архитектурного стиля, — речь должна идти об основных линиях театральной культуры ЗСФР[39], как они воспринимаются человеком со стороны, человеком, подходящим к театральной жизни Закавказья с мерилом наших общих театральных оценок и требований.

С этой точки зрения интенсивнейшая театральная жизнь Закавказья представляется в первую очередь, как борьба двух основных систем. Первая есть не что иное, как продолжение (а отчасти развитие) идущих из центра — по преимуществу из Москвы — театральных форм. Сюда относится работа Грузинского Кутаисского театра, руководимого сейчас Марджановым. Сюда же следует отнести и многолетнюю славную деятельность Бакинского, ныне Тифлисского «Рабочего театра» и отчасти — Рабочего театра Эривани. Работа всех этих театров — явление бесспорно прогрессивное. На Закавказском участке театрального фронта они вели и ведут сильнейшую борьбу с провинциализмом, с рутиной, с аполитичностью. Не забудем, что еще недавно формальные приемы Московского Художественного театра и проповедь надклассовой «общечеловечности», с ними связанная, почиталась превыше всего среди грузинской и армянской интеллигенции — этих бывших культурных руководителей страны. Нечего и говорить о той трясине штампа и захолустного провинциализма, в которой пребывала большая часть местных театров. Работа Марджанова привила Закав-

---

[38] Ереван — столица Республики Армения, до 1936 г. — Эривань.

[39] Закавказская советская социалистическая республика выделена как самостоятельное административное образование в 1922 г., просуществовала до 1936 г.

казью традиции формального новаторства, традиции условного театра. За пределы эстетизма и стилизаторства Марджанов, продолжающий в Тифлисе, а ныне в Кутаисе, линию своих ленинградских работ, не пошел. Но все же его руками была перенесена на Кавказ та реформа выразительных средств театра, которая связана в центре с именами Камерного театра и Вахтангова. Повторяем, это — явление прогрессивное, выводящее Закавказье из рутины, приобщающее его к общесоюзной театральной культуре, но в то же время не обогащающее этой культуры чем-либо принципиально новым, не раздвигающее его рамок.

Дальше, но по подобному же пути шла и идет работа Бакинского Тифлисского рабочего театра. В течение ряда лет руководимый В. Пессимистом[40], этот театр давно уже выдвинулся среди наших т. н. «провинциальных» театров, как один из наиболее передовых и последовательно революционных. Новая советская драматургия, театральная реформа конструктивизма давно уже прочно владеют этим театром. В нем прошел длинный ряд пьес советского репертуара и западной революционной драматургии, причем многие из них шли в этом молодом и энергичном театре одновременно, а иногда и раньше, чем они появлялись на сцене центральных театров. Макеты таких постановок, как «Рычи, Китай»[41] и «Разлом»[42], свидетельствуют о последовательном и строгом осуществлении театром принципов конструктивизма. Притом конструктивизма в строгой, выдержанной и бескомпромиссной его форме, далекой от того обеднения и опошления, которое так грозит модным художественным течениям в провинциальной среде. Лицо передового боевого театра поддерживалось постановками Федорова, ра-

[40] Псевд. В. З. Швейцера.

[41] Спектакль по пьесе С. М. Третьякова, премьера в Бакинском рабочем театре (БРТ), премьера в октябре 1926 г. (реж. В. Ф. Федоров).

[42] Спектакль по пьесе Б. Лавренева, премьера в Тифлисском рабочем театре (ТРТ) — 1927 г. (реж. В. Швейцер).

ботавшего в театре в минувшие сезоны и, бесспорно, оно будет сохранено Грипичем, руководящим сейчас художественной жизнью театра. Перед нами таким образом — образец последовательно революционного, культурного, новаторского театра на окраине страны и, конечно, в условиях уродливо централизованной театральной культуры дореволюционной России подобное явление было бы невозможно.

И все же встает вопрос о ценности линии Бакинского Тифлисского рабочего театра с точки зрения общей нашей театральной культуры. Театр все же только пропагандирует, популяризирует достижения наших центральных, по преимуществу московских, театров. Он — подражателен, хотя и в лучшем смысле этого слова. Весьма вероятно, что самый характер деятельности этого театра, работающего на русском языке и обращенного в первую очередь к русскому рабочему населению Закавказья, диктует ему подобную централистскую линию. Но как бы то ни было, в Бакинском Тифлисском рабочем театре нет ничего или почти ничего специфического для культуры Баку и Тифлиса. Он мог бы стать рядом с театрами Ижевско-Вознесенска, Артемовска др. промышленных центров центральной части нашей страны. По подобному же пути обнаружили стремление идти молодые ТРАМы Баку, а теперь и Тифлиса.

И тут встает огромной важности принципиальный вопрос. Вызывает ли социалистический характер нашего строительства требования подобной театрально-культурной централизации? Должна ли театральная система таких промышленных и культурных центров, как Москва и Ленинград, даже в наиболее передовой, последовательно пролетарской своей форме, быть образцовой, быть нормативной для театральной культуры Союзных Республик? Мы убеждены, что нет. Генеральная линия социалистического строительства диктует в первую очередь тематику нашего искусства, в частности театра. Диктует марксисткий метод его построения, его идейную целеустремленность. Но та же генеральная линия социалистического строитель-

ства настоятельно требует всестороннего развертывания творческих возможностей национальностей, входящих в Союз. А это значит, что мы ждем от театров национальных республик своеобразной национальной формы. В частности, для народов Закавказья, переживших необычайно трудную и кровавую национальную историю, подвергавшихся тягчайшим насилиям завоевателей, легко искать эту национальную форму в том условном искусственном ориентализме, который неотделим от буржуазных шовинистических и колониально-империалистических тенденций и который, конечно, менее всего пригоден для постройки социалистического искусства.

Ключ лежит здесь в области самодеятельного театра. Мы утверждаем, что подлинная реконструкция национального театра Закавказья может произойти только на основе использования самобытных форм крестьянской театральной игры, еще и сейчас живущей на территории Закавказских республик. Любопытнейшие образцы подобной игры еще и сейчас нам пришлось встретить в заброшенных под ледники крестьянских замках патриархальной Верхней Сванетии. Здесь двойные антифонные хороводы мужчин, могуче и мерно раскачивающихся в лад стремительной и однообразной песне, идут по прямой линии от великой крестьянской хороводной игры античного Востока. Здесь комедийные дуэты старика и девушки, разыгрываемые под похлопыванье в ладоши стоящего вокруг хора, напоминают о корнях древней комедии. Крестьянское искусство в Сванетии, а в еще большей степени искусство винодельной Кахетии и Имеретии, сохранило превосходные и глубоко своеобразные элементы театра народного в том смысле, поскольку вообще можно применять этот слишком широкий термин.

И вот почему так значительна инициатива грузинского театра им. Руставели, руководимого талантливым и энергичным Ахметели.

Начиная с 1925 г., постепенно, сезон за сезоном, строится здесь любопытнейшая система грузинского, одновременно и революционного, и национального, те-

атра. Стесненный репертуаром и, не имея пока что возможности в достаточной мере опереться на революционную грузинскую драматургию, театр им. Руставели настойчиво стремится использовать нашу общесоюзную драматургию для целей грузинской национальной формы. Очень интересна в этом отношении постановка «Джума Машид»[43], насквозь песенная, танцевальная, патетическая. Те же элементы песенности и патетики придают своеобразный формальный характер общеизвестному «Разлому». Следующий последовательный шаг сделан постановкой «Бронепоезда»[44]. Материал пьесы перенесен в Дагестан. Действуют горцы-партизаны и белогвардейцы Бичераховского отряда. Революционная тема получает, таким образом, черты глубоко специфические для Кавказа, черты национально-местные. Обстановка горных аулов дает возможность построить на сцене исключительный по конструктивной простоте макет из громоздящихся горизонтальных плоскостей — уличек аула. (Здесь нужно отметить работу постоянного сотрудника Ахметели художника Гамрекели. Конструктивное мастерство заставляет отнести его к числу лучших наших театральных художников. Формальный же стиль его работ оставляет его целиком художником Закавказья.) Но все, что [до] сих пор делалось театром им. Руставели, — только приготовительные шаги к основной задаче, к построению грузинской национальной театральной формы. Сейчас театром заканчивается первая решающая работа в этой области. Готовится спектакль «Берикоба»[45]. Две круглые площадки на сцене, повторяющие танцевальные площадки крестьянских хороводов Грузии, напоминают об античных истоках театра. На «орхестрах» этих будет развернута круговая игра двух хоров ряженых, сопутствующая шутовским диалогам центральных

[43] Спектакль по пьесе Г. С. Венецианова, премьера в БДТ 3 марта 1928 г. (реж. А. Грипич, худож. М. Левин).

[44] Премьера спектакля по пьесе В. В. Иванова в Госдраме 7 ноября 1927 г. (пост. Н. Петрова, худож. Н. Акимов).

[45] Премьера — осень 1929 г.

комедийных персонажей — «хвастуна» и «болтуна», исконных балаганных масок кахетинских виноделов. Выхваченные режиссером из театрального фольклора Грузии, эти первичные элементы театра, в сочетании с протестующей сатирической революционной темой, в сочетании с современной театральной техникой, обещают дать именно то, что более всего сейчас нужно грузинскому театру, т. е. театральную систему, при всей социалистической целеустремленности опирающуюся на самодеятельную игру низовых масс. Если театру им. Руставели удастся это значительнейшее начинание, то театральный фронт наш обогатится новым ценнейшим участком, не повторяющим только, но прекрасно дополняющим основную магистраль нашего театрального развития. А культура Закавказья, насыщенная зрелищностью и музыкой Грузии, Азербайджана, Армении открывает в этом отношении огромные, превосходнейшие возможности.

Жизнь искусства. 1929. 1 сентября (№ 35). С. 10–11.

Мобилизация драматургии

Еще недавно в «Жизни искусства» (см. статью «На пути общественно-политической инициативы» в № 34) справедливо указывалось на ту пассивность и консерватизм, с которыми строится репертуар больших наших театров. Сезон начался, но никаких просветов в этом отношении ни в Москве, ни, в особенности, в Ленинграде как будто нет. Два явления особенно заметны и тягостны. Первое — это тот централизм, та оглядка на Москву, о которой уже не раз говорилось. И дело тут вовсе не в том только, что подобная централизация противоречит основным принципам построения нашей культуры и влечет за собою количественное обеднение нашей драматургической продукции. Дело не в количественной только, но и в качественной стороне. Поскольку немногие Московские авторы в силу быстро сложившихся традиций становятся поставщиками репертуара для большинства театров страны,

постольку неизбежно разрывается та связь между драматургом и его театром, которая в свое время правильно выдвигалась, как один из центральных принципов нашего театрального строительства. Только вхождение драматурга, как органического литературного работника в жизнь театра может обеспечить работе этого театра остроту, актуальность, связь с аудиторией, своеобразное тематическое лицо, а самому драматургу — продуктивность и производственный успех.

Органическая связь со своим драматургом — это, пожалуй, один из характернейших и наиболее общих признаков, выделяющих революционный сектор нашего театрального фронта. Эта связь существует, как общее правило, в массе наших передовых самодеятельных кружков, и там она несет за собою злободневную взволнованность тематики, ее производственный и полемический запал. На такой связи строится репертуар Ленинградского ТРАМа, и, бесспорно, именно ей в значительной степени обязан этот театр своим исключительным своеобразием. Свой репертуар, своя драматургическая группа делают целостным театральным организмом Театр юных зрителей, и именно это чрезвычайно выгодно отличает от группы родственных передвижных театров ленинградский Красный театр. И, наоборот, отсутствие такой связи, неумение объединить вокруг себя своих драматургов приводит к неудачам театр ленинградского Пролеткульта. Такой связи нет ни у одного из больших профессиональных ленинградских театров «академической группы». Ее тем более нет (за редчайшими исключениями) у театров провинции. Да и в самой Москве, осуществляющей централистскую монополию репертуара, много ли наберется театров, обладающих своим и своеобразным драматургическим лицом, своей драматургической школой? Разумеется, понимая под этим органическую и конструктивную связь с драматургом, а не привычку, основанную на контрактах и укрепляемую авансами. Междутеатральное или надтеатральное положение, занимаемое в той же Москве группой наиболее профессиональных драматургов, искажает прин-

цип такой связи и делает возможным постановку пьес Файко одновременно и в театре Мейерхольда и во 2-м МХАТе[46] и т. д.

Так количественная ограниченность нашей драматургии становится признаком качественным и притом отрицательно качественным. Отсюда вытекает и второе последствие. Тот психологический натурализм, та реакционная тяжеловесность и академическая сухость, которою отмечена большая часть нашей драматургии и которая находится в таком резком противоречии со смелым энтузиазмом новаторства и изобретательства, ведущим нашу театральную систему к непрерывному обогащению ее выразительных средств, — один из корней этого противоречия, бесспорно, таится в меж- и надтеатральном положении, занимаемом драматургом. Великолепная активность, владеющая нашим самодеятельным театром и молодыми малыми театрами, несомненно, захватила бы драматургов-профессионалов, и быстро доказала бы им всю обветшалость, всю беспомощность того арсенала выразительных средств, которым они, терпеливо учащиеся у классиков, по привычке так дорожат. Но для этого-то как раз и нужна коренная реконструкция репертуарного снабжения наших театров.

Мы предлагаем, поэтому лозунг: нет живого желающего быть современным театра без своего репертуара, без своей драматургической группы. Литературные работники должны стать таким же необходимым и привычным аппаратом каждого передового театра, как работники режиссуры и художники. Опыт самодеятельных кружков, опыт ТРАМа и Красного театра должен стать примерным опытом для театров, желающих оставаться современными. Но тут возникает основной вопрос: ясно, что никакая организация, даже самая могучая, никакой аппарат, даже самый точный, не смогут создать из драматурга органический нерв того или иного театра, если нет в этом театре ясного политического и художественного мировоззрения,

[46] Имеются в виду «Бубус», «Человек с портфелем».

нет целеустремленности, нет единства общественной инициативы. Следовательно, должна быть, наконец, расшифрована художественная и общественная физиономия многих театров, без основания претендующих на имя и роль театров современных. Должна быть проведена отчетливая черта между театрами культурной революции и театрами-колониями, театрами-копиистами. Мобилизация драматургии произведет этот спасительный раскол.

Особенно необходима эта мобилизация драматургии для такого города, как Ленинград. Ведь еще не так давно расцвет самодеятельного театра, центром которого издавна был Ленинград, имел последствием значительную активизацию ленинградской драматургической работы. Кроме драматургов ТРАМа (Соколовского, Львова, Горбенко) из рядов клубных работников вышли Папаригопуло и Голичников, пьесы которых «Метелица», «Товарищ Семивзводный», «Мы сами», как шумные, боевые спектакли, прошли в Красном театре, всегда бывшем близким самодеятельному театру, и оттуда перекочевали на клубные сцены страны. Из толщи клубной жизни вышел и «Хулиган», мелодрама Задыхина, пьеса, сыгравшая значительную роль в эволюции самодеятельного театра. Оттуда же начинается драматургическая биография Щеглова, приведшая его к «Пурге». Путем от живой газеты к пьесе шли Вознесенский, Рохман и др. Следовало бы говорить о ленинградской драматургической школе. И школа эта отмечена не территориальным только признаком, но и рядом коренных стилистических особенностей. Происхождение от живого самодеятельного театра сделало ленинградскую школу драматургии резко ненатуралистической, противопоставив ее тем самым натуралистической психологической линии, просачивающейся в профессиональной драматургии из системы Художественного театра. Неразрывно связанная с клубной инсценировкой, ленинградская школа драматургии всегда ориентировалась на синтетический стиль спектакля, тем самым опять-таки вступая в конфликт с системой раз-

говорной драмы, утверждаемой «Воздушными пирогами» и «Концами Криворыльска». Быстрый отклик на злободневность, не боязнь подымать самые сырые, неустановившиеся темы, пропагандистская целеустремленность — вот другие характерные черты таких пьес, как «Хулиган», как «Метелица». И вместе с тем — тенденция к обобщенному стилю, некоторая романтическая приподнятость.

Так складывалась школа ленинградской драматургии, направленная на пропагандистские, а не на иллюстративно-бытописательные цели, синтетическая, обобщенная по стилю, в противовес драматургии психологической, натуралистически-бытовой и иллюстративной, шедшей в фарватере больших профессиональных театров Москвы. Катастрофическая судьба, постигшая ряд молодых театров Ленинграда за последние годы, тот процесс театральной провинциализации, которым, бесспорно, отмечена культурная жизнь Ленинграда за 1925–1928 гг. — все это имело следствием замирание драматургической активности города, сохранившиеся профессиональные театры которого стремительно становились колониями Московского репертуара.

Сейчас положение снова резко меняется. Сейчас на волне индустриального расцвета Ленинграда пошли вверх и Театр рабочей молодежи, и группа вновь сложившихся молодых революционных театров. Какие бы препятствия ни ставили на пути этого театрального подъема косность, академизм и бескультурье, остановить его уже невозможно. На этой же восходящей волне, бесспорно, возродится и активность ленинградской драматургической школы со всеми ее стилистическими особенностями. Лишь таким путем может быть возвращено Ленинграду его театральное своеобразие и самобытность. И судьба Ленинграда в этом отношении — не единична. Лозунг мобилизации местной революционной драматургии, перерастающей, как сказано, в мобилизацию театральной инициативы и изобретательства на местах, — этот лозунг неминуемо должен захватить и другие промышленные центры

страны. Начавшийся рост ТРАМов на местах — только одно из звеньев этого нового театрального строительства. Оно пойдет повсюду, противопоставляя свою драматургию, местную инициативу, боевую актуальность репертуара, его политическую устремленность — подражательности, иллюстративному психологизму, робости, культурничанью, рабским темпам.

(В порядке дискуссии)

Жизнь искусства. 1929. 22 сентября (№ 38). С. 4–5.

Письмо в редакцию

Настоящим сообщаю, что я вышел из состава работников Гос. Большого Драматического театра и не принимаю более участия в руководстве литературной и художественной работой в этом театре.

Жизнь искусства. 1929. № 38. 22 сент. С. 15.

«Ундервуд»[47]. На открытии Театра юных зрителей

Вузовец из политехникума, студент театральных курсов, девчонка-пионерка — такие фигуры не попадали еще на полукруглую площадку Театра юных зрителей, и «Ундервуд» — первый его спектакль, где фигурируют наши дни и наш город.

Правда «Ундервуд» Евг. Шварца еще далек от того, чтобы быть советской пьесой не по внешней лишь обстановке, но и по тематике, и конструкции своей. Похищение пишущей машинки «ундервуд» происходит в мещанском пригороде, а участниками этого загадочного происшествия сделаны персонажи слишком уж неопределенных социальных категорий — дачница, скупщица краденого, мнимый нищий и часовщик из разряда гофмановских[48] фантастических старич-

[47] Спектакль по пьесе Е. Шварца, премьера 21 сентября 1929 г. (реж. А. Брянцев и Б. Зон, худож. В. Бейер).

[48] От имени немецкого писателя Э. Т. А. Гофмана.

ков. Да и всю пьесу движет не классовая устремленность, а отвага, находчивость, решимость — качества моральные. И для автора, и для театра эта «попутническая» пьеса, конечно, должна рассматриваться лишь как переход к раскрытию жизни подлинно наших ребят — школьников и пионеров.

Но зато в наших театрах давно уже не было спектакля с такой великолепной, занимательной, такой превосходно искусной фабулой. Судьба пишущей машинки накаляет действие до неслыханной остроты, неожиданнейшие повороты событий крепко держат внимание зрителя напряженным, пока, как простое и единственно возможное решение задачи, не встает заключительный трюк. Написанная к тому же очень культурно, скупым и выразительным языком, пьеса со всей серьезностью ставит вопрос о приключенческих пьесах в нашем детском репертуаре, как о принципиальной ставке на величайшую занимательность и доходчивость.

Стиль технической сказки сегодняшних будней — таково основное достоинство постановки режиссеров Брянцева и Зона. Отсюда и условно-игровая динамичность спектакля, полного акробатики, света и танцев. Уйдя от психологизма, актеры строят обобщенные полусказочные бытовые маски, порою лишь неприятно оборачивающиеся некоторой манерностью, символикой и фантастикой, слегка даже болезненной.

Для Театра юных зрителей спектакль «Ундервуд», конечно же, должен означать реальный переход к темам нынешних дней и наших людей: право же довольно той несколько бескостной и отвлеченной тематики, на которой чрезмерно долго задержался этот театр! Следует думать, что дальнейшие премьеры ТЮЗа помогут совершить этот переход. Будем также надеяться, что преодоление бытовизма и возрождение игрового и песенно-танцевального начала, которым отмечен «Ундервуд», снова станет руководящим стилем театра для детей. Песня-сказка, танец-игра, из которых вышел некогда Театр юных зрителей, должны снова торжествовать над тягостной бытов-

щиной, тяжеловесным психологизмом и серой умеренностью.

Кр. газ., веч. вып. 1929. 25 сентября (№ 240). С. 4.

Мы это пересмотрим

Кто сказал «социалистическая реконструкция театра», тот должен осознать, какую цель решительнейших пересмотров самых основных театральных понятий и установлений влечет это за собой. Мы — еще в самом начале этой генеральной «чистки» теоретических и практических традиций театрального наследия. Разглядывая его глазами недоверчивыми, и с уверенностью в том, что именно нашей революции предстоит построить новую систему театра, не забудем повторить одно: мы все это должны пересмотреть, мы все это пересмотрим!

Понятие «театрального жанра» — одно из самых живучих и действенных элементов полученного нами театрального наследия. Понятия «драма», «опера», «балет», «оперетта», понятия «мелодрама», «комедия», «обозрение» по-прежнему определяют и нашу практику, и нашу театральную теорию, и критику, и методы нашего планирования и руководства.

Система «жанров» — неразрывное звено всей театральной системы буржуазии. Вот почему — это первое, что мы должны подвергнуть переоценке.

Чем определялось в театральной истории формированье жанров? Двумя основными факторами: конкретными условиями театрального производства и социальным заданием, классовой установкой. Конкретные театрально-производственные возможности вызывали в свое время к жизни балетные спектакли и оперные постановки, как специфические формы зрелищ, рассчитанные на специальное умение исполнителей-кустарей. Конкретные производственно-технические условия определили характер и драматических спектаклей, исходящих из точно установленного перечня «амплуа» актеров-профессионалов. Форма драматиче-

ского спектакля в значительной степени сложилась, как функция сценического амплуа, а сценическое «амплуа» — это совершенно конкретный элемент специфической производственной системы театра. Так технические требования производства определили самые общие, самые основные формы театрального жанра: «драма», «опера», «балет». Одновременно развертывается воздействие идеологических факторов, вызывающих заказ класса. Никто не станет оспаривать, что жанровые формы «большой оперы» или «романтического балета» или «венской оперетты» обусловлены очень точным и очень узким классовым заказом. Но в том-то и дело, что и драме, где эта специфичность кажется менее броской, дело обстоит точно также. Авантюрная драма с фабулой, ведомой судьбой и случаем, мелодрама, построенная на контрастах моральных качеств, настоятельно выдвигающая морально-догматические требования, психологическая драма, как ее установил Чехов и Ибсен, эта сценическая проповедь подсознательного и биологической обреченности — все эти жанры не только обусловлены производственными возможностями театральных систем, из которых они вышли (чеховская драматургия, как элемент театральной системы Станиславского, пусть послужит первым, но не единственно возможным примером), нет, они целиком определены также специфической социальной философией, именно в драматической форме находящей свое наиболее полное и яркое выражение.

Но что же происходит у нас в нашей стране? Разве мы, восприняв, в качестве культурного наследия классового врага, жанры, полностью обусловленные и чуждой нам производственной системой и враждебной нам социальной философией, не взглянули на них, как на нечто либо чисто техническое, либо даже метафизически заданное, и не сохранили их в безукоризненной неприкосновенности в нашей театральной практике и теории? Разве не стоят по-прежнему театры оперы и балета во всей специфической изолированности своих жанров и связанной с ними производственной техникой? Разве понятие сценического «амплуа» не

оказалось настолько живучим, что даже такой радикальный реформатор, как Мейерхольд, счел должным обосновать на этой старинной системе свою театральную реформу? То же относится к формальным жанрам в драме, не говоря уже об оперетте.

И вот мы утверждаем, что неудачи всяких попыток реформы оперы или балета, произведенных изнутри этих изолированных жанровых образований, были неизбежны и предопределены потому, что всяческие «Красные маки»[49], «Крепостные балерины»[50] и «Орлиные бунты»[51] с самого зарождения своего попали в мертвую хватку традиционного жанра, принципиально противоположного и враждебного желаемой и заданной идейной установке этих компромиссных созданий. Мы сомневаемся в том, что и впредь могут оказаться удачными какие-либо опыты «советской оперы» или «советского балета», если только самое понятие «оперы» или «балета» сохранят в них свой реальный жанровый смысл, т. е. если опыты эти будут произведены изолированно внутри «оперы» или «балета». Мы утверждаем также, что чеховский психологический жанр и жанр детективной мелодрамы оказали и продолжают оказывать самое растлевающее влияние на нашу профессиональную драматургию, считающую себя связанной этими «классическими» жанровыми традициями. Творчество пролетарских драматургов здесь отнюдь не исключение. «Советские матросы», выделывающие бальные па («Красный мак»), Пугачев, поющий любовную арию, и теноровые пугачевцы («Орлиный бунт»), прелестная девушка, спасающая крейсер от взрыва адской машины («Разлом»), белогвардеец с раздвоенным сознанием и лирическим взглядом правдоискателя («Бронепоезд»), коммунист, опрометчиво дающий подпись по испытанной детективной схеме («Рельсы гудят»), комиссар, предающийся самоуглублению в подсознательное («Высоты») —

[49] Балет Р. Глиэра.
[50] Балет К. А. Корчмарёва.
[51] Опера А. Пащенко.

весь этот страшный маскарад фальшивым призраком проходит по рядам нашего театрального новаторства, пытаясь исказить, сломать, затушевать остроту нашей политической тематики, убедительность нашей классовой правды и ясность социального заказа. Традиционность жанров, продолжающих жить в нашем театре, чудовищно притупляет классовую остроту наших тем, вместить которые они бессильны. Сейчас жизнь и социалистическая стройка ставят перед нами комплекс необычайно значительных и величественных тем. Неужели же и «пятилетки», и «непрерывная неделя», и индустриальная жатва «гигантов» осуждены на то, чтобы в театре быть облеченными в формы громоздкой оперы или дать героев для сенсационных авантюр и переживальческих диалогов. Неужели мертвые жанры будут душить эту великолепную боевую возможность, ставшую перед нашим театром? Все дело в том, что те производственные отношения, которые специфичны для социалистического строительства, а, следовательно, и для нашей строящейся театральной системы, и в особенности наши социальные задачи, резко противоположны тем театрально-производственным возможностям, которые обусловили возникновение изолированных «оперы и балета» или «драмы». Нашим подлинно новым театральным образованиям совершенно чужды, поэтому эти производственные жанровые подразделения. Спектакли ТРАМа не случайно могут быть названы и «драматическими», и «оперными», и «танцевальными», т. е. ни теми, ни другими, ни третьими. Эти спектакли, основанные на новой специфике человеческого движения и голоса и на применении зрелищных средств современной техники, выходящей далеко за пределы выразительности человеческого тела, не могут покрываться понятием «драмы» или «оперы». Они ломают эти жанровые перегородки революционными средствами. Они указывают этим единственно возможный путь и для существующих, т. е. перешедших к нам по наследству коллективов «оперы» или «балета». И дело не ограничивается разрушением таких лишь внешне-технических, производственных

особенностей жанра. Спектакли ТРАМа, на теперешней стадии развития этого театрального движения, не чувствуют себя связанными какими-либо существующими жанровыми формами драматургии и драматической конструкции. Мы помним время, когда, стремясь перерасти форму клубной инсценировки, трамовское движение схватилось за традиционные драматические жанры, стремясь обновить комсомольской тематикой «бытовую мелодраму» («Мещанка», «Будни») или «буффонную комедию» («Сашка Чумовой», «Шеф»). Эти постановки при всей новизне своей носили черты противоречивости. Комсомольская установка и целеустремленность стихийно рвали жанровые схемы, и вот «Плавятся дни» или «Клеш задумчивый» возникли, как итог этого взрыва. Как первое следствие распадения традиционных жанров, возник «диалектический спектакль», где, как сказано было не раз, вместе с жанровым шаблоном оказались разрушенными и понятия «образа» и фабулы.

Но здесь всплывает новый вопрос. А может быть, традиционные жанры взрываются трамовским движением и театральной реформой, идущей вслед за ним, лишь для того, чтобы на их обломках воздвигнуть и укрепить новые жанровые схемы? Такой вывод был бы и ошибочным и вредным для развертывающейся театральной реконструкции и глубоко противоречащим тому духу диалектики, который ею овладевает. В том-то и дело, что вместе со специфическим кругом производственных возможностей («балет», «опера», «драма»), вместе с элементом фабулы, образа, сценического амплуа и т. д. рушатся все признаки, которые могли бы определить жанр, как замкнутую театральную форму, и наличие которых могло бы способствовать закостенению этого жанра. Самое понятие «жанра», в том смысле, как оно сложилось в театральной теории и практике, исключается поэтому из принципов трамовского движения, исключается из будущей системы нашей театральной реконструкции. Не та или иная формальная схема (форма становится гибкой и беспрерывно изменчивой), но цель, но установка и функции — вот что

должно определить и определит будущие виды наших театральных зрелищ. Мы будем иметь зрелища праздничные, рассчитанные на вызывание коллективных эмоций торжественного утверждения. Мы будем иметь спектакли агитационные, имеющие целью подчинить зрительный зал власти той или иной социальной темы, мы будем иметь пропагандистские представления, задача которых — вызвать участника на философские размышления об основных вопросах действительности. Эта действительность вызовет к жизни и поставит перед театром еще ряд других задач и создаст, следовательно, ряд других функциональных театральных видов. Но мы не будем иметь «оперы», или «балета», или «комедии», или «мелодрамы», «большой» или «малой» формы. Мы не будем, следовательно, во власти шаблонизированных тем, но приобретем постоянно обогащающийся арсенал выразительных средств, которым можно будет пользоваться всегда по-разному для политических классовых целей театрального представления. Только так может стать проблема «жанров» в свете решительной театральной реконструкции. И это должно определить не отдельную только нашу перспективу, но и повседневную практику сегодняшней работы.

Жизнь искусства. 1929. 29 сентября (№ 39). С. 4.

«Заговор чувств»[52]

Москва показала сейчас в наших Домах культуры едва ли не самый блестящий и, во всяком случае, наиболее острый спектакль минувшего сезона — «Заговор чувств» в постановке театра им. Вахтангова.

На довольно однообразном фоне прошлогоднего сезона пьеса Юрия Олеши прозвучала как сигнал против поверхностного натурализма, против мелочного быто-

[52] Спектакль по пьесе Ю. Олеши, по его же роману «Зависть», премьера в театре им. Е. Вахтангова 13 марта 1929 г. (пост. А. Попова, худож. Н. Акимов).

писательства и анекдотического штампа, тяготеющего над такой большой частью нашей драматургии. В «Заговоре чувств» поставлена большая обобщенная тема о столкновении мировоззрений двух поколений: сентиментального века отжившей интеллигенции и деловой породы строителей наших дней. Олеша нашел глубоко-своеобразный драматический язык, где точность реалистических определений чередуется с символикой, порою почти фантастикой, превращающей будничную Москву советских учреждений, коммунальных квартир и трестов в диковинный город чудаков, где советские директора грезят о необычайном производстве, а опустошенные выходцы из прошлого века бродят по улицам и мечтают поднять бунт «старых чувств» против сухой и трезвой философии нашего строительства. Надо оговориться, что представители нового поколения (Андрей Бабичев в первую очередь) противопоставлены старому недостаточно ясно и правильно.

Сейчас, спустя год после премьеры, в свете реальных побед и трудностей этого строительства, пьеса Олеши и ее проблема воспринимаются уже как несколько искусственные, чрезмерно отвлеченные, бесхребетные. Но за «Заговором чувств» полностью остается историческое его значение в той борьбе против натурализма, которая сейчас победоносно поднята нашей драматургией и театром.

Театр им. Вахтангова раскрыл пьесу очень тонко, но в тех пределах, которые определены самой художественной философией этого наследника Московского Художественного театра, т. е. раскрыл несколько идеалистически, с установкой на рассудочность, на «психологию» героев. Все так же крепок актерский состав. Безоговорочного одобрения заслуживает музыка (кстати сказать, по приемам и характеру применения близкая музыке в ТРАМе) и «кинофицированные» декорации Акимова. Похвалы достоин и театральный аппарат в целом, перекинувший в Ленинград почти без сокращения весь сложный театральный реквизит этого интереснейшего спектакля.

Кр. газ., веч. вып. 1929. 1 октября (№ 246). С. 4.

«Даешь» в Колпинском ТРАМ-ядре[55]

На вечере смычки живой газеты германских рабочих «Красные рупора» с ленинградскими ТРАМ-ядрами трамовцы Колпинского завода под руководством тов. Кошевника показали свою новую работу «Даешь». Это — чрезвычайно интересный показатель работы рядового трамовского кружка на теперешнем уровне его развития. Текст представления целиком создан на месте, он написан кружковцем-трамовцем. Его тема — узловая тема наших дней: о коммунистическом отношении к труду, о работе ударных бригад, как показателе этого отношения, и о рвачестве, «быковщине» и потребительских настроениях среди рабочей молодежи. Продолжая линию на диалектический спектакль, выдвинутую центральным ТРАМом в спектаклях «Клеш задумчивый» и «Плавятся дни», трамовцы Колпина смело отказались от драматургических шаблонов, от форм традиционной пьесы. Их зрелище разворачивается как показ противоречий, коренящихся в быту рабочей молодежи и в ее отношениях к производству. Показ этот дается не нейтрально, иллюстративно, а с установкой на то, чтобы вскрыть корни вот этой «быковщины», приведшей рабочего подростка в тюрьму, чтобы показать, куда растет эта «быковщина» в самых мелких и безобидных, казалось бы, своих проявлениях.

Все это подано трамовцами не в форме разговорной пьесы, а в чередовании диалогов, пантомим, песен и танцев.

Новая форма спектакля, которая не только более вместительна и значительна, но и более ответственна для исполнителей, чем традиционная форма пьесы, разумеется, не могла быть разрешена трамовцами без изъяна. В работе колпинцев есть еще некоторая спутанность в построении, некоторое однообразие ритмов, пожалуй, некоторый перегиб в сторону «рассужде-

---

[55] Спектакль на текст участника трамовского кружка в пост. С. Кошевника.

ний», которые грозят поставить на место изгоняемого трамовским движением бытового психологизма ничуть не более ценный психологизм экспрессионистского стиля. Но все это, конечно, — только трудности первых шагов, опасности пионерского пути. Волнуя зрителей — рабочую молодежь — необычайной значительностью остро выдвигаемых тем, заставляя самих исполнителей серьезнейшим образом осознать сложный политический переплет нашей современности, — спектакли, подобные «Даешь», говорят о чрезвычайной плодотворности трамовского метода, о том, что приемы и основные принципы трамизма, выходя из стен центрального ТРАМа, успешно усваиваются молодежью крупнейших наших заводов. А самая форма представления «Даешь» говорит о новом приближении к диалектическому спектаклю — к цели художественной работы трамов.

Жизнь искусства. 1929. 6 октября (№ 40). С. 7.

Универтеатр

В дни, когда целые новые города возникают в пустыне, когда впервые вспахивается тысячелетиями лежавшая нетронутой целина, когда летит в пропасть закрепленный эпохальной привычкой человечества календарь и непрерывная неделя ломает весь строй человеческих навыков, — в такие дни становится стыдно за те рабские темпы, за ту робость, с которыми осуществляются всякие переделки, всякие обновления и продвижения вперед в театре. Нет, пожалуй, области, где бы всякий черепаший шаг реформы не возвещался с таким раскатистым резонансом и где бы в то же время не коснел с такой удручающей тягостью дух постепенности и медленного поспешения.

А нам нужны скачки. Нужны резкие и принципиальные переходы «в другое качество». Иначе диспропорция между социальными заданиями, растущими в геометрической прогрессии, и рабской эволюцией театра станет чудовищно неперекрываемой. ТРАМ сде-

лал такой скачок, и, совершив его, перейдя «в другое качество», он сразу получил возможность сравнительно легко и свободно разрешать проблемы, эволюционным путем абсолютно неразрешимые на основе «старого качества» театра.

Подобный же скачок необходимо сделать и по другим линиям театра и прежде всего — путем взрыва тех искусственных перегородок, которые продолжают разделять в нашей театральной системе «драматические», «оперные», «балетные» и пр. спектакли, а внутри этих спектаклей — отдельные способы художественного выражения.

Вся эта архаическая система, где либо только поют под музыку, либо только танцуют под музыку, либо только говорят с музыкой и без музыки, — должна быть сейчас взорвана хотя бы просто потому, что она препятствует полному и разностороннему использованию на сцене технических средств выражения, которые не могли быть известны в эпоху, когда складывалась архаическая эстетика наших театральных жанров. Кинематография и радио, эффекты электричества и индустриального звука (Сонар[56], Терменвокс и др.), мультипликация, динамическая монтировка, — весь этот великолепный ассортимент новейших выразительных средств, рождающихся из духа индустрии, таит в себе гигантские возможности выражения, перед которыми ничтожными и бедными, как прялка перед текстильной машиной, покажутся вет-

---

[56] Сонар Николая Ананьева (1933) — один из многих электронных инструментов, вдохновленных успехом терменвокса. Терменвокс многих отпугивал нестандартностью и сложностью в освоении. Сонар работает на том же гетеродинном принципе, но вместо антенны у него сенсорный гриф, позволяющий плавно менять высоту звука. Сонар имел тембр, похожий на скрипку, а также позволял озвучивать простые фразы вроде «мама» и «папа».

В России сонар пользовался бóльшим успехом, чем терменвокс, и Ананьев за свою жизнь дал с ним не меньше шестисот концертов по всей стране.

хие возможности доиндустриального театра. Но в том-то и дело, что, связанные эстетикой наших допотопных жанров, мы пользуемся этим великолепным арсеналом выразительных средств, как легендарные китайцы порохом — для хлопушек. Там пристроили радио, тут, ввели киноэкран, но это же детская игра, а не органическая перестройка театрального зрелища на базе индустрии.

Ветхая эстетика жанров повинна не только в этом. Законы этой эстетики становятся особенно «неумолимыми» и «суровыми», когда за ними стоят привычные ремесленные навыки певцов, которые научились петь именно так, а не этак, или танцовщиков, которых воспитывали вовсе не затем, чтобы ходить по наклону, или актеров, для которых соперничество с радио кажется просто оскорбительным. Вот этой-то эстетике и нужно сломать хребет, чтобы скачкообразно перевести теорию и практику театральных жанров в «другое качество».

Этим другим качеством может быть для нас сейчас лишь некий «универсал» выразительных средств театра, некий «универтеатр», совершенно свободно и произвольно располагающий всеми средствам воздействия на слух и зрение: словом, песней, музыкой на разнообразнейших инструментах, светом во всех его проявлениях и техникой во всем ее великолепном многообразии. Такой «универтеатр» возможен потому, что эстетическими законами старых дифференцированных жанров нас поистине не запугаешь, и потому, что частичные реформаторские наброски к нему делались и делаются и в драме, которая становится все музыкальнее, и в опере, где начинает преобладать говор, и в балете, куда уже вторглась акробатика, а кино и радио понемногу уже вторглись всюду. Такой «универтеатр» необходим потому, что новые гигантские социальные задания, вставшие перед театром в пору социалистической реконструкции страны, неосуществимы в невместительных, неемких формах старых жанров. Новый социальный смысл раздавливает эти формы, как сверх-локомотив — ветхую колею. И вот

это соображение решает вопрос. Техническая революция театра нам задана именно потому, что нам задан смысл театра.

Сейчас было бы преждевременным гадать о жанровых дифференциациях, которые отложатся со временем внутри этого универтеатра (вот почему не прав И. Соллертинский, в № 40 «Ж. И.»[55] настаивающий на «этих дифференцированных жанрах будущего»). Это — уже послезавтрашний день, а сейчас необходимо установить возможные исходные точки к универтеатру, ходы к нему из жанрового многообразия и беспорядка сегодняшнего театра.

И спора нет, наиболее полно осуществляется сейчас принцип «универсального театра» в последних постановках ТРАМа. Серьезными базами универтеатра могут стать также существующие музыкальные и балетные театры, разумеется, при условии, что они перестанут быть музыкальными и балетными. Сейчас, когда принимаются меры к реформе обоих этих театральных жанров, особенно необходимо со всей решительностью выдвинуть перед ними, — вернее, перед наиболее передовыми их отрядами, — принципы универтеатра, как действительно революционную цель. Если уж продвигаться вперед, то, повторяем, скачком, а не шажком.

Какова же искомая конструкция спектаклей универтеатра? Совершенно несомненно, что новый выразительный аппарат универтеатра прежде всего сломает ту драматургическую форму, которая с аристотелевских[56] времен господствует в эстетике театральных жанров. И сломает не из произвола, а просто потому, что новый арсенал выразительных средств, доступных универтеатру, так же, как и новая социальная тематика, переросли аристотелевскую драматургическую форму, изобретенную когда-то для земледель-

---

[55] *Соллертинский И.* Какой же балет нам в сущности нужен? // Жизнь искусства. 1929. № 40. С. 5.

[56] От имени древнегреческого философа Аристотеля.

ческих хороводов скромных жителей прибрежных Афин. И, конечно, никакие старания начитанных драматургов наших дней, никакие старания Лавренева, Ромашева, Либединского, Киршона, твердо верящих в незыблемость ветхой мудрости греческих пастухов и земледельцев, не смогут устоять против объединенного натиска социальной темы и индустриальной техники. Их книжные усилия могут только задержать ход ломки и продлить те рабские темпы, которые сейчас связывают театральное продвижение и которые более всего виноваты в том чудовищном отставании, в той диспропорции, о которых речь была выше. Но тогда неудивительно будет, если искусственно сохраненные руины архаических жанров пойдут когда-нибудь на свалку, а с ними и самый принцип театра, который станет ненужным и бесполезным именно по обветшалости своей. Борьба за универтеатр есть сейчас поэтому борьба за сохранение самого принципа театра в условиях современности, за сохранение театра, как орудия культурного воздействия и политического перевоспитания. «Мощного орудия», хотелось сказать по привычке, но, поистине, какая же «мощь» у этих руин балета и оперы, этих «мощей» скорее, чем орудий культурной революции!

Но, главное, поменьше половинчатости. Довольно постыдного опыта «Крепостных балерин», «Красных маков», «Причальных мачт»[57], «Врагов» и «Орлиных бунтов», этих наглядных уроков, диспропорции социальной темы, техники и архаической формы. Довольно также опыта театральных сцен домов культуры, где мы, связанные половинчатостью и компромиссом, использовали превосходные возможности нового строительства для того, чтобы увеличить число подмостков для архаических жанров. И пусть попытаются открытые и полуявные союзники и сторонники медленного поспешения в театре сформулировать, что действительно можно возразить против лозунга универсаль-

[57] Пьеса О. Д. Форш.

ного театра, как ближайшего практического лозунга театральной реконструкции.

Жизнь искусства. 1929. 20 октября (№ 42). С. 3.

Театральная молодежь — на штурм консерватизма!

Рабские темпы, которые характеризуют продвижение вперед основного массива наших профессиональных театров, заставляют самым решительным образом поставить вопрос о кадрах, о живых силах, которые могли бы совершить давно назревшую и необходимую реконструкцию театра. И ясно, что такими кадрами может быть в первую очередь наша театральная молодежь, как растущая внутри театров, так и попадающая в их извне, из профтеатральных школ.

И действительно, количественный состав молодежи в наших больших профессиональных театрах довольно значителен. И все же темпы театрального продвижения остаются постыдно медленными. Это значит, что, помимо всяких прочих причин, театральная молодежь не сумела и не смогла еще занять внутри театров положения, которого требует от нее эпоха. Бесспорно, одна из причин этого — та слабая и беспринципная подготовка, в особенности политическая подготовка, молодежи внутри театральных школ, о которой уже не раз писалось на страницах «Ж. И.».

Но дело не только в этом. Приглядимся к тому, в какие условия попадает молодежь в наших больших театрах. Здесь возможна на практике одна из трех дорог.

1) Отдельные одаренные молодые актеры, попадая в густой и глухой быт косного академического коллектива, сразу становятся там предметом скороспелой рекламы, двусмысленной шумихи, беспринципного захваливания и необдуманного «выдвижения». Следствием такой скоротечной, но в корне нездоровой карьеры становится ассимиляция молодой творческой силы окружающей косной средой. Захваливание да-

ровитых одиночек «обеззараживает» их революционный, их новаторский напор. И в итоге к собранию косных академиков прибавляется еще один молодой годами, но лысый душой. Надо ли приводить примеры? Надо ли называть имена этих молодых? Важно отметить, что скороспелое беспринципное «выдвиженчество» самым пагубным образом отражается и на художественном росте молодых актеров. И здесь мы вправе спросить театр Госдрамы, что сделал он с таким актером, как Симонов, и сумел ли сколько-нибудь полно и правильно раскрыть те исключительные задатки, с которыми несколько лет назад вступал этот актер на профессиональную сцену? Можно спросить также и балетный театр об артистической судьбе Семеновой и ряда других молодых сил балета. История всюду одна и та же: косная среда обезвреживает молодых одиночек, ассимилируя их.

2) Другая дорога, пожалуй, еще печальнее. Попадающая в театр молодежь просто растворяется в жестоком и сухом механизме старой консервативной машины. На мелкое делячество, на «выхода», на «крики и шум» за сценой, на верченье колес индустриализированных постановок, да на бесплодное ожидание «рольки», которая может случайно выпасть на долю счастливчика (ведь получила же «случайно» свою первую роль статистка Ермолова и Савина, — так утешают театральные мемуары), растрачивается молодая энергия новаторский запал.

3) Всего тягостнее, пожалуй, и всего опаснее — дорога третья. Бывают театры, в значительной доле своей состоящие из молодых пополнений. И эта молодежь отнюдь не ютится на задворках, наоборот, она энергично участвует в спектаклях, не за страх, а за совесть усваивает заветы своих учителей, клянясь их маститым именем и гордясь своей ролью послушной и добропорядочной «смены». И бывает близорукая критика, приветствующая такой процесс «омоложения театра». Но не правильнее ли назвать это процессом «одряхления» молодежи? И не чудовищно разве, что в эпоху, бурной коренной ломки, действительной реконструк-

ции театра, скачкообразного его продвижения вперед, мы становимся свидетелями такого медленного и почтительного врастания советской молодежи в старое поколение матерых идеалистов? Вся история Московского Художественного театра за советские годы — не что иное, как огромный опыт такого систематического заражения театральной молодежи консервативнейшей идеалистической традицией. И не случайно поэтому, что тот омоложенный художественный театр, появление которого приветствовала близорукая критика, дал нам «Сестер Жерар», дал «Унтиловск», дал «Женитьбу Фигаро», дал «Дни Турбиных», оказавшись на деле еще более реакционным и воинствующим в своей реакционности, чем старики-учителя, воспитавшие себе такую преданную смену.

Так спросим же себя, долго ли мы будем позволять обманывать себя и общественность такой фальсификацией «омоложения»? Долго ли мы допустим такое бесплодное растрачивание молодых кадров? Долго ли будем смотреть на то, как радетели явного и скрытого театрального консерватизма обращают на пользу себе молодую энергию, которая могла и должна была бы служить делу решительной социалистической реконструкции театра? Необходимы серьезнейшие организационные меры. Молодежь в профессиональных театрах должна осознать свою роль застрельщика в театральной реконструкции. Она должна почувствовать свое право на наследование театральной культуры и понять, что наследие это должно быть взято с бою.

Вот почему именно в наиболее отсталых консервативных академических театрах важна роль молодежи, как форпостов реконструкции. Здесь должны быть созданы «молодежные ядра», работа которых отнюдь не явится продолжением эволюционного развития работ старшего поколения театра, но должна вестись независимо от них, самостоятельно, самодеятельно, новыми методами, и иной исходной точкой и в ином направлении. Такое «молодежное ядро» должно обладать самостоятельной законченной художественной органи-

зацией, т. е. получить или выдвинуть из своей среды свой руководительский, режиссерский аппарат. Работа молодежного ядра должна быть насквозь пропитана органическими заданиями революционной эпохи, т. е. прежде всех должна быть проведена работа по созданию коллектива, спаянного, целеустремленного, работающего над усвоением революционного марксистского мировоззрения. Не стремясь во что бы то ни стало связать себя с косной и консервативной средой внутри самого театра, молодежное ядро с тем большей энергией должно искать связей вовне театра, — прежде всего, связей с ячейками общественности при театре, с его художественно-политическим советом, деятельнейшим орудием которого в осуществлении театральной реконструкции должно стать молодежное ядро. Не менее необходимы связи с передовыми ячейками подлинно-революционного искусства, с боевыми группами самодеятельного театра, с ячейками рабочих театров и театров рабочей молодежи, с пролетарскими организациями в родственных искусствах, в литературе, в ИЗО-искусстве, в музыке.

И, что важнее всего, молодежное ядро должно суметь наладить и закрепить действительные связи с рабочей общественностью. Не те мнимые фальсифицированные связи, которыми гордятся порою цитадели академического консерватизма и которые выражаются в великодушном «культшефстве» косного театра над заводом (любопытно: что может «помочь» культурно отсталый, политически невежественный театральный коллектив пролетарскому индустриальному гиганту, застрельщику культурной революции?). Нет, связи молодежного ядра с рабочей общественностью должны быть подлинно деловыми. Участвуя в кампаниях, проводимых заводской молодежью, в ее инициативных начинаниях, в ее бытовой работе, создавая на практике, в повседневной деятельности товарищескую и дружескую близость между театром и клубом, заводским общежитием, экскурсией и т. д., молодежное ядро сможет создать для себя ту общественную среду, которая одна лишь в наших условиях может обеспечить

подлинно революционное творчество и понимание задач социалистической реконструкции и отсутствие которой — главнейшая причина творческого бесплодия старых профессиональных театров. Опыт рабочих театров и театров рабочей молодежи, имеющих сейчас за собой достаточно серьезную и длительную практику бытовой работы, может и должен оказаться здесь примером.

А следствием из всей этой политической и бытовой направленности молодежного ядра явится его художественное творчество, целиком поставленное на службу социалистической реконструкции и умеющее найти и использовать для этих своих новых заданий новые художественные средства. Потому что и чисто художественная работа молодежного ядра неизбежно должна протекать в формах новых, резко порывающих с буржуазно-идеалистической эстетикой наших старых театров, с компромиссничаньем, примиренчеством и эклектизмом.

За новую организацию молодежи надо приняться немедленно. Она может и должна стать тем звеном, за которое мы сумеем поднять весь отсталый фронт профессионального театра, сумеем перевести его из реакционного состояния в революционное. Комсомольцы и коммунисты профессиональных театров в первую очередь призваны помочь организации «молодежных ядер», помня, что без революционного перелома, без скачка мы не можем сдвинуть те неслыханные ножницы, которые создаются между рабскими темпами театра и темпом социалистического наступления в стране. Театральная молодежь должна быть призвана к штурму твердынь консерватизма. Боевое знамя социалистической реконструкции театра должно быть ее знаменем в этом штурме, где решительность, самодеятельность, инициатива должны прийти на смену подражательству, мирному врастанию, ассимиляции.

Жизнь искусства. 1929. 27 октября (№ 43). С. 4.

Куда идет ТИМ?
(По поводу спектакля «Командарм 2» в театре имени Мейерхольда)[58]

«Командарм 2» — второе звено в том новом этапе, проходимом театром им. Мейерхольда, который начался постановкой «Клопа». Вот почему всякая оценка этого спектакля неизбежно перерастает в суждение о том, чем является театр Мейерхольда на этом теперешнем своем этапе, куда он растет, какие цели перед собою ставит. Пьеса Сельвинского уже получила совершенно правильную оценку критики, как пьеса, характерно попутническая. Это — пьеса интеллигента о революции и об интеллигенте в революции. Это — пьеса насквозь проблемная, хотя проблема и поставлена в ней чрезвычайно субъективно. Это — философская, мировоззренческая пьеса, хотя философия ее является отражением только довольно узких кругов нашего общества и отнюдь не может претендовать на общезначимость. В чем же суть той очень значительной перемонтировки текста, которой подверг пьесу Сельвинского Мейерхольд? До крайности ослабив и упростив линию Оконного, являющуюся философским узлом пьесы, Мейерхольд изъял из пьесы Сельвинского ее проблемность, ее мировоззренческую заостренность. Пьеса потеряла свой дискуссионный характер, но одновременно утратила свой философский смысл, она стала более общезначимой, но превратилась в то же время в агитку, по заданию своему довольно элементарную. Пьеса оказалась упрощенной.

Еще более заметна эта тенденция при рассмотрении того, как постановщик подошел к драматургической конструкции Сельвинского. Пьеса Сельвинского, пьеса поэта, грешит рядом промахов, вытекающих из недоучета зрительного момента. Основным недоучетом такого рода, конечно же, является самая интрига с переоде-

---

[58] Спектакль по пьесе И. Сельвинского, премьера в ГосТИМе (на гастролях в Харькове) 24 июля 1929 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

ванием, но при всей драматургической неискушенности поэта Сельвинского (а может быть именно в силу этой его неискушенности, т. е. свободы его от штампов Аристотеля и Ромашова) «Командарм 2» таит в себе черты любопытнейшей и усложненной драматической формы. Фигура конферансье, вносящая в пьесу момент остранения, реплики в сторону, приданные действующим лицам, во всем этом есть элементы диалектики, правда, пока что не столько материалистической диалектики, которой отмечены, например, драматургические стремления ТРАМа, сколько той диалектической романтики, которая свойственна Пиранделло, О'Нейлю и др. представителям новой школы западной драматургии. Что же делает Мейерхольд? В постановке своей он последовательно уничтожает все черты этой сложной формы, он упрощает драматургическую конструкцию Сельвинского. Борясь с чертами иронической раздвоенности пьесы Сельвинского (и это правильно), Мейерхольд не преодолевает их, не разоблачает их (а именно в этом и заключался бы общественный смысл театральной постановки Сельвинского), а просто механически исключает, оставляя в то же время в силе всю наивную, снижающую смысл пьесы, авантюрную интригу с переодеванием. Если вспомнить о драматургической роли Мейерхольда в отношении пьес Файко («Учитель Бубус») и Подгаецкого («Трест Д.Е.»), когда режиссер сознательно и умело усложнял и обогащал драматургическую форму довольно примитивных авторов, когда вспомнить принцип обработки Мейерхольдом «Леса», который также исходил из необходимости перевести упрощенный драматургический язык Островского на более сложную речь современности, тогда теперешняя тенденция Мейерхольда к упрощенчеству во что бы то ни стало начинает казаться тревожащей. Создается впечатление, что режиссер, ища исхода из того чрезмерного формализма, которым были отмечены «Ревизор» и «Горе уму»[59], стремится к нарочитому примитиву, счи-

[59] Спектакль по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», премьера в ГосТИМе 12 марта 1928 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

тая его очевидно элементом массового искусства. И это в то время, когда именно из недр массового искусства ТРАМа и клубных кружков подымается борьба за более сложную драматургическую форму. Борьба за эту емкую, усложненную форму социально задана необходимостью нагрузить нашу драматургию всей сложностью социальных проблем современности. Упростительная линия Мейерхольда идет вразрез с этой центральной тенденцией современности.

В свете этой линии особое значение получает и та агиточность спектакля «Командарм 2», о которой речь была выше. Нельзя забывать, что в эпоху постановок «Мистерии Буфф»[60] и «Земли дыбом»[61] театр Мейерхольда был полностью на высоте социальных заданий времени, которое требовало выдвижения однозначных простых, но тем более убедительных лозунгов классовой борьбы, носившей отчетливые и простые формы.

В этом смысле постановки Мейерхольда того раннего периода несли на себе мировоззренческий смысл. Да и спектаклями последующего периода, «Лесом» и «Ревизором», Мейерхольд выдвигал весьма важную для своего времени и опять-таки мировоззренческую проблему о критическом отношении к классическому наследию. Теперь же театр Мейерхольда сознательно отказывается от проблемности, от мировоззренческой нагрузки спектакля. И это опять-таки в то время, когда борьба за мировоззрение приобретает исключительно большое значение, когда классовая борьба, развертывающаяся в несравненно более сложных и скрытых формах, чем в пору гражданской войны, требует постановки сложных и трудных проблем. Но опять-таки в то время, когда именно массовый театр, ТРАМ и клубные кружки, с величайшей настойчивостью работают над философскими, мировоззренческими вопросами эпохи, борясь за теоретическое воспитание рабочей молодежи. И в этом отношении, следовательно, выдвигая

---

[60] Премьера в Театре РСФСР-1 (вторая редакция) 1 мая 1921 г.

[61] Премьера в ТИМе 4 марта 1923 г.

свою упростительную линию, Мейерхольд недооценивает того, куда растет эпоха в лице своего авангарда, рабочего класса, и его молодежи, недостаточно ориентируется в этом. Тенденция Мейерхольда и здесь идет вразрез с тенденциями эпохи.

На что же опирается Мейерхольд в постановке «Командарма 2»? Ответ может быть только один. Прежде всего, на стилистический опыт самодеятельного театра. Массовые сцены спектакля (а именно в них, как совершенно правильно отмечает А. Гвоздев в № 42 «Ж. И.»[62] — центр спектакля) целиком исходят из стилистики революционных инсценировок эпохи гражданской войны. Выразительные средства, применяемые здесь Мейерхольдом — хоровое чтение, чтение в рупора, массовые передвижения, военные марши, патетическая декламация вплоть до выезда всадников на сцену, все это почерпнуто из арсенала революционных инсценировок. Все это доведено до высокой степени совершенства. Темпы массовых передвижений в «Командарме 2», ритмическая и тембровая оркестровка хорового чтения — все это несравнимо по отточенности и блеску выполнения с грубоватой техникой самодеятельных инсценировок. Сцена «митинга в степи» должна войти в театральную историю как классический по законченному мастерству образец высокого инсценировочно-агитационного стиля.

Но в том-то и дело, что, возвращаясь к стилистике самодеятельного театра, снова опираясь на нее, как в эпоху «Земли дыбом» и «Треста Д.Е.», и формально ее совершенствуя, Мейерхольд опирается на самодеятельный театр и в той его форме, которая была характерна для эпохи агит-инсценировок и Единого Художественного Кружка, т. е. в форме, уже пережитой и пройденной самодеятельным театром. Глубокие качественные изменения, происходящие в самодеятельном театре, прошли мимо «Командарма 2». Самодеятельный театр на теперешней своей стадии,

---

[62] *Гвоздев А.* «Командарм 2». Госуд. театр им. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1929. № 42. С. 4–5.

разрабатывающий проблемы диалектической формы, заинтересованный узловыми проблемами марксистского мировоззрения, стремящийся стать в центр борьбы за социалистическую реконструкцию искусства, от этого театра «Командарм 2» далек. И в этом основная беда. Театр Мейерхольда на теперешней стадии своего развития, несмотря на переход к современной драматургии и к советской тематике, смотрит назад, а не вперед. Он уклоняется от борьбы за узловые проблемы современности. И вот получается, что даже «Командарм 2» при всей актуальности, казалось бы, своей темы производит ретроспективное впечатление, впечатление «спектакля воспоминаний о днях гражданской войны». И даже более того. В самой гражданской войне спектакль подчеркивает элементы ее архаичности: пики в руках у бойцов напоминают о временах кочевий, монументальная декорация создает ассоциативное представление о некоих средневековых замков. Дух ретроспективного довлеет над спектаклем.

Вот почему, всячески приветствуя и поддерживая театр Мейерхольда в его переходе к современному репертуару, мы обязаны настоятельно предостеречь его против опасных признаков, характеризующих его последние работы. Если театр Мейерхольда хочет действительно оставаться на передовой линии революционного театра (а к этому его обязывает все его прошлое, вся роль его в советском искусстве), то он должен со всей серьезностью вступить в бой за действительную социалистическую реконструкцию искусства, учитывая всю сложность и ответственность современной обстановки, глубоко отличающейся по заданиям своим от эпохи, когда театр Мейерхольда провозглашал лозунги театрального Октября. Лозунги театрального Октября во многом сейчас преодолены, пережиты. Жить своим прошлым, даже повторяя его в форме более совершенной, боевой театр не может. Эпоха реконструкции, эпоха пятилетки требует от своего театра не агит-инсценировки спектакля на ретроспективные темы, но диалектического спектакля, организующего сознание рабочего зрителя вокруг узловых миро-

воззренческих вопросов реконструктивного периода. А для этого и формальные приемы, и выразительные средства должны быть иными.

Жизнь искусства. 1929. 27 октября (№ 43). С. 6–7.

«Тыл»[63]

Красный театр, выросший Ленинграде, приобрел крепкую славу передового революционного театра в Москве и в рабочих центрах, но оставался без достаточного внимания у нас. Понадеемся, что наметившийся перелом в сторону укрепления молодого крыла наших театров поможет и Красному театру. Премьера «Тыл», явившаяся сценической переработкой пьесы «Холщовые штаны», носит отчетливо переломные черты. Она на дороге от провинциального подражательного спектакля к боевому современному зрелищу. Основной метод, по которому построен спектакль, правилен и интересен. Тема пьесы — извращения бюрократизма — углублена «наплывами», раскрывающими внутренние связи событий. Вводные песни и пантомимы расширяют социальные характеристики действующих лиц, порою сближая печальных героев современности с их матерыми предками у Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Бесспорно, это и есть метод, которым можно надеяться овладеть в театре сложнейшими противоречиями современности. Но практический успех режиссера Гаккеля далеко отстает от правильной теоретической установки. «Наплывы» и песенно-танцевальные отступления свыше всякой меры перегружают действие. Порою они становятся самоцелью. И эпизод пьянки бюрократа-вредителя с цыганским хором — вместо того, чтобы раскрыть связи «астраханцев» в госаппарате со «здоровыми частниками», рискует вызвать непосредственное увлечение простодушного зрителя поданны-

[63] Спектакль по пьесе В. А. Лебедева «Холщовые штаны», премьера в Красном театре 16 ноября 1929 г. (реж. Е. Гаккель, худож. Р. Шульц).

ми вполне натуралистически «заветными, таборными» песнями чавал. Когда режиссер заставляет канцеляристок и машинисток социально характеризовать себя затейливыми танцами «герлс», то это и надумано, и просто дурного вкуса и к тому же опять-таки отдает самым традиционным ревю. Вводные музыкальные характеристики, цель которых обобщить и расширить события и образы спектакля, выбраны порою так неудачно, что превращают действие в «музыкальную мозаику», в пародийное кабаре, опять-таки смещающее границы между боевым политическим спектаклем и дешевой эстрадой. Можно также упрекнуть спектакль в чрезмерной водевильности, в легкомысленности некоторых образов (прежде всего центральная фигура рабочего). Если уж предпринимать перестройку старых жанров, так зачем же цепляться за поверхностную и беззубую форму водевиля? Есть в спектакле и злоупотребления светом, опять-таки идущие от ревю. Есть и чрезмерная интеллигентность. Но все эти ошибки, как бы ни были они серьезны, не должны затушевывать основного — правильности и смелости общей установки спектакля, правильности и смелости его метода. Общественное внимание и товарищеская поддержка должны помочь молодому театру пройти начатый им переломный путь. У него есть для этого и политический темперамент, и мужество, и творческие силы.

Кр. газ., веч. вып. 1929. 30 октября (№ 273). С. 4.

Профтеатры в прожекторе Октября

Прожектор Октябрьских дней — это строгая и решительная проверка нашей работы под углом зрения Октября, под углом зрения общих целей революции.

Как же наши профессиональные театры (а ведь это — все еще основной массив театрального фронта) выдерживают эту проверку?

Было бы ошибкой отрицать здесь всякое движение вперед. И все же вглядимся внимательно в кривую развития профтеатра.

Два года назад, в пору Октябрьского десятилетия, мы увидели «Бронепоезд» в МХАТе, «Бронепоезд» в б. Александринском театре, «Разлом» в Большом Драматическом, «Мятеж» в Театре МГСПС. Сейчас — «Унтиловск» в МХАТе, «Причальная мачта» в б. Александринском, «Инга» в Б. Драматическом, проваленная постановка «Город ветров» в Театре МОСПС.

Это — совсем мало утешительный вывод, и он заставляет присмотреться к общим тенденциям в эволюции профтеатров.

Прежде всего — в области тематики и драматургии. Правда, количественно рост нашей драматургии, число советских премьер в профтеатрах, процент советских пьес в репертуаре — бесспорно велик. Здесь сдвиг несомненен. Но стоит только сравнить этот сдвиг с гигантским продвижением страны за два боевых года, чтобы лишний раз убедиться, как все еще ничтожны, в сущности, наши тематические завоевания в профессиональных театрах. Узловые политические темы реконструктивного периода, т. е. основное, чем живет сейчас и дышит рабочая страна, все еще остаются почти не затронутыми крупными профессиональными театрами, все еще оказываются им не под силу. Ценнейшие драмы последнего периода: «Город ветров», «Блокада», «Командарм 2» — это не исторические пьесы, пьесы-воспоминания. Гражданская война все еще довлеет над репертуаром профтеатров. А в случаях, когда эти театры берутся за проблему сегодняшней современности, это делается поверхностно, а иногда и просто убого или же догматически неверно. Ни «Инга», ни «Причальная мачта», ни «Высоты» ни в какой мере не делают профтеатр подлинным художественным агитпромом современных политических задач. Наиболее же удачные пьесы и спектакли, подобно «Заговору чувств» в театре им. Вахтангова, остаются сравнительно очень узкими по своему общественному размаху, попутническими, интеллигентскими, лишний раз, подтверждая некую чуждость, изолированность от больших общественных задач, все еще характерных для крупных профтеатров.

Но почему же самодеятельный театр и ТРАМ смогли поставить тему социалистического соревнования, центральную тему сегодняшней культуры, а профтеатры не успели к ней даже подойти? Почему кино сумело отозваться на огромный интерес к деревне и к деревенской революции, характерной для наших дней, целым рядом фильм, а в профтеатрах мы со времен «Виринеи» не имеем ни одной, да, именно, ни одной деревенской постановки? Тут нужно искать каких-то общих причин, задерживающих темпы проникновения новой тематики в профессиональные театры, и, не отговариваясь общими словами об «отставании искусства», о «неизбежной дистанции во времени», надо найти действительные меры к преодолению этих рабских темпов. Надо внушить театрам решительность и смелость. Это — первое. И надо создать в заготовке драматургического сырья для профтеатров, все еще пребывающей в состоянии анархической случайности и кустарного беспорядка, такие организационные формы (в революционных рабочих театрах и в кинематографии эти формы уже намечаются), которые обеспечили бы своевременный и быстрый отклик профтеатров на боевые темы современности. Литературные группы внутри театров, драматургические бригады в театрах, связанные с пролетарскими организациями литературы — вот необходимый путь. Не победив кустарщины и анархии в драматургии, мы не сломаем хребта рабским темпам в профессиональном театре.

Но еще важнее фактор мировоззренческий, философский, совершенно исключительное значение которого нельзя переоценить. Самодеятельному театру и ТРАМу удается осветить тему социалистического соревнования, удается идти в ногу с сегодняшним, а иногда и с завтрашним днем потому, что работа этих театров действительно делается с установкой на революционное диалектическое мировоззрение рабочего класса. И потому также, что иногда из этого мировоззрения они для выбираемых ими узловых тем избирают свободную от традиций, действительно новую драматургическую и сценическую форму. Рабские темпы

профтеатров — это прежде всего рабские темпы высвобождения их из плена философии и эстетики буржуазии.

Этим ставится вопрос о тенденциях в развитии сценического стиля профтеатров.

Но здесь итоги профтеатрального прогресса, пожалуй, еще более сомнительны.

По-прежнему сохраняется влияние традиций МХАТа и его последователей. Эти традиции не только сохраняют прежний круг своего влияния в Москве, но и колонизуют новые театры, являясь знаменем реформы для таких отсталый учреждений, как бывшие академические театры, и путеводной звездой для ряда театров, вновь нарождающихся, в том числе и рабочих. А заодно — и для ряда драматургов, в том числе и пролетарских. Поймем же, наконец, что идеалистическая философия, являющаяся подоплекой всей художественной системы МХАТа — не слова, а самая конкретная реальность. И эту философию не согнуть, не вытравить, а тем более не подчинить себе и не «обратить на службу революции». Это она сгибает наши политические установки в таких спектаклях, как «Высоты», и преподносит нам все новые и новые «Унтиловски». Победа над МХАТом вырастает поэтому в один из важных лозунгов реконструкции на фронте профтеатров.

Не менее характерно явление, которое можно было бы назвать кризисом (или катастрофой) «МГСПС — общины». В течение ряда лет примитивный, провинциальный натурализм театра МГСПС удачно прикрывался актуальной тематикой, умело выбираемой этим театром, и так казалось, что мы в театре Любимова-Ланского обрели чуть ли не стандарт для пролетарского театра. Неудача «Города ветров» в этом театре — более, чем единичный театральный провал. Высокая, ненатуралистическая драматургическая форма столкнулась здесь с сценическим примитивом — и спектакль сошел с рельс. Ближайшие перспективы театра МОСПС перестают быть интересными. Важно — основное: полное бессилие театрального натурализма, при-

выкшего пассивно и поверхностно отображать злободневность, перед лицом более углубленной темы, идущей в театр.

Отсюда — лозунг к обогащению выразительных средств театра, к обновлению его зрелищной системы на основе достижений новейшей техники. Этот лозунг, лозунг театральной индустриализации охватил ряд наиболее передовых профессиональных театров. Он принимает формы «кинофикации», приводя к внедрению экрана в зрелище («Гопля, мы живем»[64]), к попыткам найти нечто равнозначное «крупным планам» для театра (теаскоп в спектакле «Враги»), к использованию киномультипликации в театре («Колумб», «Город ветров»), к внедрению в театральную декорацию «ракурсов», «диафрагм», «боковых точек» («Разлом» и «Заговор чувств» в театре им. Вахтангова). Индустриализация театра продолжает разрабатывать новые приемы динамической декорации, превращая порою планшет сцены в своего рода заводской конвейер. Приемы технического добывания звука, радио, терменвокс, сонар — жадно хватаются театром и используются в тех же целях обогащения выразительных средств. Параллельно индустриализации развертывается характерный процесс внедрения в драматический театр — в театр слова — музыки, песни, танцев. Все эти элементы, в особенности же музыка, все больше становятся непременными конструктивными факторами драматического спектакля.

Как расценивать этот процесс обогащения выразительных приемов профтеатра и процесс индустриализации и кинофикации, являющиеся частью его? Бесспорно, это — явление глубоко прогрессивное. Более того. Это, может быть, наиболее прогрессивный показатель во всей эволюции профтеатра. Но осмысления факта, его патетической или иронической, транзакция театра остается механическим процессом,

---

[64] Спектакль по драме Э. Толлера, премьера в Драматическом театре Народного дома, премьера 15 февраля 1928 г. (реж. Г. Ф. Энритон, худож. М. З. Левин).

пока останется неизменной актерская техника профессионального театра. До тех пор мы по-прежнему будем свидетелями, как в индустриализованной обстановке, в лучах прожекторов вдумчиво похаживают и глубокомысленно переживают актеры МХАТовской школы: зрелище поистине тягостное. Но действительная реформа актерской игры опять-таки совершенно невозможна без политического и философского перевоспитания живых кадров профессиональных театров. Так проблема индустриализации театра, как и проблема его репертуара, упирается в проблему людей. И мало того. Индустриализация театра останется процессом чисто техническим, пока она не будет устремлена на четкую классовую цель, пока она не будет целиком подчинена социальной и мировоззренческой идее спектакля.

Здесь сама собой напрашивается параллель с литературой. Конструктивизм в современных словесных искусствах, со свойственным ему техническим энтузиазмом и политической безыдейностью, справедливо считают социальным выразителем квалифицированных слоев технической интеллигенции. Для того чтобы стать искусством пролетарским, конструктивизму недостает всепроникающей классовой устремленности, недостает материалистической диалектики. То же — и с индустриализмом и вообще техницизмом в театре, повторяем, являющимся одним из наиболее прогрессивных явлений в профтеатре.

Проблема диалектической формы, углубляющей и раскрывающей социальную тематику современности, уже поставлена практически самодеятельным театром и театрами рабочей молодежи. Профтеатры — еще только на пути к ней. И, бесспорно, именно отсюда открывается широкая дорога профессиональных театров в будущее. Эта дорога — в сближении с генеральной линией самодеятельного и рабочего театра. Эта дорога — в овладении узловой тематикой современности, в обогащении выразительных средств, но прежде всего — в перестройке работы профтеатров по принципам революционного мировоззрения, по принципам

диалектического материализма. Это и есть дорога театральной реконструкции.

Жизнь искусства. 1929. 4 ноября (№ 44). С. 4–5.

Фронт самодеятельного театра

Вопрос о самодеятельном театре снова вступил сейчас в полосу ожесточенных споров.

Магистраль этих споров в основном остается той же, какой она была выдвинута десять лет назад, в 1919–1920 гг. Уже тогда отчетливо и четко наметились две основные группы воззрений. Одна из них говорила: «самодеятельный театр» — это прежде всего культурническое, внешкольническое движение. Его задача — приобщение широких масс нового класса, в особенности его молодежи, к культурному богатству прошлого в области театра, музыки и литературы, подготовка кадров развитых и разбирающихся зрителей профессионального искусства, ценителей профессионального мастерства.

Естественно, что, как средство для осуществления этих культурнических задач, рекомендовалась работа над произведениями классического репертуара и вообще репертуара профессионального искусства в наиболее законченной, академической форме. Культурническая точка зрения с неизбежностью приводила, таким образом, к трактовке «самодеятельного театра», как театра подражательного, рецептивного любительства, к подчинению этого массового движения формальным путям современного профессионального театра, в спутника и оруженосца которого обращался таким образом «самодеятельный театр».

И вот в противовес культурнической теории, теории «подражательного любительства» уже в первые же революционные годы в Ленинграде, а отчасти и в Москве, была выдвинута иная теория, теория любительства «конструктивного». «Самодеятельный театр» рабочих клубов, — так утверждали сторонники этой теории, — это бытовая игра победившего класса. Она

возникает из новых форм политического быта этого класса, из его демонстраций, митингов, общественных собраний, массовых празднеств. Она вызвана к жизни в первую очередь не культурническими, а политическими целями и должна служить в первую очередь задачам политической борьбы рабочего класса и его организации для борьбы. Вот почему формы и методы, найденные в работах современного профессионального театра, корнями своими и традициями, уходящего в мировоззрение, эстетику, быт и культуру буржуазии, никоим образом не могут служить образцом для пролетарского самодеятельного театра. Формы этого театра должны быть находимы во внешнем бытовом укладе пролетариата, в его мировоззрении и целеустремленности, в производственной установке и характеристике рабочей молодежи.

Отсюда требование оригинальных художественных путей для самодеятельного театра, разрыв между ним и традициями театрального профессионализма, отказ от подражательной выучки у этого профессионализма. Конструктивная теория «самодеятельного театра» шла еще дальше. Основываясь на опыте мировой истории театра, на опыте истории смены мировых театральных систем она утверждала, что пролетарский «самодеятельный театр» не только может и должен быть формально независимым от линии традиционного профтеатра, но в свою очередь должен оказать реконструирующее воздействие на современный ему профтеатр, должен стать исходной точкой для перестройки всей театральной системы эпохи диктатуры пролетариата.

Так были противопоставлены друг другу, с первых же шагов нашего «самодеятельного театра», две теории его развития, за каждой из которых стояла и методика и соответственная практика работы их руководства.

Что же вскрыла действительность за минувшее десятилетие, первое в истории советского самодеятельного театра? Чему учит опыт этих напряженных и творческих годов?

Первоначальная послеоктябрьская пора, года семнадцатый, восемнадцатый, отчасти девятнадцатый,

прошли под знаком господства культурнической, подражательно-любительской теории и практики.

Десятки тысяч драматических кружков, послушно и доверчиво, под руководством третьестепенных провинциальных актеров, разучивали «Предложение»[65] и «Девичий переполох»[66].

Перелом принесли года девятнадцатый и двадцатый, года рождения теории и практики «Единого Художественного Кружка» в Ленинграде, «действенников»[67] в Москве и подобных явлений в Ростове и ряде иных городов.

Массовые празднества, площадные карнавалы политических «масок», глубоко-своеобразные, пестрые и шумные, «инсценировки» к дням «красного календаря», — эти проявления низового массового искусства все настойчивее стали входить в быт, организуя вокруг дела художественной агитации и пропаганды энергию и инициативу широчайших кадров рабочей молодежи. Отдельные наиболее крепкие и творческие коллективы, клубные кружки рабочей молодежи, преодолевая текучесть состава, начали переходить к более сложным и изобразительным видам работы. Все настойчивее стало сказываться воздействие приемов и форм, найденных в опытах массовой работы самодеятельных кружков, на стиль спектаклей современного не профессионального театра. Не может быть оспорено наличие подобного воздействия, например, на спектаклях театра Мейерхольда.

Именно в самодеятельной «инсценировке» наиболее решительно и последовательно был выдвинут принцип политических «масок», причем там этот принцип опирался не только на чисто-теоретические

---

[65] Водевиль А. П. Чехова.

[66] Пьеса В. Крылова.

[67] Существовавшая в Москве Ассоциация действенников (при Пролеткульте) обсуждала вопросы действенности культуры, разрабатывала методики проведения массового советского праздника.

и эстетические соображения, но и обусловливался трудностью и прямо-таки невозможностью для кружковцев-комсомольцев как-либо «перевоплощаться», преобращаться в чей-либо сценический «образ» и вообще достигать каких-либо художественных результатов на путях традиционной психологической сценической игры. Именно в самодеятельной «инсценировке» получало широчайшее применение драматизация военных маневров, демонстраций и митингов, входивших в конструкцию клубных празднеств, как почти неотъемлемый и излюбленный элемент.

И все же конструктивная форма «самодеятельного театра» претерпела новое очень серьезное поражение. Годы 1926 и следующие ознаменовались возрождением и временным торжеством культурнической теории самодеятельного искусства и клубного любительства в его подражательном виде. Методика единого художественного кружка в Ленинграде и теория «действенников» в Москве были поставлены под сомнение. Изгнанная в свое время из клубов профессиональная традиционная «классическая пьеса» снова водворилась в работе кружков, сменяя и вытесняя политическую «инсценировку».

Лозунг «учебы» у академического театрального искусства и усвоение основ профессионального мастерства снова был вдвинут. Но восстановление подражательного любительства произошло на этот раз на более высокой, усовершенствованной и современной базе. В качестве источника обучения для рабочих клубных кружков были предложены теперь уже не безнадежно обветшавшие штампы, отчаянно-провинциальных театриков, а наиболее разработанная и утонченная система буржуазного театра наших дней, система Московского Художественного театра и его позднейших ответвлений.

Неизменным осталось основное: ученическое, подражательное отношение к традициям современного театрального профессионализма.

Практика же «подражательного любительства» и в эту пору вторичного его господства оставалась не-

изменной. Ослабление политической установки за счет культурнических задач, замена работы над своеобразными и самобытными зрелищными формами подготовкой спектаклей классического репертуара и, в еще большей доле, репертуара современного профессионального театра с его натуралистическими и психологическими традициями — вот характеристика проявления этой практики. «Шторм», «Штиль», «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска», «Ржавчина»[68] и «Разлом» опустились с профессиональной сцены и шумно пошли по клубным театрам.

Необходимо, однако, установить, что торжество подражательного любительства никогда не было всеобщим. Продолжали существовать, работать и расти, по преимуществу в молодежных клубах, наиболее крепкие кружки, четко и последовательно осуществлявшие принципы конструктивной самодеятельной игры. Последовательно переходя ко все более сложным зрелищным формам, продвигаясь от «инсценировки» и «живой газеты» к пропагандистскому спектаклю, обладающему законченной темой, но охраняющему в то же время органические черты самодеятельного стиля, эти кружки, естественно, стали постепенно перерастать узко-клубные рамки.

Породив в процессе своего развития Театр рабочей молодежи и широкое массовое движение ТРАМов и ТРАМ-ядер, эта линия конструктивного любительства, творческая линия самодеятельного театра сейчас опять должна стать главенствующей в клубно-художественной работе. Этого требует современная реконструктивная эпоха, предъявляющая к искусству и культуре небывало повышенные политические требования, требования решительного революционного, скачкообразного продвижения вперед. Этого настоятельнейшим образом требует и текущая практика клубно-художественной работы на значительных участках, в Ленинграде, напр., зашедшая в тупик аполитичности, делячества, подражательности, порою

[68] Пьеса В. Киршона и А. В. Успенского.

даже бытового разложения. Совершенно своевременен поэтому почин ТРАМов, ТРАМ-ядер и передовых организаций ленинградской самодеятельности, объединившейся сейчас в борьбе за подлинно боевую линию самодеятельного театра. Самодеятельное творчество рабочих клубов снова должно стать боевым орудием культурной революции и классовой борьбы пролетариата. В начавшемся решительном бое за социалистическую реконструкцию искусства самодеятельному театру по праву будет принадлежать одно из первых мест.

Жизнь искусства. 1929. 11 ноября (№ 45). С. 2.

Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции

Центром празднеств 12-й Октябрьской годовщины в Ленинграде стало массовое зрелище на площади Урицкого[69].

Полукруглая площадь перед растреллиевским дворцом не в первый раз уже становится ареной Октябрьских зрелищ. В 1920 г. здесь была разыграна огромная инсценировка — «Взятие Зимнего Дворца», обозначившая в свое время предел и конец первого этапа в развитии ленинградских массовых зрелищ. Энтузиазм человеческих масс, передвижение огромных людских толп. В инсценировке «Взятие Зимнего Дворца» участвовало более 6.000 человек — это было действительнейшим и, пожалуй, единственным выразительным средством в ту эпоху технической скудности и материального обнищания. Но, разумеется, человеческое тело и голос, даже умноженные в тысячу раз, никак не могут считаться достаточным выразительным средством в организации площадных зрелищ, рассчитанных на огромные пространства, на шум улиц, на многотысячного зрителя.

На той же площади Урицкого в дни празднования пятилетия Октябрьского восстания была сделана по-

[69] Дворцовая площадь.

пытка построить празднество с помощью технических средств, света и звука. Но и в этом празднике, «Празднестве конституции», как оно называлось, была сделана лишь заявка на индустриализацию массовых зрелищ, реально далеко не осуществившаяся. Звук, подаваемый через рупора (техника радиовещания была еще недоступна в 1922 г.), свет, ограниченный фейерверком и факелами (возможности электричества были еще крайне ничтожны) — все это только намечало контуры будущих индустриализованных празднеств.

С гораздо большей полнотой была применена индустриализация в смелом опыте речного зрелища на Неве в 10-ю годовщину Октября. Здесь уже самая огромность водных пространств делала совсем почти невозможным использование человека и его голоса. Миноносцы, аэростат, катера, игра прожекторов, гигантские буффонные чучела в качестве комедийного элемента — вот на чем было построено это исключительное по масштабам зрелище. В нем нашла свое завершение линия централизации массовых зрелищ. Октябрьская инсценировка на Неве целиком была построена усилиями небольшой технически-художественной головки. Самодеятельность почти не нашла себе места в ее организации.

Наоборот, именно на путях развязыванья инициативы мест, на путях подъема массового самодеятельного творчества шла другая линия массовых зрелищ, отмеченная в свое время (1925, 1926 гг.) блестящими индустриальными карнавалами в дни Октябрьских годовщин. Грузовики и повозки, затейливо символически декорированные усилиями и изобретательностью фабрично-заводских клубов, катились пестрой вереницей по улицам города, внося яркость и многоцветность в суровую строгость наших торжеств. Все же отсутствие единой руководящей зрелищной мысли снижало целостное впечатление от уличных карнавалов.

Задачей дальнейшего развития массовых празднеств стало, таким образом, сочетание разрозненных элементов, выявившихся на практике, элементов индустриализации, централизованного руководства

и в то же время творческой самодеятельности мест. Это сочетание могло произойти, разумеется, лишь на базе более высокой техники, более совершенной организации.

Но прежде необходимо было отстоять самое право на существование массовых празднеств. И в том-то и значение Октябрьской инсценировки 1929 г., что она снова, после довольно значительного перерыва, утверждает боевую традицию ленинградских массовых зрелищ. К тому же в ней делается попытка именно того сочетания разрозненных элементов праздничных стилей, о котором речь была выше.

Тема нынешней инсценировки, удачно осуществленной Советом профсоюзов, реж. С. Радловым и худ. В. Ходасевич, — «Отчет ленинградских заводов о первом годе пятилетки». Это — тема индустриальная, первая, пожалуй, индустриальная тема в традиции массовых празднеств. Основным двигателем действия сделаны символически декорированные грузовики, изображающие отдельные фабрики и заводы города. Убранство грузовиков, украшение их производственными эмблемами, световыми диаграммами и т. д. было передано на места, самим фабрично-заводским предприятиям. Этим была открыта дорога местной самодеятельности. Этим в празднество вошла линия уличного карнавала.

Но, в отличие от карнавальных грузовиков прежних лет, «грузовики-заводы» 1929 г. оказались подчиненными целостному зрелищному замыслу. Они проходят парадом мимо центральной трибуны. Они совершают сложные эволюции по площади, соединяясь, наконец, в густую колонну в цветистом апофеозе. «Грузовики-заводы» оказались носителями патетического, серьезного начала в зрелище. Шутовская сатира нашла свое выражение, как и в дни карнавала, как в инсценировке на Неве, в огромных чучелах, означающих фигуры вредителей: бюрократа, хулигана и т. д. Поставленные на этот раз на грузовые платформы, чучела кружились, съезжались и разъезжались, исполняя довольно сложную комическую пантомиму.

10-метровые бутафорские фигуры вместо 2-метровых человеческих тел — это правильный шаг для преодоления пространств и масштабов площади. Для тех целей человеческий голос был заменен индустриальной глоткой радио-говорителя. Для тех же целей был широко использован электрический свет. В разноцветных лампочках карнавального убранства грузовиков, в лучах прожекторов, в гигантских транспарантах с просвечивающимися силуэтами движущихся заводов электрический свет занял принадлежащее ему по праву место главнейшего выразительного фактора ночных массовых зрелищ.

Это все — от индустрии. Но и человеческая масса не была забыта в инсценировке. Она была представлена в традиционном наряде красноармейской пехоты и проскоке конницы, более же всего — в финале инсценировки, где тысячная толпа участников повторяла вслед за радио-говорителем слова «торжественного обещания».

В Октябрьской инсценировке 1929 г. почти нет, таким образом, новых выразительных приемов, элементов, так или иначе не использованных в предшествующих массовых празднествах. Ее интерес по преимуществу — в новом комбинировании этих элементов, главным же образом — указанном уже сочетании централизованного и самодеятельного стиля.

Но если совершенно правилен принцип этого сочетания, то в самом построении Октябрьской инсценировки, в особенности же в ее темпах, многое остается спорным. Вопрос темпов в массовом зрелище труден потому, что здесь громоздкость выразительных средств и масштабы «зрительного зала» (целая площадь) выдвигают как будто бы требование нарочито замедленного темпа. «Надо дать всем собравшимся зрителям на всей территории площади достаточное время, чтобы разглядеть очередной «зрелищный аттракцион». Так, очевидно, рассуждали организаторы инсценировки, чрезвычайно замедляя ее действие, множество раз повторяя ее отдельные моменты. Это — вывод неверный. Проблема емкой, т. е. достаточно лаконичной

и вместительной формы, стоит для массового зрелища так же, как она стоит для всего современного театра. Октябрьская инсценировка 1929 г. оказалась вяло скомпонованной, немкой по форме, и потому местами (в особенности в начале) недостаточно эмоциональной.

Серьезнейшие требования предъявляются к массовому зрелищу также и со стороны новых политических заданий, ставших перед искусством в пору реконструкции, нельзя уже отделываться простейшей механической последовательностью эпизодов, как это делалось в эпоху ранних инсценировок и как это было сделано в нынешнем Октябре. Надо стремиться к раскрытию смысла явлений, их тенденций к связи противоречий, в них заложенных. Сделать это в монументальных формах массового зрелища, где мы крайне ограничены выразительными средствами, разумеется, значительно труднее, чем в камерных спектаклях. Но стремиться к величайшей смысловой нагрузке массового зрелища все же необходимо. Отличным средством в этом направлении может оказаться громкоговорение, в Октябрьской инсценировке технически вполне оправдавшее себя. От плакатного примитива к политически нагруженному диалектическому зрелищу — вот путь массовых зрелищ по линии их содержания. Наиболее органическое сочетание централизма и самодеятельности (кстати, здесь необходимо возможно более широко опереться на самодеятельный театр, на художественные бригады и ТРАМ-ядра на местах) — вот путь по линии стиля. И, конечно, еще более смелое и полное использование современной техники радио, автомашин, кино и электричества, еще более полная и совершенная индустриализация массовых празднеств!

И поймем, наконец, дело решительной социалистической реконструкции зрелищных искусств, снявшееся сейчас с якоря и двинувшееся вперед неудержимо и неотвратимо, не будет полным, пока в единый фронт реконструированного театра не включится в звено массовых зрелищ.

А поэтому пусть войдут снова, как и в годы гражданской войны, массовые празднества в календарный

план нашего быта, пусть будет, наконец, создан постоянно действующий организационный центр массовых зрелищ, пусть на основе серьезного учета традиций массовых зрелищ будет разработана дальше и глубже их техника и стилистика.

Жизнь искусства. 1929. 18 ноября (№ 46). С. 2.

Театральное лицо РАППа[70]

Если политические и литературные позиции РАППа и нынешнего его руководства четки и последовательны, то относительно театра и даже драматургии сказать этого никак нельзя. Как это ни странно, мы не имеем до сих пор ни одного сколько-нибудь последовательного высказывания РАППа относительно этого важнейшего участка идеологического творчества. Приходится делать выводы на основании: 1) отдельных утверждений руководителей РАППа, 2) их театральной практики, 3) их драматической продукции.

И здесь мы имеем сделанные т. Либединским в 1928 г. и на днях повторенные т. Сутыриным («Лит. газ.» от 9 ноября) заявления о том, что «в творческом методе МХТа заключено наибольшее количество элементов, важных для построения нашего метода»[71]. Это — реакция Сутырина. (Либединский высказался в свое время гораздо категоричнее!) Имеем высказыванье того же Либединского на пленуме РАППа в 1928 г: «я отдам свою пьесу или в МХТ 1-й или в Театр Вахтангова или никуда». В области театральной практики понятно выступление т. Авербаха, на страницах «Правды» защищавшего МХТ 1 от нападок на его организационную структуру, сохранившуюся почти в неприкосновенности со стародавних лет. В качестве характерного примера драматического творчества руководителей РАППа следует назвать пьесу того же

---

[70] Российская ассоциация пролетарских писателей.

[71] *Сутырин В.* О хлебе насущном // Лит. газета. 1929. 9 ноября (№ 30). С. 2.

Либединского «Высоты». Относительно нее сам автор писал: «Критика нашла в моей пьесе близость с творческим методом Чехова. Я горжусь подобной близостью»[72].

Весь этот круг фактов совершенно не случаен. В совокупности своей он делает неизбежным вывод о том, что театральное лицо МХТа — это, прежде всего, лицо МХТа, лицо театра Чехова и Станиславского. Да и сами руководители РАППа не решаются опровергнуть такого вывода: они только стараются затушевать его различными оговорками.

Как же могло случиться, что именно реакционный участок нашего театрального фронта, оплот идеалистических традиций в театральном искусстве, оказался наиболее тесно связанным с художественно-литературной организацией, призванной быть руководительницей пролетарского творчества? Мы убеждены, что это основано на заблуждении, на том, что руководители РАППа недостаточно последовательно продумали свои театральные позиции, и сейчас важно вскрыть корни этого опаснейшего заблуждения.

Первая ошибка рапповцев заключается в перенесении ими на театр свойственного отдельным руководителям РАППа статического понимания «реализма» в литературе. Когда основатель МХТа Станиславский выдвигал знамя психологического реализма, то он делал это в противовес «театральному штампу», как он его называл. А под «штампом» этим на деле скрывались традиции щепкинского театра, также в свое время слывшего «реалистическим». Манифестирование театрального идеала промышленной буржуазии против переставших удовлетворять театральных канонов купечества и чиновничества — вот в чем было существо реформ МХТа. «Реализм» его был, таким образом, весьма «условным». И не случайно, поэтому «психологический реализм» «Чайки» скоро сменился откры-

[72] Беседы с драматургами. Ю. Либединский: «В соответствии со своими взглядами на драматургию...» // Новый зритель. 1929. № 40. С. 13.

тым «символизмом» «Гамлета» и «Братьев Карамазовых». Основное же в системе Станиславского (как мы не раз указывали) вовсе не «реализм», а идеалистическая философия, конкретизирующаяся в насквозь идеалистическом понимании «целостного всечеловеческого сценического образа», в «оправдании добра», как этической функции театра, в идеалистической психологии подсознательного, как основе актерского воспитания, с вытекающими отсюда методами «вживания», гипнотического «нахождения в круге» и т. д. С теоретическими предпосылкам системы Станиславского неразрывно связана ее практика, обнаружившая свою совершенную неспособность художественно претворить социальные задания пролетариата и пагубно сказавшаяся на драматургической практике Либединского в «Высотах».

Творческий метод МХТа есть вполне последовательный метод, но это — метод (если уж пользоваться условной терминологией) «метафизического идеализма». Спрашивается, какими же чертами этот метод близок, как утверждают тт. Сутырин и Либеднский, к нашему методу, — методу диалектического материализма?

Руководители РАППа должны либо категорически отказаться от своего утверждения, либо дать, наконец, конкретные его доказательства.

Вторая ошибка рапповцев — в непонимании ими специфики театра, как особого вида художественного творчества. Рапповцы последовательно подменяют театр — драматургией, видя в последней опять-таки, прежде всего, литературу в диалогической форме. Это заставляет отдельных рапповцев отвергать возможности «индустриализации театра», рассматривая музыку, свет, декорации и т. д. в театре всего лишь как «технические штучки» (Фадеев в № 20 «На лит. посту»[73]). Ну, а музыка в симфонии — это тоже всего лишь «техническая штучка»? А произведения про-

[73] *Фадеев А.* За ТРАМ и против ТРАМ-чванства // На лит. посту. 1929. № 20. С. 6–8.

странственного искусства также лишь «техника», а не сгусток идеологии?

Театр есть искусство качественно отличное от литературы (неужели это все еще нужно повторять?). И это качественное отличие именно в том, что театр воздействует на «человека в зрительном зале», «эмоционально заряжает его» (формулировка Фадеева) не только словом через актера, но и всей системой выразительных средств театра. Все эти выразительные средства — вовсе не самоцель, они лишь — путь к тому, чтобы психологический процесс в зрителе развертывался с наибольшей полнотой. Непонимание этого приводит к тому, что руководители РАППа, объективно становятся противниками огромного процесса обогащения выразительных средств театра, а, следовательно, усиления скрытых в нем возможностей социального воздействия. И так же объективно они делаются защитниками технически отсталой и упорствующей в своей отсталости театральной системы МХТа.

Третья ошибка рапповцев — в неверной постановке ими проблемы театрального наследия. Ошибка здесь двоякая. Прежде всего, рапповцы забывают, что самый процесс «учебы» в театре — иной, чем в литературе. Фадеев формулирует так: нужно изучать до конца художественные методы и системы, которые были в прошлом, для того, чтобы найти свой метод. Но что значит изучение художественных систем прошлого в применении к театру? Когда молодой рабочий актер применяет себе «до конца» художественную систему Станиславского, то это не может не вылиться в решительную ломку его психофизической установки. Такая «учеба» — дело трудно поправимое, и напрасно отдельные рапповцы благословляют практику рабочих театров, руководимых учениками Станиславского. «Вы, мол, попробуйте, поиграйте по методам Станиславского и по другим методам, а потом поищите своего». Поздно будет искать. В том-то и дело, что приемы изучения старого наследства в театре — совсем иные, чем в литературе.

И далее рапповцы произвольно сужают область театрального наследия театральными системами, кон-

кретно существующими в наши дни. Делая это, выбирая между эстетизирующим Камерным театром, штампованным Малым и МХТом, они выбирают последний в качестве «ближайшего по методу». Ну, а огромный опыт мирового театра, предшествующего реформе МХТа? Какое право мы имеем сбрасывать его со счетов наследия только потому, что опыт этот сохранен в книгах, в изобразительных и драматургических памятниках, а не в существующих учреждениях в штате Главискусства? Разве для нас при разрешении проблемы наследия не являются руководящими слова Ленина: «Нужно взять науку, технику, все знания, искусство»[74]? А взяв действительно весь мировой театр в его целом, можно найти в великих системах народных театров, в разное время в нем возникающих, множество черт несравненно более близких нашему методу, несравненно более нужных нам в деле постройки нашей театральной системы, чем их содержит МХТ, да и остальные театральные системы зрелого капитализма. Потому что именно для эпохи зрелого капитализма театральное зрелище далеко не являлось в такой мере доминантным видом художественного творчества, как для эпох античного капитализма и меркантилизма. Но рапповцы не желают изучать опыт мирового театра в его целом, не желают делать своих выводов на основе именно такого изучения. А это мешает им понять ряд существеннейших законов театрального развития, выводимых именно из опыта мирового театра в его целом.

И тут мы подходим к 4-й, самой тяжелой ошибке рапповцев: незнанию и непониманию ими отличительных особенностей театрального процесса, отнюдь не развивающегося прямолинейно, эволюционно. В том-то и дело, что движущими силами этого процесса в равной мере являются и театр профессиональный, и театр самодеятельный — массовый. Внутри каждой общественной структуры сосуществуют и профессио-

---

[74] *Ленин В. И.* Успехи и трудности советской власти // *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. 5-е изд. М.: Изд-во полит. лит. Т. 38. С. 55.

нальная, и самодеятельная система театра, находясь друг с другом в различнейших взаимодействиях. При этом в эпохи социальных сдвигов одновременно с господствующим классом погибают и созданные им системы профессионального театра, не способные вместить задание нового класса. Самодеятельная массовая игра класса-победителя, основывающаяся на бытовых и производственных признаках и на мировоззрении этого класса, становится исходной точкой нового развития, перерастая притом в новое качество театра профессионального. Вызревая внутри старой театральной системы, новая система театра при переходе своем в новое качество использует многие, по преимуществу технические элементы старой системы, но все же это есть скачкообразный переход. Одними количественными изменениями старого профессионального театра он не достигается. Самодеятельная игра победившего класса при перерастании своем образует систему, качественно отличную от старой. Таков опыт смен систем античного театра, театра придворного и буржуазного. Непонимание и незнание этого процесса делает то, что рапповцы все свое внимание в революционные годы обратили именно на профессиональные театры, пережиточные от дореволюционных лет. Именно с их помощью на путях эволюционного развития думали и думают они осуществить революционные задачи в театре. РАПП полностью проглядел поэтому все огромное движение самодеятельного театра, клубного и деревенского. За все эти годы мы не имеем ни одного высказывания о самодеятельном театральном движении, исходящего от РАППа, ни даже упоминания о нем. Именно потому проглядел также РАПП гигантский рост театров рабочей молодежи. Работники самодеятельного театра еще 8 лет назад при самом зарождении театров рабочей молодежи из клубных самодеятельных кружков выдвигали утверждение, что именно этому самодеятельному театральному творчеству рабочих предстоит в процессе своего развития наметить черты также и профессиональной системы пролетарского театра (переход количества в качество), став вожаками в борьбе за

пролетарскую гегемонию в театре. Но руководство РАППом за все эти годы не упомянуло ни словом о трамовском движении. И только нынешним летом, когда о размахе трамов заговорили даже наиболее матерые зубры профтеатра, когда не заметить ТРАМов не мог даже слепой, только тогда пролетарская литературная организация обратилась к конференции ТРАМов со словом привета. Установка этого привета определяется заглавием статьи Фадеева («На лит. посту» № 20), воспроизводящей его речь на трамовской конференции. «За ТРАМ и против ТРАМ-чванства». Еще раз, повторив перечисленные выше театральные ошибки рапповцев, Фадеев со всей силой обрушивается именно против стремления трамов отстоять свою самостоятельную принципиальную позицию, как аванпоста пролетарского театра против эклектизма, против идеалистических традиций МХТа, все еще достаточно действенных. Вместо того, чтобы попытаться понять сущность принципиальной позиции ТРАМа (а понять ее рапповцам помешало указанное уже их полное невнимание к развитию самодеятельного театра), тов. Фадеев пугает молодых трамовцев опытом слишком «левых» позиций раннего напостовства[75]. Но в том-то и дело, что основной грех этой напостовской левизны — нигилизм в отношении к литературной культуре прошлого и настоящего — совсем не свойственен ТРАМу. ТРАМ с величайшей настойчивостью выдвигает принцип овладения театральной культурой прошлого, но понимает это именно в том широком плане мирового наследия, как это указано выше. ТРАМ всячески стремится к усвоению и обогащению театральной техники, предоставляемому индустриальной техникой современности, опять-таки исходя из указанного уже понимания специфики театрального процесса.

Но ТРАМ не отказывается и не может отказаться от того, чтобы ставить перед собой задачу на базе новых производственных отношений расти и развиваться

---

[75] От названия журнала 1923–1925 гг. «На посту». В 1926–1932 гг. — «На литературном посту».

как участок социалистической стройки с вытекающими отсюда последствиями. И эти принципы выходят уже за пределы ТРАМа. Мы становимся свидетелями того, как самодеятельный театр рабочих клубов в целом ряде своих звеньев выдвигает те же принципы, как передовые революционные театры и ценнейшие элементы в старых профессиональных театрах присоединяются к тем же принципам. Перед нами ясно очерчивается театральное наступление на широком фронте под общим лозунгом борьбы за театральную реконструкцию, за создание новой театральной системы, способной вместить гигантские политические задания рабочего класса в реконструктивную эпоху. Нам непонятно, почему и в какой своей части эти принципы театральной реконструкции не могут стать театральной платформой РАППа, как пролетарской творческой организации, в ту минуту, когда руководители РАППа пожелают последовательно продумать свои взгляды в области театра. Нам непонятно, что препятствует им сделать это. Социалистическое наступление на идеологическом фронте неизмеримо выиграет оттого, что в его центре станет литературно-театральное движение, одинаково исходящее в своей теории и практике из принципа диалектического материализма и творческого порыва масс.

Жизнь искусства. 1929. 1 декабря (№ 48). С. 2–3.

За осуществление революционного договора

Прошел месяц с тех пор, как ТРАМ, Красный театр, Пролеткульт и Госагиттеатр подписали между собой революционный договор. Ряд пунктов этого договора подвергся с тех пор подробному обсуждению и привлек к себе внимание. И только один очень важный пункт остался как будто бы «гласом вопиющего: призываем все передовые и творчески-жизнеспособные театральные организации примкнуть к нашему договору на основе изложенных в нем принципов».

Вот этот призыв, брошенный всем театрам и всем теа-работнкам, до сих пор остался как будто бы «гласом вопиющего в пустыне». Более того, он, очевидно, оказался просто непонятым. Так и выходит, что т. Шапиро, напр., явно не понявший ни смысла, ни содержания договора, как будто «обижается» на то, что «четыре театра, заключивших договор, отделяют себя от всего театрального фронта», берут «монополию на революционность» и т. д.

Дело обстоит вовсе не так. Действительно, самый факт объединения четырех театров на основе весьма сурового договора, революционного договора ставит эти театры в чрезвычайно ответственное политическое положение по сравнению с театрами, не пожелавшими пока или не успевшими подписать этот или подобный договор. Но это не «монополия на революционность», а общественная ответственность, которую четыре театра сами взяли на себя и приняли вместе с ней чрезвычайно серьезные и трудные обязанности. Революционный договор излагает программу действий революционного театра в отношении социальной тематики, общественных связей, художественного метода.

Значит ли это, что программа эта полностью или в частях уже осуществлена театрами, подписавшими договор? Нет, но она ставится, как цель. Она дает устремленность. Она дает возможность рабочей общественности критиковать театры, подписавшие договор, под углом зрения этих принятых ими на себя обязательств. Революционный договор является, таким образом, в первую очередь орудием самокритики, необходимой и плодотворной для продвижения театров вперед.

Под углом зрения этой самокритики недавние спектакли некоторых из театров, подписавших договор: «Тыл» в Красном театре и «Власть»[76] в Пролет-

[76] Спектакль по пьесе А. Глебова, премьера в Рабочем театре Ленинградского пролеткульта 9 ноября 1927 г. (реж. В. Орлов).

культе — приобретают особое значение. Оба спектакля грешат, прежде всего, против первого пункта революционного договора. Ни круг вопросов «Тыла» (довольно поверхностно поставленная проблема разложения соваппарата), ни тематика «Власти» не являются теми «узловыми проблемами» «реконструктивного периода», работа над которыми, согласно договору, должна стать основной для театров. В «Тыле» анализ социальных связей, бюрократизма в соваппарате и частновладельческого сектора подменен легковесными параллелями и довольно искусственными «наплывами».

Для Красного театра и Театра Пролеткульта, как и для всех театров, подписавших договор, неудача этих двух спектаклей должна явиться серьезным уроком.

Другой важнейшей возможностью, открываемой договором, является объединение вокруг подписавших его театров — на основе принципов, ими принятых, – молодых сил драматургии, изо-искусства, теоретической театроведческой и марксистки-философской мысли. И содействовать здесь может не всякая театральная практика, а только такая, которая в свою очередь подчинена четким принципам, которая устремлена на ясно осознанные цели.

Договор, принятый коллективно всеми работниками театров, подписавших его, должен иметь огромное воспитательное и целеустремляющее значение для самих этих коллективов. Революционные обязательства принимают не только театры в целом, но каждый отдельный их работник. Ясно, какой прекрасный инструмент самовоспитания и поднятия политической сознательности в работниках театра мы имеем в договоре.

Так, революционный договор, подписанный четырьмя театрами, вводя в театральную действительность начало социалистического соревнования, несет с собой все те огромные возможности изменения производственных отношений, которые неизбежно сопровождают самый метод социалистического соревнования. Этот метод, уже производящий такой гигантский переворот в нашей промышленности, обязательно ока-

жет свое реконструктивное влияние и в театральном строительстве.

Вот и спрашивается: как же можно всерьез говорить о том, что четыре театра, подписавшие договор, «берут на себя революционную монополию», а «остальные профтеатры огулом зачисляются во вражеский стан».

Дело самих этих «остальных» театров, дело новаторских, молодых революционно устремленных элементов в них — обсудить и взвесить, приемлем ли и осуществим ли для них, не на словах, а на деле, революционный договор, подписанный четырьмя театрами. Если он неосуществим целиком, то на основе каких принципов его, изложенных в особом договоре, мог бы тот или другой театр принять участие в деле социалистической театра, одним из инструментов которой является «революционный договор». А принять участие в этом деле — означает открыто перед лицом рабочей общественности принять на себя конкретные обязательства. Это значит открыть дорогу принципиальной критике и самокритике своих действий. Это значит, выйдя из узкой цеховщины, влиться в общее русло социалистического наступления в стране.

Профтеатры, медлящие взять на себя конкретные общественные обязательства, подвергают себя ощутительной опасности отгородиться от общего дела социалистической стройки.

Мы повторяем поэтому слова, заключившие революц. договор: «мы призываем рабочую общественность и рабочего зрителя своим активным воздействием толкать существующие театры к действительному осуществлению стоящих перед ними революционных задач». И мы ждем, чтобы «передовые и жизнеспособные театральные организации» обрели мужество и смелость взять на себя ответственное обязательство и вышли бы на широкую дорогу соревнования.

В соавторстве с В. Вольф и М. Соколовским.
Жизнь искусства. 1929. 8 декабря (№ 49). С. 5.

Художественная система рабочей молодежи (в дискуссионном порядке)

Одна из отличительных особенностей строительного стиля эпохи реконструкции заключается в том, что различные элементы социалистического переустройства в различных областях жизни начинают сейчас стремительно складываться, перерастать в систему. Разве не такой скачок происходит на глазах наших в области коллективистического переустройства деревни, в области социалистического преобразования быта? Подобные же черты начинают прощупываться и в художественной области. Если еще недавно можно было говорить лишь об отдельных разрозненных элементах в искусстве, где в художественной самодеятельности рабочей молодежи намечались как будто очертания некоего принципиально нового подхода к строительству искусства, то сейчас эти разрозненные элементы начинают складываться в некое единство, начинают перерастать в некую систему, которую следует, вероятно, назвать «художественной системой рабочей молодежи».

Общепризнано, что застрельщиком в этом деле стало театральное движение, в частности, ленинградский театр рабочей молодежи. На основе опыта этого театра и трамовского движения в его целом, легче всего поэтому подметить характернейшие черты и характернейшие тенденции в складывающейся художественной системе комсомола.

Это, во-первых, то, что ТРАМ, являющийся частью комсомольской политической работы, осуществляет свои социальные задания не в порядке выполнения художественного «заказа» (как это происходит с любыми, даже наиболее революционными группами профессиональных художников), а выдвигая их изнутри, наравне и одновременно с общей комсомольской массой. Характерный пример — «Клеш задумчивый», где тема ударных бригад была выдвинута ТРАМом одновременно с выдвижением ее заводской молодежью.

ТРАМ является, таким образом, одновременно субъектом и объектом социального заказа. Это — огромное качественное отличие, имеющее, в свою очередь ряд последствий в смысле бытовой организации трамовцев, как ячейки социалистического быта, и т. д. Эта качественно новая организация работы служит, таким образом, основой качественно нового метода работы.

И, во-вторых, являясь частью политической работы комсомола, как революционной боевой организации, ТРАМ не отрывает жизненных и бытостроительных своих задач от задач художественных. Его искусство направлено поэтому, прежде всего на переустройство жизни, а познание жизни и отражение ее средствами искусства полностью подчинено в его работе задачам переустройства.

И, в-третьих, образуя коллектив целеустремленной молодежи и исходя в своей работе из революционного мировоззрения диалектического материализма, ТРАМ стремится к тому, чтобы посредством метода диалектического материализма не только осознать жизнь, но и построить свою художественную работу, построить самое художественное произведение по законам материалистической диалектики.

И, в-четвертых, все перечисленные признаки делают то, что ТРАМ не может принять в основу своей работы ни одного из существующих стилей и жанров, ни одной из существующих художественных систем. Пересматривая их заново, ТРАМ и может, и должен в то же время с величайшей полнотой использовать весь формально-технический опыт прошлого.

Здесь не место говорить о том, в какой мере эти основные тенденции проявляются в работе самого Ленинградского ТРАМа и иных ТРАМов. Сейчас важно проследить, как они становятся определяющими в соседних искусствах, как творческий метод ТРАМа перерастает в художественную систему рабочей молодежи.

И здесь, прежде всего надо остановиться на практике клубно-самодеятельного движения. Клубно-самодеятельные кружки в своей практике последних лет далеко отошли от этих требований. Но не случайно

именно сейчас любительская, подражательская, аполитическая линия клубной самодеятельности начинает подчиняться принципам трамовского движения. На месте нейтральных клубно-художественных кружков в Ленинграде начинают вырастать художественные агитпропбригады. Эти бригады (декларативные принципы которых были в свое время опубликованы в «Жизни искусства») входят, как звено, в строящуюся художественную систему рабочей молодежи.

И далее, последние месяцы ознаменовались подъемом работы т. н. Изорама[77]. Выросшая из самодеятельных изокружков ленинградских рабочих клубов, эта организация имеет много данных для того, чтобы крепко войти в художественную систему комсомола. Ее участники — рабочая молодежь. Ее задачи — политическо-пропагандистские, жизне- и бытостроительные. В их работе есть устремленность на овладение диалектикой. Но Изорам, в том виде, как он существует сейчас, является скорее показателем заразительности и плодотворности трамовских методов, нежели полным их осуществлением. В работе Изорама, победоносно и правильно опровергающего ползучий бытовизм, прощупывается в то же время явная зависимость от формально левых тенденций профессионального изо-искусства. Диалектика в работе Изорама часто сводится к механическому противопоставлению контрастов в политике и быте. В своих производственных заданиях изорамовцы слишком послушно исходят из традиционных форм «панно», «плаката» или «лубка». А все эти черты, сближающие Изорам с профессиональной изоорганизацией левого направления, коренятся в свою очередь, в нечеткости некоторых основных организационных принципов ее. Изорамовцы, хоть они и вышли из рабочей молодежи, слишком мало осознают свою работу, как часть политической работы комсомола. Они ждут «социального заказа» от комсомола, не являясь субъектом этого заказа. У них

[77] Изорам — Изомастерские рабочей молодежи, существовали в Ленинграде в 1928–1931 гг.

есть опасность не перерасти в организацию нового качества, свернуть в сторону профессиональной изоорганизации старого качества. Отсюда и все ошибки Изорама в области тематики и стиля.

Но поправимы ли все эти ошибки? — Безусловно. Надо только иметь смелость их побороть, надо иметь смелость решительнее и полнее включиться в художественную систему рабочей молодежи, и тогда огромная бытовая и жизненная ломка, предпринимаемая рабочей молодежью, даст огромную зарядку в реконструкции самих принципов изоискусства.

Не меньшую роль призваны играть комсомольские кино-бригады, организуемые сейчас на производстве, и вместе с ними комсомольские кино-театры типа «Крам». Уже сейчас четкая политическая устремленность кинематографических комсобригад, их стремление ставить и разрешать узловые темы реконструктивной эпохи, их устремленность на овладение материалистической диалектикой в применении к своему искусству, — все это делает эти постановочные коллективы передовыми и новаторскими, доказывая еще раз плодотворность трамовских принципов. Но эти принципы проводятся здесь в жизнь еще далеко не полно. Еще слишком слабы связи кино-бригад с комсомольской общественностью, не говоря уж о том, как далеки эти бригады от того, чтобы действительно отождествить свою работу с политической работой комсомола. Формальная зависимость от профессионально-новаторского кино еще слишком сильно дает себя чувствовать в их работе. Кино-бригады еще не решаются действительно освободиться от подобной формальной зависимости и определить свою работу в первую очередь политическими заданиями и методом диалектического материализма. Комсомольские кино-бригады — на распутье: либо идти к крепкому передовому профессиональному коллективу старого качества, либо — к действительно новой организации в кино-производстве. Только последний путь плодотворен. Он сможет привести комсомольские кино-бригады к действительной реконструкции, включив их,

как могучее звено, в художественную систему рабочей молодежи.

Еще мало оформились музыкальные и песенные звенья в этой системе. Слово здесь за самодеятельными музыкальными организациями комсомольских клубов.

Художественная система комсомола строится и крепнет потому, что активность и зарядка рабочей молодежи начинает сейчас все более прикладываться к вопросам искусства. Она будет крепнуть, потому что с каждым днем становится все яснее, что только новая система искусства способна вместить социальные задачи, стоящие перед нами в пору реконструкции. Она уже сейчас несет на себе черты нового стиля и обещает стать исходной точкой для подлинного переустройства всего нашего искусства.

Жизнь искусства. 1929. 15 декабря (№ 50). С. 4.

«Тартюф» и проблемы сезона[78]

Постановка «Тартюфа» в Госдраме уже получила в «Жизни искусства» обстоятельную и в основном совершенно правильную оценку в рецензии О. Адамовича. Но спектакль этот, бесспорно, один из любопытнейших в сезоне, интересен не сам лишь по себе, но и как симптом, как показатель новых тенденций, развивающихся в профессиональном массиве наших театров. «Тартюф» — это еще один из опытов современной трактовки «классического наследия».

Но какие же методы использованы здесь режиссурой, какой «ключ», ими избранный?

Методы эти довольно эклектичны, компромиссны, порою сумбурны, но основное здесь все же ясно: это — стремление раздвинуть рамки смыслов и связей, данных в мольеровской комедии, стремление усилить

---

[78] Спектакль по пьесе Ж.-Б. Мольера, премьера в театре Госдрамы 4 декабря 1929 г. (реж. Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, худож. Н. П. Акимов).

смысловую нагрузку отдельных элементов пьесы и, как следствие из этого, найти конструкцию спектакля достаточно емкую, вместительную для принятия этой увеличенной идейной загруженности.

«Тартюф» выдвигает некие новые задания, но новые только для участка «спектаклей-ревизий классики». Задание это заимствуется из опыта, из тенденций современной, актуальной драматургии. Лозунг расширения смысловых связей и рядов и лозунг единой формы был выдвинут за последнее время именно в лагере передовой революционной драматургии и театра. Он возник там из необходимости найти разрешение в искусстве для новой огромной социальной тематики реконструктивного периода, очевидно, и явно не поддающейся художественной организации методами привычного психологизма и натуралистической однолинейной фабулы. И вот характерно, что в то время, как в постановке пьес на современные темы большие профессиональные театры и та же Госдрама проявляют изрядную косность, трогательную приверженность к чеховским и рышковским образцам «Причальных мачт» и «Инг», эти же театры обнаруживают заимствованную у революционных театров новаторскую смелость по отношению к материалу классическому. Что ж, спасибо и на этом!

В постановке «Тартюфа» рамки однослойной, прямолинейно развертывающейся фабулы довольно последовательно раздвинуты посредством «наплывов», дающих второй ряд явлений и событий. Иногда это делается довольно неуместно. Так, например, «наплывный» приход «Тартюфа» в одной из первых картин разбивает очень существенный прием в пьесе, заключающийся в том, что почти до середины ее зритель не знает, каков на самом деле «Тартюф», кто из ожесточенно спорящих о нем сторон в конце концов прав. Но самый метод, в котором нетрудно усмотреть принципиальное воздействие таких спектаклей, как «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый», разумеется, совершенно правилен с точки зрения расширения смысловых связей спектакля.

Еще значительнее в этом отношении пантомимические интермедии, включенные в спектакль. Они расширяют понятие «Тартюфа» и «тартюфства» до конкретных проявлений лицемерия в современной обстановке (социал-демократические, пацифистские разговоры и т. д.). Моральная тема переводится этим в план политический и социальный. И здесь многое взято поверхностно, механически. Но и здесь любопытно самое стремление сломать однослойность, прямолинейность фабульного действия, стремление построить второй углубленный ряд смысловых связей.

Подобным же целям служат «размноженье» фигуры «Тартюфа» данное в отдельных эпизодах то посредством хора «Тартюфов», то в виде «масок Тартюфа».

Что лежит за этим постановочным приемом? Тенденция к обобщению и типизации, к переключению психологического образа в интеллектуальное понятие, в смысловую категорию, т. е. опять-таки одна из характернейших тенденций революционного фронта нашего театра, не могущего не быть «интеллектуальным», не быть «смысловым» под воздействием огромных тематических и идейных задач перед ним стоящих.

И, наконец, еще один основной прием спектакля «Тартюф» — это последовательная материализация, конкретизация его. Ломая отвлеченную «единую декорацию» мольеровского спектакля, взрывая его чисто словесную риторическую ткань, постановка Госдрамы стремится постоянной сменой характерных вещей, деталей, бытовых кусков «материализовать» мольеровский текст. И это — прием, разработанный в практике наших революционных рабочих театров, последовательно стремящихся поставить на место психологически разговорной, отвлеченно эмоциональной драматической системы, унаследованной нами от буржуазии, — материально-насыщенный, конкретно-смысловой спектакль.

Указанные элементы сочетаются в «Тартюфе» со множеством чисто-эстетских изобретений. Они даны перегружено. Они не всегда целесообразно применены, использованы и направлены. Они сплошь и рядом

расходятся с актерской техникой и игрой. И все же перед нами — новый пример использования большим профессиональным театром элементов новой зрелищной системы, слагающейся, в практике молодых революционных театров и прежде всего Театра рабочей молодежи. Перед нами — новые доказательства того, как дифференциация внутри больших профтеатров, сдвиг внутри их происходит под воздействием новаторской работы молодых театров, лишний раз доказывающих этим свою роль революционизирующего звена в театральной цепи. Необходимо только, чтобы опыт революционных театров применялся старыми профтеатрами не механически, а органически, т. е., прежде всего, на основе продуманного и целостного революционного миросозерцания.

Жизнь искусства. 1929. 22 декабря (№ 51). С. 5.

1930

«Палачи Рима». Псков. — Боровичи. — Череповец

Вопрос о театральном обслуживании провинции, по-прежнему остается чрезвычайно острым.

Попытка Обл. Теа-Совета, осенью прошлого года разрешить этот вопрос путем планового обслуживания провинции сильными гастрольными группами, встретила сопротивление со стороны Посредрабиса и ни к чему не привела. Окружные театры по-прежнему заключили годичные договора с труппами.

Результаты налицо.

В Пскове опереточно-драматическая труппа, коекак выезжает на «Сильвах», зато с треском проваливается на драме.

По поводу одной из последних постановок: «Веет ветер»[1], «Псковский Набат» от 24.XII.29 г. в рецензии под заголовком: «Веет... пошлостью...» вынужден констатировать, что — «вся пьеса глупа и вредна. Ее нужно снять с репертуара»[2].

Если добавить к этому, что быт и нравы в самой труппе не менее вредны, то станет очевидным, какова культурно-воспитательная роль театра в Пскове. В труппе пьяный развал. Одного из «героев» доставили в больницу с пробитой головой, другой лежит в белой горячке.

Не лучше обстоит дело в Боровичах, где «Красные Искры» 26.XII.29 г., помещая рецензию о «Партбилете»[3], пишет: «Отдельные исполнители отнеслись к своим ролям легкомысленно. Небрежность артистов дошла до того, что один из них появился на сцене в явно нетрезвом виде. Боровичская общественность не без

---

[1] Спектакль по пьесе С. Левика «Ветер веет», премьера в Псковском нардоме 22 декабря 1929 г.

[2] *Мак.* Веет... пошлостью // Псковский набат. 1929. 24 дек. С. 5.

[3] Спектакль по пьесе А. Завалишина, премьера в Театре им. Урицкого 20 декабря 1929 г.

усилия добилась существования театра в Боровичах... Тем с большей настойчивостью мы должны потребовать от руководителей деловитого и трезвого подхода к работе театра в нашем городе»[4].

Так пишется в рецензии, а на самом деле ходил пьяный актер, цепляющийся за спинки стульев, чтобы устоять на ногах.

О том, как Череповецкий театр заботится о воспитании советского зрителя, передадим словами рецензии, помещенной в «Коммунисте» от 24.XI.29 г.

«Палач Рима» (Флора Тоска)[5]

«Пьеса рисует нам далекую эпоху римских Цезарей, когда Италия состояла из отдельных королевств, усиленно враждовавших между собой. Для достижения и поддержания этой власти обычно пускались в ход интриги, пытки и публичные казни даже покойников... Содержание пьесы на том и основано, как Рим в лице своего префекта, барона Скарпиа (Грязнов) расправляется с врагами короля.

Автор Сарду — старый драматург и знаток сцены и это чувствовалось по все возрастающему интересу, с которым зрители ожидали развязки действий.

Публике пьеса и постановка определенно понравились, и этот спектакль надо считать положительным, как по содержанию (советский зритель лишний раз знакомится с прелестями деспотически-феодального строя, чтобы еще больше научиться его презирать) так и по игре артистов»[6] и т. д.

В данном случае рецензент оказался на уровне зрителя. То, что местная газета сочла возможным рекомендовать такую пьесу, служит лишним свидетельством неудовлетворительной постановки театрального дела и руководства этим делом на местах.

---

[4] *Ив. Н.* Деловито и трезво относиться к работе театра! (К постанвке «Партбилета» в Театре им. Урицкого) // Красная Искра. 1929. 20 дек. С. 4.

[5] Спектакль по пьесе В. Сарду «Флория Тоска», премьера — ноябрь 1929 г.

[6] *М. К.* «Палач Рима» (Флора Тоска) // Коммунист. 1929. 24 нояб. С. 4.

А ведь эти театры ложатся огромной тяжестью на местные бюджеты. Ленсовету по делам искусства и литературы необходимо в корне пересмотреть вопрос о театральном обслуживании нашей области.

Рабочий и театр. 1930. 5 января (№ 1). С. 15.

«Черевички»[7]
(Премьера в Театре оперы и балета)

Постановщики Э. Каплан и В. Дмитриев правильно почувствовали, что народническая, слегка монархическая, слегка фантастическая и очень сентиментальная святочная опера Чайковского прозвучала бы чудовищно-чуждой на советской сцене 1930 года. Они подвергли поэтому «Черевички» решительной театральной перестройке.

Опера трактуется не всерьез, а как игра ряженых, как самодеятельная потеха деревенской молодежи. Поэтому ряженый «чорт» разгуливает с явно привязанным мочальным хвостом, «старики», «голова», «учитель» и прочие, по ходу действия стаскивают с себя седые парики и показывают молодое лицо игрунов-парней, поэтому Оксана распевает свои любовные арии с прозаической метелкой в руке, поэтому, сказочный полет кузнеца Вакулы к царице за черевичками подан, как баснословное вранье хвастливого Вакулы. А отсюда и самый «царский дворец» сказочно преувеличенный поставлен посреди деревни с заснеженными хатами, и придворные танцовщицы сбрасывают напоследок свой пышный маскарад и пляшут в цветистых понявах.

Театрально все это выдумано, смело и правильно. Но в замысле этом отсутствует социальная переоценка оперы, более того, даже робкие намеки на социальную характеристику, имеющиеся в гоголевской повести («бедняк-кузнец», «богач Чуб», похотливый дьячок) затемнены в постановке. И, кроме того, за-

[7] Спектакль по опере П. И. Чайковского, премьера 25 января 1930 г. (реж. Э. Каплан, худож. В. Дмитриев, дирижер В. Дранишников).

мысел в большей части остался неосуществленным. Он натолкнулся на слишком большое сопротивление музыки Чайковского, певческой манеры исполнителей, всего громоздкого аппарата классической оперы.

Интересный и свежий спектакль оказался не цельным, разношерстным, глубоко компромиссным, и это, несмотря на то, что исполнители (в значительной доле артистическая молодежь — Изгур, Нелепп, Засецкий), как певцы, так и балет, по-видимому, всячески пошли навстречу реформаторским устремлениям режиссеров и дали образы характерные, выразительные, далекие от оперных штампов.

Что же показала «ревизия» «Черевичек»? Что старая опера, как жанр, поистине отжила свой век. И что строительство новой оперы нужно начинать с решительных мер, избегая компромиссов и половинчатого оппортунизма.

Красная газета, веч. вып. 1930. 27 января (№ 22). С. 4.

«Чапаев»[8]
(Гастроли Московского театра им. МОСПС)

После «Первой Конной»[9], победоносно прошумевшей в наших и московских театрах в годовщину Буденовской Армии, сейчас Московский театр имени МОСПС показывает «Чапаева», драматическую хронику о делах и днях «Чапаевской дивизии». Это возрождение военной тематики на наших сценах сейчас, после того, как в течение ряда лет темы гражданской войны считались «устаревшими», конечно же, не случайно. Оно глубоко характерно для нынешних дней растущей военной угрозы, дней обострившейся классовой борьбы, создавшей «фронты» коллективизации, «фронты» борьбы за промфинплан. «Оперативные сводки» в газетах, героические темы Красной Армии

[8] Спектакль по пьесе А. Фурмановой и С. Лунина, премьера 21 марта 1930 г. (реж. А. Винер, муз. М. В. Коваля, худож. А. Тышлер).

[9] Спектакль по пьесе Вс. Вишневского.

и прошлых боев — на сценах — это явления родственного порядка.

Настроение напряженного наступления, захватившее массы, вот что в первую очередь обеспечивает огромный успех военной героической тематики в театрах и что придает ей чрезвычайные значительность и вес. То же и с «Чапаевым». Зритель с воодушевлением следит за тем, как из партизан и рабочих сплачивается и крепнет в боях «25 дивизия». Как под воздействием коммуниста Фурманова стихийный, партизанский вояка и бунтарь «Мужицкий Наполеон» — Чапаев вырастает в организованного, собранного, целеустремленного вождя.

– Военно-политический союз рабочего класса и крестьянства — вот эта большая проблема намечается в «Чапаеве». Но, правда, только намечается. А. Фурманова и С. Лунин, написавшие эту драматическую хронику по известному роману Фурманова[10], неплохо справились с бытовыми характеристиками. Жанровые сцены «проводов», «лагеря чапаевцев», «красноармейского спектакля» полны жизни и воодушевления и далеки от фальши. Зато сложный и важный процесс «роста Чапаева», раскрытие политического смысла борьбы 25 дивизии, этого в пьесе нет, как нет и целостного действия, кое-где неудачно подменяемого приключенческой интригой со шпионами.

Но спектакль подымает пьесу. Подымает и тщательно разработанными массовками (постановка режиссера Винера) и жизнерадостной, хотя и несколько однообразной, музыкой (Коваля) и, в особенности, актерским исполнением самого образа Чапаева. На сцене — полнокровная фигура, полная противоречий, страсти, энергии, смекалки, напора и простодушия. Профессиональным актерам начинают удаваться образы «людей революции». Это — важнейший показатель действительного приближения части наших профтеатров к путям пролетарского искусства.

Однако задача большого, обобщенного и углубленного, героического спектакля о революционной вой-

[10] Роман «Чапаев» был опубликован в 1923 г.

не, выдвинутая боевой постановкой 1930 года, все еще стоит перед нашим театром. Полезный, доходчивый, но несколько поверхностный, иллюстративный — «Чапаев» ее до конца не разрешил.

Красная газета, веч. вып. 1930. 21 апреля (№ 93). С. 4.

На спектаклях тюркского театра

Большое политическое и культурное значение гастролей Тюркского художественного театра не может быть расценено достаточно высоко. За короткие десять лет советского Азербайджана из любительских кружков веками угнетаемого нацменьшинства, из случайных спектаклей выросло большое театральное дело, обладающее опытным руководством (Туганов, Рзаев), прекрасно спаянным и квалифицированным актерским коллективом и репертуаром, охватывающим и классику, и национальную драматургию, и современную советскую тематику.

Но, горячо приветствуя приезд тюркского театра, мы должны с тем большей серьезностью поставить вопрос о его художественном пути. Репертуар театра, поскольку он строится на сегодняшней тюркской драматургии, носит пока что явно попутнические черты. Вот «Невеста огня»[11]. Это историческая драма на темы крестьянских восстаний из прошлого Азербайджана насквозь идеалистична. Предводитель восставших «раб Эль-Хан» движется романтической любовью к женщине, к «прекрасной Солмаз», невесте «феодала Алтунбая». Столкновение враждующих идеологий выражено в конфликте двух братьев. Это не хуже, чем в российских «Любовях Яровых», но и не глубже, и это жаль. Вот «Севиль»[12]. Нынешний семейный

[11] Спектакль по исторической трагедии азербайджанского драматурга Д. Джаббарлы, премьера в Тюркском художественном театре — 1928 г. (пост. А. Туганов).

[12] Спектакль по пьесе Д. Джаббарлы, премьера в Тюркском художественном театре — 1928 г. (пост. А. Туганов).

быт Азербайджана, но не рабочий, а интеллигентский. Мужчина среди двух женщин: прежней, «простой» и новой «утонченной». Простая Севиль, прогнанная мужем, находит дорогу к самостоятельной жизни и работе. Это — не хуже, чем наша «Инга». Это — нужнее и полезнее, принимая во внимание остроту женского вопроса на мусульманском Востоке. И все же — это типично попутническая, культурническая драматургия. Надо пожелать Тюркскому театру как можно решительнее перейти к подлинно классовой, остро-политической тематике, выдвигающей центральные вопросы социалистического строительства Азербайджана. А путь к тому — сближение театра с пролетарской литературой Закавказья.

Таков же и художественный метод театра. Театр ищет своих образцов в системе МХАТа и это едва ли верно. В работе революционных театров Советского Союза, в методе, который стремятся они найти для выражения большой политической тематики, следует искать молодому тюркскому театру материал для учебы. И не забывать при этом о возможности и необходимости использовать в создании профессионального тюркского театра элементов национально-самодеятельных.

Перед Тюркским художественным театром, как и перед всей тюркской советской культурой — огромное будущее. Чем скорее и четче он осознает свой путь к «социалистическому по существу, национальному по форме» искусству, тем лучше для всего советского театра.

Красная газета, веч. вып. 1930. 16 мая (№ 114). С. 4.

Берлинский театр молодых актеров (Итоги гастролей)

Несколько месяцев назад, на спектаклях «Красных Рупоров»[13] наш зритель мог познакомиться с об-

[13] «Красные Рупоры» — немецкий самодеятельный театральный рабочий коллектив, созданный в 1925 г. Максимом Валентином.

разцом самодеятельного пролетарского театра сегодняшней Германии. Труппа «Молодых актеров» это — объединение радикально настроенной интеллигентской художественной молодежи, зародившееся не вне, а внутри профессионально-буржуазного театра, на почве глубочайшей бессодержательности, выхолощенности, характеризующей театр буржуазии. В этом и сила, и слабость дела, в 1928 г. поднятого в Берлине «Молодыми актерами». На фоне зрелищ явно бессмысленных и назойливо-развлекательных, на фоне общего распада драматического театра в буржуазной Германии, все более и более вытесняемого дешевой эротикой ревю и сентиментальной чушью рыночного кинематографа, публицистический пыл «Молодых актеров», устремленность их на социально-острую тематику, их стремление активно воздействовать на действительность — явление огромного значения. Но круг тем этого радикально интеллигентского театра не выходит за пределы критики частных неустройств и несправедливостей буржуазного общества. Лицемерный парагр. 218 уголовного кодекса, карающий аборты, ложь и разврат «воспитательных домов», зло и искренне критикуя эти «частные язвы», театр нигде не подымается дальше морального их осуждения, на высоту отчетливого и последовательного классового протеста, на высоту политической борьбы. Соответственно с этим и художественный метод театра, в отличие от площадной плакатной яркости и агитационного напора тех же «Красных Рупоров», лежит на линии психологического реализма, иногда даже физиологизма. Бури экспрессионистской реформы, бушевавшей над германским театром в 1920–23 гг. сказались, правда, и на стиле «Молодых актеров», придав динамичность, предельную выразительность, подчеркнутость эмоциям, движениям и слову. Артистическая техника прекрасна. Рене Стоброва трогательная, порою потрясающая работница в «Циан-Кали»[14], жалко-циничная, развратно-не-

[14] Спектакль по пьесе Ф. Вольфа.

счастная барышня в «Бунте»[15]. Адольф Фишер, Вернер Пледат — законченные актеры с жестом четким и экономным, с огромным эмоциональным напором. Много тончайших мизансцен, опять-таки с явным уклоном в физиологизм и в режиссерской работе. Но и здесь индивидуалистическая ограниченность психологического и физиологического анализа связывает творчество театра.

Пожелаем же, чтобы пребывание в стране строящегося социализма вдохнуло в талантливейший, честный и смелый театр волю к большим политическим темам, энтузиазм массового искусства. А для нашего зрителя гастроли «Молодых актеров», как бы далек ни был их метод от наших задач, драгоценны тем показом внутренних противоречий буржуазной культуры, той демонстрацией силы и убедительности публицистического искусства, которые они несут с собой.

Красная газета, веч. вып. 1930. 19 мая (№ 116). С. 4.

Фронт молодых ТРАМов

Оценивая отдельные спектакли Ленинградского ТРАМа, часто забывают, что ТРАМ — менее всего «театр», во всяком случае — не только театр. Это — звено в массовом самодеятельном движении. И в этом отношении роль «молодых ТРАМов», ТРАМ-ядер, выросших при крупнейших наших заводах, если и менее заметна, то по-своему не менее значительна, чем работа центрального, «старого» ТРАМа. Кружки рабочей молодежи, связанные в своей работе с общественной жизнью заводов, эти ТРАМ-ядра, в отличие от аполитичных драмкружков обычного типа, стремятся быть художественными агитпропами своих предприятий.

---

[15] Спектакль по по пьесе П.-М. Лампеля «Бунт в воспитательном доме» (таково правильное название пьесы) был поставлен в 1928 г. «Группой молодых актеров» в берлинском театре «Талия».

За последнее время прошел ряд спектаклей ТРАМ-ядер, свидетельствующих и о трудностях, стоящих на пути молодого движения, и о его крепких успехах.

Неудачная «Скука»[16] в ТРАМ-ядре Ижорского завода оказалась примером того, как вредно для самодеятельного движения всякое некритическое подражание, хотя бы даже не чуждым теа-профессиональным приемам, а спектаклям родного по устремлениям центрального ТРАМа. Повторив схему «Клеша задумчивого», углубив и преувеличив некоторые перегибы в сторону бездейственного «размышленчества» и механистической безфабульности, свойственные этому наиболее «крайнему» из трамовских спектаклей, ижорская молодежь сделала постановку несравненно менее боевую, зарядовую, подъемную, чем предыдущая их работа «Даешь»[17].

Зато спектакли ТРАМ-ядер «Электросилы», «Скорохода», «Красного Путиловца»[18], показали, какие огромные возможности таятся в творческом, целеустремленном, а не подражательном самодеятельном театре. Все спектакли эти роднит тематика актуальная, остро-политическая, вырванная из самой гущи заводской борьбы. Бой за перевыполнение программы тракторостроения (на «Путиловце»), создание молодежной фабрики (на «Скороходе»), поход против брака и лжеударничества (на «Электросиле»), — вот темы, с которыми выступают молодые ТРАМ-ядра.

Они выхватывают факты и проблемы из повседневности своего предприятия, но они стремятся в то же время не «отобразить» только эти факты, а раскрыть их корни и тенденции, связать местную «заводскую проблему» с общими вопросами строительства, оперить спектакль бойкой насмешкой, жизнерадостной песней, пафосом публицистического негодования. Заводской коллектив — вот бессменный герой этих спектаклей.

---

[16] Спектакль по пьесе А. Безыменского, премьера — март 1930 г.

[17] Премьера — октябрь 1929 г.

[18] Кировский завод.

В будничной работе молодежных кружков складывается, таким образом, метод рабочего театра, отчетливо направленный на перестройку заводской действительности, сочетающий четкую «местную» конкретность с политически заостренной публицистичностью, установку на показ «рабочего коллектива» — с раскрытием социальных образов «людей в коллективе».

Литература остается слабейшей стороной в работе молодых ТРАМов. Кружки сами создают свой репертуар, сами «пишут» свои пьесы, выдвигая драматургов из своей среды. Но драматургия ТРАМ-ядер, конечно же, чрезвычайно окрепнет, когда сомкнется с литкружками ЛАППа на фабриках и заводах, с массовым движением пролетарской литературы.

Красная газета, веч. вып. 1930. 6 июня (№ 132). С. 4.

В борьбе за художественный метод

Основная тенденция минувшего сезона очевидна. Это — поход за художественным методом пролетарского театра, за методом, способным воплотить задания реконструктивной эпохи.

Но на этом пути театру приходится, прежде всего, встретиться с далеко не опрокинутой еще теорией и практикой формализма. Правда, этому типичному буржуазно-идеалистическому учению в нашем театре был нанесен за истекший сезон ряд сильнейших ударов. Театры, подобно «Московскому Камерному» бывшие на протяжении десятилетий подлинными цитаделями формализма, зашли в очевидный тупик, провалились на компромиссных попытках перестройки («Наталья Тарпова»), творчески оскудевают. Но формализм еще сохранил довольно крепкие позиции в театрах оперно-балетных, где обновленье до самых последних дней шло под знаком чисто формальных новшеств. «Воццек», «Кавалер роз», «Ледяная дева»[19], «Щел-

[19] Балет, поставленный в 1927 г. Ф. Лопуховым на музыку Э. Грига в обработке Б. Асафьева и А. Гаука.

кунчик»[20], «Нос»[21] — это, конечно, наиболее последовательно-формалистские спектакли последних сезонов. Вот почему так необходимо требовать подведения принципиальной мировоззренческой основы под осуществляемую оперно-балетную реформу. Мы рискуем иначе увидеть на развалинах ветхой оперно-балетной храмины молодые здания оперно-балетного эстетизма, приспособленчески прикрываемого актуальной фразеологией.

Совершенно то же относится и к здоровому в основном и необходимому процессу технической реконструкции театра, развертывающемуся сейчас. Налицо опасность воскресенья, под знаменем «индустриализации театра», воспринятой вне отчетливой мировоззренческой установки, самого неприкрытого техницизма и формализма. Бить по этой опасности нужно тем более четко, что формалистические перегибы в театральной «индустриализации» могут только скомпрометировать насущное дело обогащения выразительных средств театра на базе современной техники. Таковы пути и тупики формализма, этого, повторяем, наиболее последовательного идеологического метода в сегодняшнем театре.

Сам скомпрометировал себя и все более обнаруживает свое катастрофическое бессилие перед лицом задач реконструктивной эпохи тот метод «наивного» «естественно-научного» материализма, который цвел еще недавно в спектаклях театра МГСПС и который даже претендовал в свое время на звание «пролетарского стиля» в театре. Ползучий эмпиризм, скольжение по поверхности явлений, мешающее видеть что-либо за пределами бытовых случайностей, злободневных деталей характеров, словечек, интонаций, сказались особенно ясно сейчас, когда любая из тем социалистического строительства

---

[20] Имеется в виду обновленная постановка балета П. И. Чайковского, осуществленная Ф. Лопуховым в 1928 г.

[21] Опера Д. Д. Шостаковича по повести Н. В. Гоголя, премьера 18 января 1930 г. в Малом оперном театре (реж. Н. Смолич, худож. В. Дмитриев, дирижер С. Самосуд).

оказывается неразрешимой без углубления теоретического, обобщающе-философского к ней подхода. Метод «наивного материализма», принимающий в театре черты бытовщины и натурализма, черты МГСПСовщины, можно, пожалуй, считать уже скинутым со счетов актуальных движущих сил сегодняшнего театра.

*

Оставим также в стороне множество театров принципиально-эклектических. Театры этой группы (среди них и такие крупные, как, например, ленинградская Госдрама) показательны тем, что очередное влияние какого-либо художественного метода, ими испытываемое, сигнализирует о распространенности, жизненности, а иногда и просто «модности» этого метода.

Выделив эти эклектические театры, можно охарактеризовать наш театральный фронт, как борьбу трех основных методов, трех театрально-творческих теорий: это — методы Московского Художественного театра (МХАТа), Театра им. Мейерхольда (ТИМа) и Театра рабочей молодежи (ТРАМа).

МХАТ, ТИМ и ТРАМ борются сейчас за гегемонию на фронте советского театра, лишь они могут претендовать на роль некоей целостной, разработанной театральной системы, сколько-нибудь последовательного метода.

Говоря о ТИМе, надо, разумеется, иметь в виду не только спектакли самого театра им. Мейерхольда, но и творческие «колонии» этого метода в театрах Пролеткульта, в полу-самодеятельных организациях типа «Синей Блузы»[22], в некоторых эклектических театрах (Большой Драматический), в провинции.

В творческом методе ТИМа была и остается значительная доля формализма. За вычетом ее основное в этом методе можно определить как установку на агитационное воздействие на аудиторию, на перестройку действительности с совершенным и полным выключением всякого сколько-нибудь адекватного познания

[22] Театральный агитационный коллектив; существовал в 1920–1933 гг.

этой действительности в ее движении, в ее развитии. Метод ТИМа в различных своих проявлениях ставит вопрос так: то-то плохо и достойно осмеяния, то-то хорошо и должно быть прославлено. «Отношение» режиссера и актера к изображаемому определяет все, стирая всякие грани между изображаемым и «субъективным» к нему подходом. Поэтому всякая действительность выступает в спектаклях ТИМа исключительно как субъективная и притом взятая в неподвижности, в заданности.

Отсюда поверхностность, плакатность агитационного метода ТИМа, недоступность для него выражения объективной действительности в ее противоречиях и движении, схематизм его актерских образов, являющихся всегда субъективными, неспособными ни на какое саморазвитие, самодвижение «масками», Метод ТИМа при всей его внешней динамичности поэтому насквозь статичен. Какой-нибудь «бюрократ» в спектаклях ТИМа есть не что иное, как «отрицательное отношение к бюрократизму, как таковому», безо всякого раскрытия корней конкретного явления бюрократизма в его связях и опосредствованиях, без раскрытия тенденций и направленья его развития.

Вот почему метод ТИМа глубоко антидиалектичен. Это — одно из ярчайших явлений механистического метода в искусстве. Отсюда его ограниченность, его неспособность поставить на разрешение какой-либо подлинно-глубокий вопрос реконструктивной эпохи. И не случаен поэтому возврат театра им. Мейерхольда в нынешнем сезоне к тематике гражданской войны («Командарм»), раскрытой к тому же на идейной базе агитационного плаката 1919–20 годов, не случаен и тупик, куда зашли пользующиеся ТИМовским методом самодеятельные организации живо-газетного типа.

*

При всех возможностях, открываемых этим методом для агитационных спектаклей, самая ограниченность ТИМовского метода несколько отбрасывает его сейчас в сторону при углубленной разработке тематики реконструктивного периода. С тем большим напряжением разгорается поединок между МХАТов-

ской и ТРАМовской системами театра. Не будет преувеличением сказать, что этот поединок должен решить завтрашние судьбы советского театра. Говоря о МХАТе, мы вовсе не должны при этом иметь в виду только ветхие спектакли «Дома Чехова». Живучесть МХАТовской системы доказали никем еще не взятые назад утверждения ряда руководителей «налитпостовства»[23] о том, что в МХАТе якобы «содержится наибольше количество элементов, важных для построения нашего (т. е. РАППовского) метода».

Это подтверждается и драматической практикой писателей, подобных Ю. Либединскому («Высоты»), и совсем недавней демонстративной защитой со стороны Либединского и Фадеева спектакля «Чудак» во II-ом МХАТе[24], с сомнительным обращением подобной защиты в противовес спектаклям ТРАМа. Мы вправе поэтому рассматривать метод МХАТа, как театральную конкретизацию творческого метода «налитпостовства», метода так называемого «психологического реализма».

Понятие ТРАМовского метода также отнюдь уже не покрывается спектаклями Ленинградского Театра рабочей молодежи. За ним стоит массовое движение, стоит целая сеть театров и самодеятельных театральных организаций.

В чем же основные различия художественного метода МХАТа и ТРАМа в театре? Они, прежде всего — в установке. Если всякое подлинно-художественное произведение заключает в себе моменты и познанья действительности и ее переделыванья, то МХАТ делает акцент на познаньи, на отображении, а ТРАМ на социалистической переустройке, на переделываньи действительности (не забывая, однако, при этом о необходимости одновременного диалектического познанья действительности и отличаясь этим от метода ТИМа).

---

[23] Течение в литературе, связанное с РАПП и журналом «На литературном посту» (1926–1932).

[24] Спектакль по пьесе А. Н. Афиногенова, премьера 14 ноября 1929 г. (реж. И. Н. Берсенев, А. И. Чебан).

Отсюда огромные последствия для всего построения спектакля: «замкнутый круг действия» — в спектаклях МХАТа, развернутый процесс воздействия (на аудиторию) — в ТРАМовских постановках. Отсюда коренная противоположность в подходе к драматургии. Установку МХАТовскй или ново-МХАТовской драматургии хорошо определил сам Либединский в «Послесловии» к «Высотам»: «Именно в этих затаенных уголках человеческой психики порой проходят сраженья, решающе дальнейшее существование той или иной личности в качестве пролетарского революционера».

*

Такой упор на «личность» (хотя бы и «пролетарского революционера») естественно вытекает из общего созерцательного, но действенного характера ново-МХАТовского метода, потому что «созерцательный материализм, который не смотрит на мир конкретных явлений, как на практическую деятельность, возвышается опять до созерцанья отдельного лица в гражданском обществе» (Маркс, «Тезисы о Фейербахе»). Наоборот, для ТРАМа глубоко характерно стремление подойти к действительности практически, ваять ее, как общественный процесс, конечно, конкретизируемый в тех или иных личностях, как историческую необходимость, конечно, выражающуюся через те или иные «случайности».

Отсюда — реформа драматургии, осуществляемая ТРАМом и направленная на то, чтобы охватить социальную действительность в ее движении, раскрыть ее корни, связи, опосредствованья, тенденции роста. Это есть не что иное, как применение метода диалектического материализма к специфике театрального искусства. Сравнение «Целины»[25] и хотя бы «Ярости»[26], «Клеша задумчивого» и хотя бы «Высот» отчетливо выражает эту особенность ТРАМовского метода драматургии.

---

[25] Пьеса Н. Львова и А. Горбенко.
[26] Пьеса Е. Г. Яновского.

Также очевидна она в подходе к актерской игре, этой центральной проблеме театра. Если для актера театра Мейерхольда характерны подмена целостной «действительности», отношение к «изображаемому», выражение объективного, как субъективного (отсюда механичность), то МХАТовский (и ново-МХАТовский) актерский образ есть не что иное, как объективизация, как доведение до значения некой общезначимости субъективной, частной «правды» изображаемого.

«Каждый актер своей игрой должен оправдать до конца характер действующего лица», повторяет Либединский вслед за Станиславским. В отличие от неподвижного образа-«маски» у Мейерхольда, «образу» во МХАТе не чужда диалектичность идеалистическая, порождающая и оправдывающая «Турбиных» и «Айвазовых».

Иначе подходит к «образу» ТРАМ. Считая своей задачей раскрытие исторической необходимости в действительности и стремясь активно заразить зрителей сознанием этой необходимости, ТРАМ строит некий «образ воздействия» на зрителя. Актер, играющий, например, «кулака» в «Целине», стремится выявить «субъективную правду» кулака, но лишь для того, чтобы своим классовым «отношением» к этой правде дать «поправку» к ней и таким образом устремить зрителя на познание объективной действительности, исторического значения кулака и тем самым организовать зрителя на борьбу с кулаком.

Этот метод (до конца далеко еще не разработанный), конечно, в наибольшей степени обеспечивает глубокое и в то же время динамическое раскрытие социальной действительности в ее самодвижении, в ее противоречиях. В отличие от «механичности» ТИМа и «идеализма» МХАТа, ТРАМовский метод более всего приближается к «материалистической диалектике». И это не случайно, потому что в системе ТРАМа художественный метод непосредственно опирается на классовую устремленность рабочей молодежи, борющейся на ТРАМовской платформе за пролетарский театр.

Но это не только не снимает, но, наоборот, подтверждает необходимость самого напряженного, самого настойчивого углубления ТРАМовской методики, чтобы превратить этот «набросок» диалектически-материалистического метода в отточенное оружие в борьбе за пролетарскую гегемонию в театре.

Рабочий и театр. 1930. 30 июня (№ 36). С. 2–3.

Пути и перепутья самодеятельного театра

Прошло уже больше полугода с тех пор, как передовые отряды ленинградской художественной самодеятельности в тревожном обращении к рабочей общественности сигнализировали нависшую опасность «демобилизации» самодеятельного театра, «подмены четких политических и художественных заданий — беспринципным любительством, аполитичным делячеством». «Обращение» самодеятельных организаций, во главе которых шел Ленинградский ТРАМ и группа ТРАМ-ядер, требовало «начать борьбу за решительную реконструкцию клубно-художественной работы», выдвигая, как боевой лозунг, «замену аполитичного любительского кружка художественными агитпропбригадами».

Что же дало полгода борьбы за политически-активный самодеятельный театр? Вскрылось, прежде всего, насколько глубоко успели въесться в толщу массовой художественной работы разлагающие традиции культурничества, аполитичности. «Пусть играют что угодно, лишь бы не контрреволюционное», — этот лозунг, выброшенный в свое время главарями профсоюзной культработы (лозунг, явно отразивший оппортунистические тенденции старого профсоюзного руководства), продолжает еще питать умы и сердца косной части клубников и матерых кружководов. И если не «Тайна садовой скамейки»[27], то «Пять ночей»[28] или «Приго-

[27] Пьеса С. А. Алексина (Тяпкина).
[28] Пьеса А. Славянского.

вор»[29] (продукция и «актуальная», и самоигральная) продолжают цвести на клубных афишах. Но еще вреднее, чем это унылое и явное твердолобие — маскирующееся приспособленчество, торопящееся прикрыть модным словечком «агитпропбригада» свою гнилую сущность. Переименуются, выкинут невесть какое передовое «знамя», на деле же и в работе своей остаются самым ползучим, подражательским, любительским «драмкружком». Примеров такого рода «перевертней», таких «лжеагитбригад» можно привести по рабочим клубам Ленинграда десятки. Это — серьезная опасность, могущая запутать, затормозить процесс реконструкции самодеятельного театра.

Но, ударяя по этим явно и прикрыто «правым» тенденциям в художественной самодеятельности, никоим образом нельзя забывать о неких «левых» загибах, проявляющихся в практике последнего полугодия. Особенно тревожно, что «загибы» эти частично сказывались в работе самого передового участка художественной самодеятельности — в работе ТРАМ-ядер.

Спектакли, подобные «Саду зеленому» в ТРАМ-ядре «Скорохода» старого состава и подобные «Скуке» в колпинском ТРАМ-ядре, говорят о внешнем, механическом заимствовании формальных приемов Ленинградского ТРАМа без целеустремленности, без политической активности, являющихся основой тех или других приемов. Спектакли эти, выдвигавшие темы полуотвлеченного характера и пытавшиеся залезть в дебри мнимо-философских теоретических глубин, разрабатывавшиеся в чрезвычайно медленных «мхатовских» темпах, могли привести лишь отрыву ТРАМ-ядра от заводской общественности и задач, волнующих эту общественность, могли способствовать лишь притуплению, выхолащиванию агитационно-пропагандистской устремленности в работе ТРАМ-ядра.

*

Серьезным прорывом явилось также и то, что художественно-самодеятельные ячейки в большей части

[29] Пьеса С. Левитиной.

своей как бы утратили навыки к другим массовым организованным выступлениям, в частности — к срочному созданию торжеств и зрелищ, отмечающих календарные даты и кампании. И если прежде дни Октября и Мая, дни крупнейших политических событий сопровождались великолепными достижениями ленинградской художественной самодеятельности, то за последнее время календарные даты революционных празднеств, и события гигантского политического значения, волнующие рабочую массу всей страны, проходят при совершенно пассивном отношении к ним со стороны массово-художественной самодеятельности. Огромные задачи революционной эпохи и великолепные возможности, ею выдвигаемые, по-прежнему не находят себе достойного отражения в массовых празднествах и зрелищах ленинградской рабочей самодеятельности.

И все же, преодолевая трудности и косность, творческий метод подлинной художественной самодеятельности начинает пробивать себе дорогу. Обновление идет в первую очередь по линии ТРАМ-ядер, сумевших победоносно преодолеть ошибки, сказавшиеся в начале сезона и по линии молодых агитпропбригад, не по названию только, но и на деле сумевших подчинить свою работу боевым требованиям реконструктивной эпохи.

Мы имеем в этом направлении спектакли ТРАМ-ядра «Электросилы» и «Скорохода», агитпропбригад «Кр. Путиловца» и ряда других гигантов ленинградской индустрии. Одно объединяет все эти постановки: их темы непосредственно продиктованы производственными и общественными задачами именно данного завода и предприятия. Это — борьба против брака в турбогенераторной стройке на «Электросиле», молодежная туфельная фабрика на «Скороходе», борьба за промфинплан в тракторостроении на «Красном Путиловце». Самодеятельные кружки выбирают таким образом самые боевые, злободневные, местные вопросы и ставят их заостренно, броско, обращаясь с прямым публицистическим призывом и требованием к аудито-

рии своего предприятия, своего завода. Поступая так, ТРАМ-ядра и агитпропбригады делаются подлинными «художественными агитпропами» своего предприятия.

Но они обнаружили в то же время умение подымать местный злободневный материал на некоторую принципиальную политическую высоту, ставить его в связь с общей политической обстановкой, раскрывать тенденции, заложенные в действительности, превращать таким образом местную, узкую тему в тему общего значения и смысла. В этом — основное различие работы ТРАМ-ядер и агитпропбригад от поверхностной, плакатной агитационной практики «живых газет» и подобных начинаний. В этом — основное достижение нового творческого метода, разрабатываемого ТРАМ-ядрами и агитпропбригадами, в значительной мере по следам Ленинградского ТРАМа. В этом — первые достижения применения материалистической диалектики к художественно-агитационной работе самодеятельных ячеек.

*

И вот агитпропбригада «Красного Путиловца» стремится показать, как невыполнение программы тракторостроения на «Путиловце» отзывается в далеком уголке страны срывом работы колхоза, пытаясь раскрыть, таким образом, на частном конкретном примере своего цеха общие связи и основные тенденции социалистического хозяйства реконструктивной эпохи. А «скороходовцы» раскрывают в «местной» узкой теме строительства молодежной фабрики опасности «делячетсва», «классовой близорукости», «фразерства» в комсомоле, постановкой своей не только агитируя на конкретную, злободневную местную задачу, но и мобилизуя своих зрителей против общеполитических опасностей и трудностей в комсомольской работе.

Так, исходя от конкретного и местного к общему и отвлеченному, теоретически, философски осмысливая местный материал, факты и случайности текущей заводской повседневности, передовые отряды художественной самодеятельности борются за тип заводского

спектакля, одновременно и политически активного, пропагандистски-устремленного и философски-углубленного, раскрывающего связь и тенденции действительности. Молодой задор комсомольского веселья, воплощающего в пляске и песне все средства зрелищной выразительности и художественной изобразительности, привлекаются при этом на помощь серьезной теме, чтобы как можно полнее, ярче, эмоциональнее «воздействовать» на зрителя, толкая его к осмыслению и к активной перестройке действительности, к борьбе за социалистическую реконструкцию на конкретном участке своего предприятия, своего завода.

*

Думается, что дальнейшее углубление творческого метода, наметившегося в работе ТРАМ-ядер и агитпропбригад, завоевание этим методом большинства продолжающих еще пребывать в состоянии аполитичности участков самодеятельного театра — и есть прямой путь художественной самодеятельности в реконструктивную эпоху. На этом пути самодеятельный театр не только сам сумеет перевооружиться на службе социалистической реконструкции, но и окажет плодотворнейшее воздействие на укрепление политически активного творческого метода всего нашего театрального фронта.

Рабочий и театр. 1930. 15 июля (№ 39). С. 4–5.

На спектаклях Узбекского театра

Отзвуки Всесоюзной Олимпиады Искусств, развернувшейся в Москве, докатились и до Ленинграда. Сейчас в городе гастролирует Узбекский драматический театр. Узбекистан после десятилетий колониального великодержавного угнетения только в послеоктябрьские годы получил возможность к созданию современного театра, выдвигающего современные лозунги строительства и борьбы. Уже само создание такого театра свидетельствует об огромных политически-культурных сдвигах в городах и кишлаках Средней Азии.

Узбекский драматический театр родился вне пределов Узбекистана, в Москве, где в 1924 г. под МХАТовским, точнее «вахтанговским», руководством была организована «студия» для узбекской молодежи.

Это «вахтанговское» воспитание проявилось не только в «Принцессе Турандот» и «Слуге двух господ», которые культивировались в Узбекском театре в его «студийную пору», но сказывается и сейчас в новом репертуаре, в таких спектаклях, как: «Худжум»[30] и «Фархад и Ширин»[31]. «Худжум» — музыкальная буффонада, направленная против косной старины узбекского кишлака. Ряд проходящих через спектакль шуточных образов: распутного ишана «святого», болтливого знахаря — шарлатана, хвастуна и бахвала — «начальника милиции», богобоязненных идиотов — «мюридов», придуман весело и зло. Молодежь, изображающая «кишлачный комсомол», вносит в постановку жизнерадостные темпы, звонкую песню, физкультуру. Но все же налет эстетизма, поверхностного «турандотизма» лежит на спектакле. Он проявляется в преувеличенно-гротескной бутафории, в дешевой красивости физкультурных парадов, в условной манерной клоунаде. Все эти явно подражательные, искусственно привитые элементы сковывают «настоящую» самодеятельную, национальную театральность узбекской молодежи, они снижают доходчивость и серьезную публицистичность спектакля.

«Вахтанговщиной», наносным эстетизмом заражен и «Фархад и Ширин», драматическая легенда, пронизанная чудесными мелодиями классической музыки узбеков.

Мы потому так настойчиво останавливаемся на влиянии МХАТа на Узбекский театр, что в новейших своих работах сам театр как будто делает решительные

---

[30] Спектакль по пьесе В. Яна, премьера — 1928 г. (пост. М. Уйгур).

[31] Музыкальная драма В. А. Успенского по одноименной поэме А. Навои. Речь идет о второй редакции, написанной в 1937 г.

шаги к освобождению от него. Последняя постановка Театра «Пахта Шунгиелары» («Вредители хлопка»)[32] по пьесе драматурга-узбека Исмаилова выдвигает актуальнейшую для Узбекистана тему борьбы за хлопок. Спектакль подчеркнуто лишен всякой экзотичности. Коммунисты и комсомольцы, рабочие и бедняки борются здесь с кулачьем и вредительством, как в русской «Целине», как в украинской «Диктатуре»[33]. Это — социальная мелодрама, довольно примитивно разговорная, но прямой и четкой классовой направленностью своей делающая нужнейшее агитационное дело.

Преодолевая некоторый примитив «Вредителей хлопка», смелее используя достижения самодеятельного творчества, но продолжая ту же боевую публицистическую линию, Узбекский театр сможет вырасти в ценного художественного помощника социалистической культуры в Средней Азии. У него есть для этого талантливый актерский актив (Назруллаев, Табабулаев, Туйбаева) и руководящие кадры режиссеров-узбеков (Уйгур, Умаров) и технические средства. Плоха лишь работа художника Рябчикова. Это — аляповатая опереточная «экзотика» или тяжеловесный подражательный «конструктивизм».

Красная газета, веч. вып. 1930. 22 июля (№ 171). С. 4.

Узбекская драма

Гастролирующий сейчас в Ленинграде Узбекский драматический театр самим возникновением, своими достижениями и слабостями очень типичен для того фронта национальных театров, яркий расцвет которых показала закончившаяся недавно Олимпиада в Москве.

Исторический Узбекистан никак нельзя назвать «страной без театра». Наоборот, с древнейших времен

---

[32] Премьера — 1930 г. (пост. О. Девишев, Ф. Умаров).

[33] Спектакль по пьесе И. К. Микитенко, премьера в 1930 г. в театре «Березиль» (реж. Л. Курбас).

в плодородных оазисах Ферганы, Аму-Дарьи и Зеравшана живы и мистериальный танец-джакр и искусство канатоходцев-дарбос и замечательная музыка «классического» узбекского оркестра из тамбура, струнных таров, гигантских труб и звонких литавр. Но все это прекрасное старинное искусство, восходит к феодально-религиозной культуре или к земледельческим обычаям и обрядам. Новое время, даже в виде культуры и искусства капитализма, никак не затронуло искусства коренного Узбекистана, в течении долгих десятилетий пребывавшего в колониальном угнетении российского самодержавия.

Получается, таким образом, временный разрыв в развитии театра.

Перед строящимся советским театром Узбекистана возникают, таким образом, два возможных пути: либо исходить из творческой самодеятельности самой узбекской молодежи, путем резкого скачка, привлекая «демократические» и «революционные» элементы в массовом узбекском искусстве феодально-земледельческом — непосредственно для разрешения боевых задач социалистической стройки, либо искать отправных точек в современном профессиональном искусстве наших центральных театров.

Узбекский драматический театр пошел вторым путем. Он возник из студии, в 1924 году организованной в Москве, под руководством актеров МХАТовской школы, по преимуществу театра им. Вахтангова (Симонов, Болчанов[34], Басов и др.). МХАТовская студийная учеба стояла у колыбели ряда наших национальных театров (армянский, латышский, белорусский, еврейский) и в этом отношении, судьба узбекского театра, как сказано, типична. Что же дала эта учеба молодому узбекскому театру? Технику, но зато и сильнейшую прививку аполитичности, эстетизма, искусственно привнесенной условной театральности.

---

[34] Опечатка, правильно: И. М. Толчанов.

Не случайно первыми работами театра явились «Принцесса Турандот» и «Слуга двух господ». Надо представить себе ту раскаленную атмосферу классовой борьбы, в которой приходится работать советскому узбекскому театру, те гигантские и политические задачи, которые ставит история перед этим рупором массовой социалистической агитации в чудовищно отсталых азиатских кишлаках, чтобы понять, каким нелепым «бисквитом» вместо «черного хлеба» явилась в этой обстановке привитая вахтанговцами «Принцесса Турандот».

Но следы этого аполитичного и эстетского воспитания сказываются в репертуаре молодого театра и по сей день в таких спектаклях, как «Худжум» или «Фархад и Ширин». «Худжум» — это музыкальная буффонада, или оперетта на острую публицистическую тему о женском угнетении, об освободительной работе, проводимой национальным комсомолом за снятие паранджи, против кабалы и изуверства косного кишлачного быта. В пьесе даны яркие и смехотворные фигуры «косной старины», сатирические фигуры блудного старого «святого» — ишана и его задушевного приятеля — болтливого знахаря-шарлатана, оголтелых и тупо-фанатичных последователей «святого» — «мюридов», и вместе с ними комические фигуры, порожденные уже советской современностью Узбекистана — чванливый «начальник милиции» и принципиальный соглашатель и подкулачник «председатель» кишлачного совета.

Что же мешает этому веселому, полному песен, танцев и шуток спектаклю делать свое серьезное и нужное политическое дело? А вот именно налет эстетизма, стилизаторства, дешевой «театральности».

Этот поверхностный эстетизм проявляется и в стилизованно-нарядных «турандотизированных» парадах и плясках «комсомола». За всей этой театральной «турандотизированной» мишурой прячется, тускнеет замечательная энергия подлинной самодеятельности, театральности, кипящая в узбекской молодежи. Эта стилизованная мишура притупляет также и публицистическую направленность спектакля.

По сходным причинам оказался заэстетизированным, застилизированным также и исторический спектакль «Фархад и Ширин» — драматизированная легенда об узбекских Ромео и Юлии.

Так, пагубным, безоговорочно вредным, оказалось для полного сил и актуальной устремленности молодого Узбекского театра «воспитание» в тепличном воздухе московских «вахтанговских» студий. Да, и не для одного только узбекского театра. Роль МХАТовской педагогики в создании наших национальных театров должна быть разоблачена, как растлевающая, как деморализующая, размагничивающая политическую активность части национального театрального фронта.

Тем более ценно, что сам Узбекский драматический театр, как кажется, взялся за решительное преодоление этих, заложенных в нем, элементов «вахтанговщины». Доказательством тому служит новейшая постановка театра, спектакль «Шахта Шунги — Яларь» («Вредители Хлопка»). В основе его лежит пьеса, написанная студентом-узбеком по конкурсу, объявленному среднеазиатской советской общественностью. Тема спектакля — одна из центральнейших, актуальнейших для экономики и культуры Узбекистана — борьба за хлопок. И эту боевую тему спектакль подает с публицистической остротой, в лоб, как спектакль-митинг, спектакль-дискуссию. В постановке нет и следа фальшивой стилизованности, «восточной экзотичности». Советский зритель Ленинграда или Харькова без труда узнает в этих ферганских коммунистах, комсомольцах, бедняках и чайрикерах — своих друзей, братьев, союзников. А в баях, басмачах и вредителях хлопковых плантаций — классовых врагов, кулаков, белогвардейцев-бандитов. Политический эффект пьесы несомненен. Ее пропагандистское значение в остановке Узбекистана, вероятно, огромно.

Но, отказавшись от «вахтанговского стилизаторства», театр в то же время с излишней суровостью обнажил спектакль от многих могущественнейших средств зрелищной выразительности и спектакль получился чрезмерно-примитивным, разговорным, рас-

судочным, неприкрыто-агитационным. Вот где могла и должна была бы сыграть свою огромную творческую роль художественная самодеятельность узбекской молодежи, освобожденная от оков стилизаторства и искусственно-привитой «техники». Вот где пригодились бы и многие традиции старинной узбекской музыки и пляски, избранные, разумеется, в лице демократических своих элементов!

Все это — еще предстоит совершить узбекскому театру. Большое дело могут здесь сделать также и национальные театры рабочей молодежи и ТРАМ-ядра, вырастающие сейчас в Ташкенте, Самарканде и других центрах Узбекистана.

Сил у Узбекского драматического театра, во всяком случае, много. Он обладает талантливой труппой, среди которой особенно хочется выделить прекрасных комедийных актеров Насурлаева и Табабулаева и темпераментную, выразительную Тундаеву. Театр обладает (что особенно важно), руководящими кадрами режиссеров-узбеков (Уйгур-Умаров). Театр должен вырасти в ценнейший отряд социалистической культуры на Востоке, но для этого — больше политической активности, больше творческой смелости, самостоятельности, доверия к самодеятельным силам, просыпающихся к творчеству, трудящихся масс Узбекистана!

Рабочий и театр. 1930. 25 июля (№ 41). С. 6–7.

Актеры в ТРАМе

Актерский вопрос — бесспорно наименее разработанный участок трамовской идеологии и тактики. Не случайно и открытые недоброжелатели и лицемерные «друзья» движения Театра рабочей молодежи избирают обычно именно этот пункт мишенью полемики своей или «сочувствия». «ТРАМ — театр с замечательным репертуаром, с изобретательным руководством, но это — театр без актеров. В ТРАМе — блестящая режиссура, музыка, декорации, но актеры его беспомощны и неумелы». Так говорят часто.

Рассуждающие таким образом основательно забыли историю театра. Они не хотят, например, помнить, что театр, в первую очередь могущий сейчас почитаться «театром актерского мастерства», Московский Художественный театр в годы своей творческой молодости единодушно расценивался критикой, как «театр талантливого режиссера, но никчемных, беспомощных актеров». В автобиографической книге Станиславского можно найти немало откровенных признаний того, как он старался всяческими постановочными приемами и приемчиками, эффектами музыки и света затушевать неопытность своих актеров.

В том то и дело, что, по-видимому, всякая театральная реформа в условиях современного развернутого и сложного театра возникает как реформа драматургическая и постановочная. Это потому так, что идейная устремленность реформы в условиях современного театра, прежде всего, может быть выражена именно через работу драматурга и режиссера.

Но этим, отнюдь, не снимается необходимость для всякой театральной реформы рано или поздно встать лицом к лицу с проблемой актерского метода. Более того, актерский вопрос возникает на известной ступени роста театральной системы, как центральная проблема, от удачного решения которой, в значительной степени, зависит глубина и органичность всей системы.

Театр рабочей молодежи вплотную подошел сейчас к этому ответственному этапу. И для него актерский метод становится проблемой центрального значения. Более того, для ТРАМа этот вопрос особенно важный, поскольку вся устремленность этого театра в огромной степени зависит от классовой природы рабочей молодежи, образующей ее состав, в том числе и актерский его состав. Каковы же основы актерской игры в Театре рабочей молодежи? Минуя ряд моментов технического характера, синтетизм присущий трамовской игре, понимание трамовскими актерами «речи» и «движения», как моментов классово и исторически обусловленных, остановимся на главнейшем, на том, как понимает трамовец задачу актерского «образа».

На раннем этапе роста Театра рабочей молодежи понятие актерского образа отрицалось также, как отрицалось оно и в клубно-самодеятельной агит-инсценировке, от которой пошел ТРАМ. Утверждалось, что рабочий парень во всех случаях играет самого себя, что он не может и не должен «перевоплощаться» в своих классовых врагов, что, играя роли классовых врагов, он играет лишь свое ненавидящее, презрительное классовое «отношение» к изображаемому.

Это было правдой, но не полной правдой. Правильным был решительный отказ от «перевоплощения». Теория «перевоплощения» исходит из понимания театра лишь как средства пассивного «отражения» действительности. А ведь ясно, что в обстановке революционного наступления и яростной классовой борьбы, понимание театра лишь как средства «отражения» действительности, было бы равносильно отказу театра от боевых, жизнестроительных задач, было бы равносильно лозунгу аполитичности в театре. Не случайно, поэтому, что теория актерского «перевоплощения», теория «живого» психологического актерского образа остается лозунгом реакционнейшей мхатовской системы.

Но огульно отказываясь от «перевоплощения», трамовский актер совершал в тоже время ошибку односторонности. Ошибочно думать, что рабочий актер не может выйти за пределы своей классовой обусловленности, не может познать и отразить действительность, лежащую вне круга его классовой природы. А ведь именно это должна была означать формула: «рабочий парнишка всегда играет только самого себя». Эта формула, в значительной степени верная, для начального этапа самодеятельной «игры», оказывается неверной, оказывается мешающей, когда «игра» перерастает в «искусство». Количественный рост, сопутствующий рождению Театра рабочей молодежи из самодеятельного кружка, приводит также и к новому «качеству», отрицать которое было бы ошибкой.

На этом новом этапе явно недостаточным оказывается также для актера играть только свое «отноше-

ние» к изображаемому. Правда, играя свое и пассивное «отношение» к изображаемому, актер делает этим правильную установку на то, чтобы в определенном направлении активно воздействовать на аудиторию, чтобы агитировать аудиторию. Но, давая только свое «отношение» к действительности, а не вскрывая также ее изнутри, т. е. стремясь только «воздействовать» на действительность, не пытаясь одновременно ее «осознать», «отразить» — актер делает свое «воздействие» поверхностным, а свое искусство — механистическим. Именно таким грехом страдает, между прочим, метод театра Мейерхольда, возводящий «отношение» к изображаемому в принцип своей актерской игры, ограничивающий себя агитационным «воздействием».

Актерский метод ТРАМа, как и все искусство ТРАМа — стремится быть диалектико-материалистическим. Это значит, что искусство понимается ТРАМом как некое единство противоположностей, единство «отображения» действительности и «воздействия» на действительность. Искусство одновременно и отражает действительность, воздействуя на нее, и воздействует, отражая. Это единство существует однако в форме одной из своих противоположностей, а именно в форме «воздействия», так как активно политическое искусство ТРАМа прежде сего стремится перестроить действительность, активно повлиять на нее.

Но, как сказано, ТРАМ стремится в то же время также и осознать действительность. ТРАМ отражает, осознает действительность, как нечто частное, воздействует на нее, и этим отрицает, снимает ее, как частное, и таким образом строит действительность как общее, т. е. раскрывает подлинную объективную действительность в ее развитии, в тенденциях ее изменений, в ее связях и опосредствованиях. Так понимаемое единство «воздействия» «отражения» лежит в основе и трамовского понимания драматургии, и трамовского понимания спектакля. На нем строится и актерский метод Театра рабочей молодежи, [воздействующий] на аудиторию. Этот единый «образ воздействия» строит объективную действительность, действительность как

общее, и он складывается на «изображения» актером действительности, как частного, (или, как иногда выражаются в ТРАМе, из «частной правды» роли) и из «отношения» актера к этой частной действительности.

Поясним это на примере новейшего спектакля Театра рабочей молодежи, на примере «Целины»[35]. Как играет, например, Смирнов роль кулака Евграфа? Он стремится создать некий «образ воздействия» на зрителя, показать зрителю: глядите вот какой опасный, ловкий, умный враг — кулак, но в то же время как он с неизбежностью обречен на социальную гибель, потому что исторические силы работают против него и за нас. Этим актер уходит от «изображения» того или иного отдельного кулака, он как бы включает кулачество в исторический процесс, показывает объективную действительность кулачества, как общее, и этим поднимает, мобилизует зрителя на победоносную борьбу с кулачеством. Делает политически активное дело.

Но чем старается актер достигнуть такого воздействия? Тем, что он раскрывает действительность кулака как частное, раскрывает его частную, субъективную «правду». Он показывает кулака верящим в свое дело, — дело собственника, мечтающем о своем кулацком «рае», страдающим от невозможности осуществить этот «рай». Но актер отнюдь не ограничивается изображением этой «частной правды». Он отнюдь не подает эту частную действительность как общую, не объективизирует ее, как сделал бы актер МХАТа. Он своим классовым «отношением» все время отрицает, снимает эту частную действительность, эту кулацкую правду, он своим «отношением» все время подчеркивает: вот как кулацкий «рай» есть на деле, в подлинной действительности, «рай» самой звериной, самой беспощадной эксплуатации, вот как вековечное «мое» кулака собственника на самом деле, в настоящей действительности построено на костях и крови человека. Вот как, отстаивая свою правду, кулак на

[35] Спектакль по пьесе Н. Ф. Львова и А. Н. Горбенко, премьера в ЛенТРАМе 9 мая 1930 г. (реж. Р. Суслович).

деле в настоящей действительности становится самым жестоким, самым опасным врагом строящегося социализма, как он на деле с неизбежностью должен претерпеть и терпит крушение.

Актер подчеркивает все это, обращаясь прямо к зрителю, смотря зрителю в глаза, создавая «образ» через воздействие на зрителя. Он делает это как политический оратор, который ведь также пользуется для наибольшей силы воздействия созданием мгновенно возникающих и уничтожающихся «частных образов».

«Изображение» чистой действительности и «отношение» к ней все время присутствуют в игре актера. Меняются лишь количественные пропорции между теми и другими, т. е. в известных отрезках роли как будто количественно преобладает «изображение» частной действительности, или «отношение». Но то и другое существует все время. Актер все время «изображает» и «относится». Перед нами здесь действительно «единство», существующее, однако в форме одной из противоположностей, т. е. в форме «воздействия» на зрителя. Этот метод применим вовсе не только по отношению к фигурам классовых врагов и вообще «отрицательных типов». Нетрудно убедиться, что совершенно также играет актер Строителев в «Целине», изображая колеблющегося середняка, или Виноградов, играя роль «батрака Кости». Это общезначимый метод трамовской актерской игры. Точнее, конечно, предварительный набросок такого метода, предварительный набросок диалектико-материалистического подхода к актерской игре.

Здесь сразу необходимо предусмотреть возможные недоумения. Могут возразить: что же это значит? Театр рабочей молодежи проливает «субъективную правду»? Он признает, следовательно, мхатовский образ? А то, что Театр рабочей молодежи показывает этот образ «раздвоенным», так ведь и Станиславский делает то же, уча находить «чем хорош плохой человек, и т. д., и у Станиславского, налицо «раздвоение» образа, и у него диалектика. Да, конечно. Но известная диалектичность в мхатовском понимании образа

(существующая поскольку диалектична сама действительность, к которой более или менее приближается всякое искусство) есть не только диалектичность стихийная, но и она насквозь идеалистична. Мхатовский образ раскрывает в лучшем случае внутреннюю противоречивость «частной, субъективной действительности» без всякого раскрытия взаимосвязей этой частной действительности с общим, без включения этой субъективной «действительности» в объективную, без познания объективной действительности. А «отношение» в ТРАМе именно снимает частную действительность, переводит ее в общую, способствует познанию объективной действительности. А это значит, что трамовский образ активно воздействует, устремляет зрителя на перестройку действительности, а образ мхатовский остается самозамкнутой величиной, ведущей к пассивному отражательству, к аполитичности.

Вот почему борьба против мхатовского понимания актерского образа остается боевой и насущной задачей пролетарского театра. Разоблачая его идеологические корни, мы создаем предпосылки для развития и укрепления диалектико-материалистической теории актерской игры, первоначальный очерк которой мы имеем в трамовском подходе к актеру. Совершенно несомненно, что дальнейшая работа ТРАМа должна многое расширить и разъяснить в этой теории и практике. Но важно помнить, что диалектическая теория актерской игры есть в ТРАМе лишь основное звено общей его теории. Вырывать актерский вопрос из общей трамовской методики нельзя.

Рабочий и театр. 1930. 4 августа (№ 43). С. 2–3.

1931

«Робеспьер» в Государственном театре драмы[1]

Пролетарская драматургия до сих пор избегала «исторических тем». Стремясь как можно активнее, как можно непосредственнее принять участие в классовых боях сегодняшнего дня, она черпала свои темы из гущи горячих вопросов окружающей действительности.

Огромная область исторической драмы до последнего времени, оставалась поэтому монополизованной попутническими, а по большей части просто напросто приспособленческим, халтурным «крылом» современной драматургии. Мы имели либо народническую «Пугачевщину» и либерального «Петра I», либо бесконечную и бесславную вереницу всяческих «Пушкиных и Николаев»[2], «Елизавет Петровен»[3], «Патриархов Никонов»[4], не говоря уже о бессмертном «Заговоре императрицы». Различны исторический материал и художественные достоинства всех этих произведений, но их объединяет общий, насквозь идеалистический подход к исторической действительности, рассматривание истории, как фона для душевных переживаний ярких личностей и интересных героев.

Их объединяют традиции исторических маскарадов Сарду, Скриба и Дюма-отца. В лучшем случае мы встречаем здесь беспомощные и бледные пережитки того «шиллерства»[5], основной ошибкой которого Маркс считал «превращение личности в рупор духа времени» (письмо к Лассалю).

Так искажалась, фальсифицировалась история. Так порою маскировались в исторические личные тен-

---

[1] Спектакль по пьесе Ф. Раскольникова, премьера 12 февраля 1931 г. (пост. Н. В. Петрова, В. Н. Соловьева, худож. Н. Акимов).

[2] Драма Н. Н. Лернера.

[3] Трагикомедия Д. П. Смолина.

[4] Пьеса В. Ф. Боцяновского.

[5] От имени немецкого поэта Ф. Шиллера.

денции, чуждые и классово-враждебные. Так лишался наш театр того сильнейшего пропагандистского и воспитательного орудия, каким может и должна быть «история», осознанная глубоко и революционно.

Вот почему создание «исторической драмы», основанной на подлинном диалектико-материалистическом познании действительности, — одна из важнейших задач, стоящих сейчас перед пролетарской драматургией. И основное значение прошедшей на днях в Госдраме пьесы Ф. Раскольникова «Робеспьер» именно в том, что она со всей серьезностью и глубиной ставит эту огромную задачу.

Какие требования должны мы предъявлять к пролетарской «исторической» драме?

В приведенном уже письме к Лассалю Маркс советует автору исторической трагедии «Сикинген» «больше шекспиризировать». В письме к тому же Лассалю Энгельс расшифровывает это понятие, требуя «слияния большой идейной глубины осознанного исторического содержания с шекспировской живостью и насыщенностью действия».

Исходя из социальной практики наших дней, мы вправе также требовать, чтобы драматург, раскрывающий историческое событие, находил в нем черты и тенденции, помогающие понять и глубже осознать сложность переплета наших сегодняшних боев, чтобы он правильно показанным опытом прошлого вооружал зрителя на решение сегодняшних задач.

Говоря короче, наша историческая драма на любом конкретном историческом отрезке, на любом историческом этапе и эпизоде должна показать, в силу каких закономерностей, преодолевая какие трудности и какие сопротивления, рабочий класс должен и может победить.

Ф. Раскольников хорошо выбрал тему для пьесы. Термидор[6], начало катастрофического конца демократического взлета французской революции, остро рас-

[6] Термидор — 11-й месяц французского республиканского календаря, действовавшего с октября 1793 г. по 1 января 1806 г .

крывает основные противоречия буржуазной революции и на примере гибели Якобинской диктатуры дает убедительнейшие уроки опасности всяческого оппортунизма и примиренчества.

Пьеса основной своей устремленностью вторгается, таким образом, как пропагандистский и агитационный фактор, в борьбу наших дней против «правой, главной опасности».

Широко и серьезно раскрывается в пьесе экономическая обстановка Франции 1794 года, когда разбогатевшая на военных поставках и спекуляции и высвобожденная от феодальных пут крупная буржуазия плотно почувствовала себя госпожой положения, не нуждаясь более в стеснительной маскировке мелкобуржуазных политиков для подавления и эксплуатации ремесленников и рабочих.

Но вся беда в том, что эта правильно составленная автором расстановка экономических сил не дана в действии, в столкновениях, в развитии. Классовые группировки поданы как статические. Об их борьбе лишь говорится. А непосредственная борьба, которую нам показывают в пьесе, ведется все-таки между оторванными от этих группировок персонажами, причем «случайности» этой борьбы, а частично и мотивы ее, отнюдь не являются «конкретизацией исторической необходимости». И вот в политическую драму вторгается мотив «ареста миловидной Терезы», борьба за которую форсирует ход событий, вторгаются «смутные предчувствия и страхи обреченного трагического героя Робеспьера», вторгается ветхий аппарат идеалистической трагедии. Шиллер не хочет умирать.

В этом разрыве между широким политико-экономическим фоном и непосредственной драматической интригой — первый недостаток пьесы Ф. Раскольникова. Второй — в слабости, в недостаточной развернутости драматических ситуаций. Только заключительная сцена в «ратуше» действительно широко и до конца использует великолепные возможности конфликтов, заложенные [в] самом замысле пьесы. В других эпизодах, даже в таком узловом, как «заседание Конвен-

та», декретирующее арест Максимилиана Робеспьера, драматическая ситуация не разработана достаточно напряженно, перипетии не доведены до предельного обострения, смазаны.

Но, несмотря на эти слабости, пьеса «Робеспьер», написанная к тому же отличным языком, — настоящее приобретение нашего политического репертуара. Ее пропагандистское и воспитательное значение бесспорно.

И чрезвычайно досадно, что правильного сценического разрешения пьеса в спектакле Госдрамы не получила. Театр подошел к пьесе заботливо, подал ее со всяческим внешним блеском, но подал ее в корне неверно, в разрез с ее подлинной устремленностью и стилем.

Спектакль задуман, как ретроспективный, подчеркнуто-«исторический». Серебряная рама вокруг портала и мрак, в который погружена сцена на протяжении почти всего действия, подают спектакль как некий старинный портрет, как некое еле выступающее из темноты «видение прошлого». А это как раз обратно тому эффекту, который должна вызвать эта политически активная пьеса.

Очень большая вина падает на художника Акимова. Его внешне эффектные декорации с многочисленными транспарантами, с игрою светом и нарядными костюмами находятся в плену у никчемной красивости, у откровенного эстетизма.

Буржуазные традиции французской революции насквозь проникнуты романтической декоративностью, эффектной красивостью. Тем более необходимо было их разрушить, вскрыв, как это частично делает и пьеса, подлинное лицо разоренной войнами, изголодавшейся, нищей, но героически-напряженной Франции якобинцев. Декорации Акимова только укрепляют ветхую эстетическую легенду о сантиментальной и нарядной буржуазной революции.

Помимо всего прочего эти декорации крайне неудобны для развертывания спектакля. Ограничивая сцену маленькими площадками, давая покатость в глубину от зрителя, играя на световых пятнах, вы-

ступающих среди экрана, эти декорации придают камерность, интимность, фрагментарность всему спектаклю, еще более ослабляя и разбивая напряженность и размах действия, недостаточные, как сказано, и в самой пьесе.

Бедная и однообразная музыка, целиком почти построенная на парафразах «Марсельезы»[7], заставляет пожалеть об упущенных исключительных возможностях музыкальной интерпретации этого спектакля.

Стесненные эстетизированными декорациями и, не имея отчетливой установки, актеры играют в разнобой. Наряду с четкой и выразительной игрой Вивьена (Колло д'Эрбуа), дающего подлинно политическую фигуру авантюриста, — провинциальная декламация большинства исполнителей.

Очень интересен Певцов в роли Робеспьера. Нельзя сказать, чтобы его неврастенический и больной Робеспьер был в полном соответствии с замыслом пьесы, но это — большая и культурная актерская работа. Певцов держит в напряжении зал.

Так оказался заэстетизированным этот первый большой политический, исторический спектакль. Задачи, им поставленные, требуют еще своего разрешения.

Рабочий и театр. 1931. 21 февраля (№ 5). С. 8–9.

Введение от автора[8]

Эта пьеса — о двух системах, о двух мирах, противостоящих друг другу, об идущем вверх, бурно крепнущем мире социализма и о бьющейся в тисках смер-

---

[7] Гимн Французской республики. Пьемонтский композитор при дворе Марии-Антуанетты, знаменитый скрипач и композитор Джованни Баттиста Виотти сочинил «Тему с вариациями» для скрипки с оркестром в 1780 г. Позже, в 1792 г., эта тема была использована (скопирована) военным инженером Руже (Роже) де Лилем как «Марш войны».

[8] К пьесе «Правь, Империя!» («Правь, Британия!»).

тельного кризиса капиталистической системе. Они еще сосуществуют рядом, капиталистический мир еще сохраняет видимость призрачного «мира» с советской страной, он еще вынужден поддерживать с советской страной какие-то отношения, но самое существование социалистического острова в кольце капиталистических стран резко обостряет социальные противоречия там, где господствует эксплуатация, разорение и безработица.

«Советская пятилетка» звучит погребальным колоколом для старого мира» (Тельман), и чем стремительней развертывается небывалый хозяйственный рост советской страны, чем более резким становится контраст между достижениями плановой социалистической экономики и нищетой и хозяйственным тупиком, порождаемым анархией капитализма, тем обостреннее становится ненависть старого мира к стране пролетарской диктатуры. Клевета, провокация и, наконец, прямая угроза войны и интервенции — вот оружие, тем более беззастенчиво применяемое отчаявшимися хозяевами капиталистического мира, чем дальше заходит кризис в этом мире, чем успешнее продвигается советская пятилетка.

Мобилизовать зрителя против угрозы интервенционистской войны, как неизбежного ответа на успехи социалистического строительства, — вот первая задача пьесы.

Но советская страна имеет своих союзников внутри капиталистических стран. Кризис учит. И какие бы сложные средства идеологического развращения и обмана пролетариата ни применяла буржуазия, как бы утонченно ни комбинировала она систему «кнута и пряника», систему фашистской дубинки и реформистской лжи, кризис учит, безработица учит, пример советской страны — ударной бригады мирового пролетариата — учит, — и рабочий класс капиталистических стран неуклонно революционизируется, и вместе с тем растет и крепнет влияние братских коммунистических партий, указывающих задавленному нищетой и безработицей западноевропейскому пролетариату

единственный действительный выход из кризиса — пролетарскую революцию.

Показать, какими сложными путями, но в то же время неминуемо и исторически необходимо идет освобождение рабочего класса Запада из-под власти мелкособственнических иллюзий и реформистских обманов, как развертывается процесс революционизирования пролетарской молодежи капиталистических стран, показать компартию и комсомол Запада в борьбе за большинство рабочего класса — в этом вторая основная установка пьесы «Правь, империя!»

О персонажах пьесы

Разрабатывая эту пьесу, ленинградский ТРАМ поставил перед собою задачу преодолеть легкий штамп агиток «на международные темы», которыми изобилует наш профессиональный, а в особенности самодеятельный театр. Местом действия пьесы избрана Британия, страна наиболее развитого капитализма и вместе с тем страна, где мелкособственнические иллюзии, традиции реформистского тред-юнионизма среди рабочего класса в особенности сильны.

В течение десятилетий Британская империя, неслыханно богатея от колониального грабежа, имела возможность подкармливать за счет своих избытков и прибылей квалифицированную верхушку пролетариата. Как говорил Энгельс, «самая могущественная буржуазия в мире могла позволить себе роскошь содержать не только “буржуазную аристократию”, но и “буржуазный пролетариат”». На подобных традициях выросло профсоюзное — тред-юнионистское движение квалифицированных слоев британского пролетариата.

На подобных же традициях выросли всяческие «лиги подснежников социализма» и прочие организации, через которые мелкобуржуазные идеологи, «фабианцы» и «конструктивные социалисты» прививали рабочей молодежи идеалы мелкособственнического уюта, домашнего счастья, мира, безмятежного культурного расцвета внеклассовой человеческой индивидуальности.

На подобных же традициях вырос член «Лиги молодых подснежников» «фрезеровщик Джемс», упорно добивающийся своего счастья, «в домике с женой Ивушкой», «в дружбе с закадычным приятелем Джильбертом».

Но жизнь учит. Кризис учит. Подталкиваемый кризисом агонизирующий строй даже наиболее «здоровой», казалось бы, капиталистической страны уже бессилен обеспечить мещанское благополучие своим квалифицированным рабочим.

Призрачное и унизительное счастье фрезеровщика Джемса растаптывается беспощадной поступью наступающего кризиса. Призрачной становится «святая британская семья» — это только прямая дорога к более или менее открытой проституции. И вот очаровательная Ева, «первая красавица универмага», прилепившаяся всем существом своим к счастью мещанского домика, становится как бы «вещью», как бы принадлежностью к «домику», и только едкая струйка удушающего газа спасает эту по-своему честную, жалкую и несчастную молодую работницу.

Призрачной оказывается и «священная британская дружба», связывающая двух молодых парней — Джемса и Джильберта. В интересах капитализма разъединить, натравить друг на друга фрезеровщика Джемса и монтера Джильберта. И вот они уже готовы хвататься за ножи во имя призрачного счастья. Один из них погибает, опутанный обманчивым блеском фашистской юношеской организации «имперских львят».

Призрачной оказывается и «великая британская родина», о которой столько сладких слов наговорили фрезеровщику Джемсу его реформистские учителя. Призрачна и «пестрокрылая бабочка социализма», радужной пыльцой которой пытается рабочий мэр, косопятый Джек, утешить на рождественской елке мучимых злой заботой и грозящей безработицей квалифицированных рабочих машиностроительного концерна Тальбот-компани. Все это только обман, все это тот призрак, которым пытается буржуазия отвлечь

внимание и волю пролетариата, затемнить его классовое сознание. С кровью и болью, с утратами высвобождается из этой сложной крепкой сети реформистских, мелкособственнических иллюзий Джемс. Этот непобедимый, исторической действительностью обусловленный процесс обостряется и ускоряется активным вмешательством революционной пролетарской организации, коммунистической партии и комсомола. Опираясь на наименее обеспеченные, наименее затронутые реформистским влиянием слои пролетариата — на портовых грузчиков, революционные организации ведут борьбу за завоевание большинства рабочего класса. И путь фрезеровщика Джемса, попадающего после мучительных разочарований и сомнений в лагерь комсомола, характерен для всего этого исторически необходимого процесса революционизирования западноевропейского пролетариата, западноевропейской рабочей молодежи. В отдельном, в единичном конкретизуется общий процесс.

Но в лагере комсомола не все до конца четко. И здесь приходится преодолевать элементы сектантства, элементы изолированности и «левой» фразы, об опасности которой для КИМа говорил на IX съезде комсомола тов. Хитаров.

В образе молодого грузчика-комсомольца Майка частично конкретизованы эти ошибочные установки. Но, преодолевая эти трудности, героическая группа коммунистической молодежи вырастает в грозную опасность для капиталистических «хозяев города», обеспечивая себе неизбежную победу на завтрашний день. Преследуемые становятся преследователями.

Вот почему стремительно обостряются противоречия между эксплуататорами и массой эксплуатируемых и противоречия внутри лагеря эксплуататоров. Реформистская верхушка профсоюзов, в лице прожженного союзного секретаря Филя, окончательно сбрасывает с себя «демократическую» маску и смыкается с возглавляемой капиталистом Тальботом фашистской организацией «имперских львят». За ним плетется растерявший свою «армию» руководитель

реформистской юношеской лиги «подснежников социализма», — учитель Стортон, выражающий якобы «левые» тенденции в реформистском стане, идеалист и «гуманист», путающийся между патриотической приверженностью к «великой Британии» и словесным «сочувствием» к советской пятилетке, а на деле маскирующий предательство и провокацию.

Растет противоречие и внутри самой эксплуататорской верхушки. Привычные традиции либеральной буржуазии с характерным для нее доверием к парламентаризму и всяческой «демократии» все более отодвигаются на задний план перед «молодой гвардией» империализма, разочаровавшейся в методах «демократии» и открыто стремящейся к фашистской политике «твердой руки».

Молодой капитан Тальбот вступает в конфликт с либералом-отцом, владельцем машиностроительного и транспортного концерна Тальбот-компани. Сын берет верх. Но на почве общей ненависти к «красной опасности» в деле подготовки интервенционистской войны объединяются и отец-либерал и сын-фашист.

И, наконец, — последнее, резчайшее противоречие между капиталистическим миром и советской системой. Лесовоз «Клим Ворошилов» стоит на якорях в британском порту. Он пришел со штабелями корабельного леса, он пришел за грузом иностранных машин для индустриализации страны. Мирный рейс для мирных торговых целей. Но этот мирный рейс рождает целую бурю в стане капиталистов.

Старому [Тальботу] хочется заключить торговую сделку с Советами. Кризис все тяжелее и беспощаднее давит на Тальбот-компани. Социалистическая Москва — единственная страна, не знающая кризиса, имеющая возможность в широких масштабах заказывать и покупать. Социалистическая Москва — крупнейший рынок, которым никак нельзя пренебречь. И старый купец Тальбот это отлично понимает. Но делать машины для Москвы — это значит вооружать советскую пятилетку, это значит своими же руками вооружать смертельно ненавидимого противника.

Это понимает старый Тальбот, и еще яснее понимает это его сын, отдающий себе полный отчет в том, что в условиях последнего решительного боя двух миров, двух систем — торговля это тоже политика, торговля — это тоже классовая борьба. Старик меняет решение. Он разрывает договор. Он не согласен «своими руками ковать меч на свою голову».

Но кризис обостряется, растет мощный революционный протест рабочих, видящих в «советской дороге» единственный решительный выход из тисков разорения и нищеты. Старик Тальбот принужден торговать с Советами. Но тем энергичнее Тальбот-сын готовит интервенционистский поход против СССР. Такова двойственная, зигзагообразная линия капитализма. Отсюда беспрестанные колебания в поведении его представителя — достопочтенного директора Тальбот-компани.

А лесовоз «Клим Ворошилов» под красным флагом стоит в британском порту и советские комсомольцы, прибывшие на нем, становятся очевидцами сложных и грозных дней Запада, охваченного кризисом. Им приходится видеть всю обманчивость и унизительность показного благополучия мещанского счастья, им приходится поставить перед собою вопрос, — какие же силы тормозят взрыв пролетарской революции в стране капитала, какими путями подвигается этот неизбежный взрыв.

И через них тот же вопрос ставится и перед зрителями — рабочей молодежью.

Лесорубам Костьке и Василию приходится стать очевидцами беспощадного террора, посредством которого пытается празднующая последние свои победы буржуазия остановить движение масс. И к ним, а через их головы, к зрителям, к советской рабочей молодежи летит призыв борющейся молодежи Запада: быть до конца стойким, еще энергичнее, еще самоотверженнее строить социализм, быть на деле «ударной бригадой мирового пролетариата», ведущим отрядом социалистической революции.

Что подчеркивается

Такова в общих чертах пьеса. В постанове ее Ленинградский ТРАМ исходил из следующих основных соображений: ставить себе целью отображения во всех деталях специфики быта и обихода британских рабочих, интеллигентов, капиталистов, давать стилизацию Британии, — это казалось ненужным и театру, и драматургу.

Отметив в некоторых моментах характерные черты британского рабочего движения (эпизод у «рождественской елки», сцена в «домике», «митинг в Альберт-холле»), театр старался отчетливо показать, что за теми или иными специфическими национальными особенностями кроются более основные и ведущие, общие для всего капиталистического мира, противоречия и характерные черты. Театр [не] хотел устраивать из спектакля поверхностную «экзотику» в показе иностранных рабочих, коммунистов, комсомольцев и, наоборот, подчеркнуть, что они такие же рабочие, коммунисты, комсомольцы, как и те, с которыми ежедневно встречается пролетарский зритель нашего театра, как и он сам.

Вот почему и в образах Майка и других комсомольцев и грузчиков зритель должен видеть много знакомого и близкого. Вот почему в эпизодах встречи и братанья советских и иностранных комсомольцев группа комсомольцев Запада говорит на более понятном для зрителя, более «советском» языке, чем затянутый в заграничный «оксфорд», потерявший голову от заграничной невидальщины парнишка с советского лесовоза. А в следующем эпизоде «субботника» советская песня, с которой идет на разгрузку британская рабочая молодежь, подчеркивает глубокое интернациональное значение коммунистических форм труда.

В разработке самой пьесы сделана установка на то, чтобы по возможности преодолеть драматургический схематизм и конкретизовать общие процессы, общие явления через отдельные, через индивидуальности. К этому же необходимо стремиться

и в спектакле. Связанный путями унаследованных предрассудков, с кровью освобождающийся от мелкособственнических надежд, Джемс и грубоватый простодушный парень Джильберт, полурабочий, полуфермер, и трагическая мещаночка Ева, видящая идеал жизни в том, чтобы быть «честной» женой и «нравственной домохозяйкой», но становящаяся под давлением объективной необходимости «бесчестной» и «безнравственной», и до краев наполненный сосредоточенным оптимизмом лидер бастующих грузчиков Херст, экспансивный, быстро переходящий от бодрости к отчаянию, и храбрый самоотверженный парнишка Майк — все они должны быть раскрыты, как полнокровные человеческие индивидуальности, но как классовые индивидуальности, в мировоззрении своем и характерах обусловленные социальной и экономической необходимостью, поступками своими включающиеся в классовую практику, раскрывающие ее. Чрезвычайно важно также подать все эти образы не как статические, а как разворачивающиеся, изменяющиеся, растущие в процессе развертывания пьесы. Путь Джемса, Евы, Джильберта от начала пьесы до конца ее — долгий, сложный, зигзагообразный путь, — и его надо показать.

Задачи исполнения в этом спектакле, таким образом, весьма велики. Но нельзя ограничиваться ими в раскрытии смысла пьесы. Очень большая задача падает на музыку, песню, танец, декоративные и иные зрелищные элементы. Песни (песенка Евы, хоровая грузчиков и проч.) являются опорными, а частью и поворотными точками спектакля как в драматургическом отношении, так и в смысле эмоционального воздействия. Зрелищная сторона должна быть не фоном, не иллюстрацией «британской жизни и быта», она должна быть включена в общую систему образов спектакля. Сквозь спектакль проходит ряд сквозных декоративных образов: «порт», «домик» Евы и Джемса, «кабинет Тальбота».

Эти образы также растут, изменяются в процессе спектакля. Вот «порт», тревожный порт во время за-

бастовки, наполненный гулом и песнями стачечников, вот тот же порт, расцвеченный красными флагами, оживленный субботником, «советский» порт, прообраз будущего пролетарского порта Запада, а вот окоченевший, мертвый ночной «порт кризиса», порт издыхающего капитализма, и вот, наконец, порт, вздыбленный восстанием, порт расстрелянных демонстраций, порт революции.

И далее — «домик». Сперва это нарядный, умилительно-чистенький домик мещанского благополучия, далее — нищий, разоренный семейный очаг безработного, опустелый и темный дом с выставленными оконными рамами и выключенным газом и, наконец, тот же «домик» — колыбель обывательских надежд Евы, становится ее могилой: он взрывается, и по развалинам мещанского домашнего очага идет демонстрация революционных рабочих — голодный поход безработных.

Подобный же путь развития проходит и декоративный образ «кабинета директора Тальбота». Вот к чему следует стремиться в разрешении зрелищной задачи спектакля, обязательно учитывая при этом также необходимость простоты декораций и в особенности декорационных перемен, которые позволили бы одной картине за другой следовать без перерыва, создавая зрительное единство акта.

И, наконец, об общем характере спектакля. Слишком часто приходится видеть на наших сценах спектакли на тему борьбы заграничного пролетариата, проникнутые мрачностью, трагической обреченностью, упадочными настроениями, демонстрирующие калек, беспросветно отчаявшихся людей, самоубийц. Нечего и говорить о том, что подобные тенденции не имеют ничего общего с установками пролетарского театра.

Как бы тягостно ни было положение рабочего класса в тисках капитализма и кризиса, как бы часто ни кончались неудачами отдельные этапы революционной борьбы пролетариата — все это не должно и не может заслонить того основного положения, что за-

втрашний день за пролетариатом, что пролетариат — единственный класс, имеющий право на гегемонию, что всякие временные неудачи только подготавливают и приближают час победы, что революция на Западе зреет.

Вот почему спектакль «Правь, империя!», спектакль на тему борьбы западноевропейского пролетариата, должен быть проникнут несокрушимым оптимизмом в установке характеров в общем тоне, вплоть до характера и тона заключительной сцены «расстрела».

Клубная сцена. 1931. № 7–8. С. 49–51.

1932

Максим Горький в драматургии

«Я напишу пять, десять, целый цикл драм, которые раскроют всю современную Россию», так писал Горький тридцать один год тому назад (Письмо к Пятницкому, 1901 г.). «Нужно писать рассказ, а хочется писать драму», — жаловался он несколько лет спустя. И это — не только неосуществленное желание. Пятнадцать законченных пьес, более чем тридцатилетняя практическая связь с театром, все это делает проблему Горького-драматурга, Горького-мастера театра одной из основных проблем в творческом пути великого писателя, юбилей которого празднуем мы сейчас.

И здесь, прежде всего возникает вопрос. Почему же, несмотря на непосредственную близость Горького к крупнейшим театрам дореволюционной России, несмотря на порою совершенно исключительный успех его в этих театрах («На дне»[1] в МХТ, в 1902 г.), мы все не получили в составе наследия капиталистической театральной культуры, наряду, скажем, с Малым «театром Островского», с Художественным — «театром Чехова» — некоего «театра Горького»? Да потому, что, несмотря на указанную близость к буржуазным театрам и на весь успех в них, работая в этих театрах, Горький, «безусловно, крупнейший представитель пролетарского искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать» (Ленин, 1910)[2] был и оставался мастером (и притом, первым, пожалуй, мастером) пролетарской драматургии, пролетарского театра.

Чрезвычайно показательна в этом отношении сама внешняя судьба драматургии Горького в буржуазном театре. Из воспоминаний Станиславско-

---

[1] Премьера 18 декабря 1902 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко).

[2] *Ленин В. И.* Заметки публициста // Полн. собр. соч. 5 изд. М.: Изд-во политич. лит., 1967. Т. 19. С. 251.

го («Моя жизнь в искусстве», стр. 335[3]) и Немировича-Данченко (предисловие к изданию «На дне» в постановке МХТа[4]) достаточно известно, как энергично старались в 1901–02 годах руководители Художественного театра заполучить для постановки пьесу молодо писателя, о котором шла в те годы такая шумная молва. Смысл этих стараний совершенно отчетливо раскрывает сам Станиславский: «В те годы (это были годы, предшествовавшие первой революции, — *А. П.*) все, что шло из низов, привлекало общественное внимание... И Горький, пришедший к нам от земли, был нужен театру» («Моя жизнь в искусстве», стр. 333).

Так случилось, что в эту эпоху, огромного предреволюционного подъема во всей стране, подъема на короткий срок захватившего и передовые слои буржуазной интеллигенции, Горький стал (как признает тот же Станиславский) «главным начинателем и создателем общественно-политической линии в Художественном театре».

Так случилось, что на первых спектаклях первой пьесы Горького «Мещане» (1902 г.)[5] вместо капельдинеров фигурировали городовые, переодетые во фраки, а просмотр спектакля напоминал, по выражению того же Станиславского, «не генеральную репетицию, а генеральное сражение». Так случилось, что премьера второй его пьесы «На дне» в том же Художественном театре (1902 г.) имела исключительнейший, небывалый, после премьеры «Чайки» успех, закрепив популярность молодого театра в огромной толпе передового зрителя.

---

[3] *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Изд. Гос. Акад. Худож. Наук, 1926.

[4] *Немирович-Данченко В. И.* [Без назв.]: «Это было в весну...» // Эфрос Н. «На дне»: пьеса Максима Горького в постановке Московского Художественного театра. М.: Гос. изд-во, 1923. С. 11–22.

[5] Премьера в МХТ 26 марта 1902 г. (реж. К. С. Станиславский, В. В. Лужский).

Но если уже следующие две пьесы Горького («Дачники» — 1904 и «Дети солнца» — 1905) и ставятся еще (правда, уже отнюдь не как узловые, поворотные спектакли) в том же МХТе[6] и в стремившемся быть передовым интеллигентским театром — театре Комиссаржевской в Петербурге[7], то уже ни одна из десяти позднейших драм Горького не находит дорогу на сцены центральных столичных театров дореволюционной России (ряд из них впервые после Октября попал на сцену). И одновременно с этим катастрофически быстро и резко падает тираж пьес Горького в книжной торговле. 6000 экземпляров «Мещан» распродается в 1902–03 годах, и всего одна тысяча в 12 последующих лет. 75 000 книг «На дне» продается в 1903 году и 660 — в 1905 г. (Пятницкий, «Кр. п-ма», 1928 г.[8]).

Явление исключительно характерное! Буржуазный театр, буржуазный зритель и читатель отшатываются от пролетарского драматурга после того, как громы первой революции вооруженных восстаний и всероссийских стачек показали буржуазии во весь рост героический пролетариат России и его партию и навсегда отбросили «свободолюбивых» рыцарей либерализма в лагерь самодержавной реакции. Но эти же пламенные годы привели автора «На дне» и «Детей солнца» к «Врагам» (1907 г.), пьесе, говорящей уже не о деклассированных обломках общества — Сатиных и Баронах — и не о прекраснодушных интеллигентах — Протасовых, а о революционной борьбе промышленного пролетариата под руководством партии.

«В годы, приведшие подавляющее большинство представителей буржуазной драматургии и театра к ту-

---

[6] Спектакли в МХТ: «Дачники» — премьера не состоялась, «Дети солнца» — 24 октября 1905 г. (реж. Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский).

[7] Первое представление пьесы «Дети солнца» — 10 ноября 1904 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской в СПБ (реж. И. А. Тихомиров); премьера «Дети солнца» в театре В. Ф. Комиссаржевской — 12 октября 1905 г. (реж. Н. Н. Арбатов).

[8] *Пятницкий К.* Несколько цифр // Красн. панорама. 1928. № 12 (23 марта). С. 8.

пикам упадочничества, мистики, политического консерватизма, Горький (как пишет В. Воровский) с искренностью, характерной для этого цельного человека и художника открыто встает на сторону рабочего класса и социал-демократии» (Воровский, т. II, стр. 200[9]). С этого времени и навсегда, «товарищ Горький крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира». Так, в самый глухой год реакции формулировал Ленин перед лицом оголтелой буржуазной клеветы, осыпавшей ругательствами творчество своего недавнего баловня, право пролетариата на его великого писателя.

И не случайно, в это же, примерно, время чрезвычайно резким выступлением своим против Московского Художественного театра, скатившегося вместе с окружающей его общественностью от «Мещан» и «На дне» к инсценировке «Бесов»[10] — контрреволюционного памфлета Достоевского, Горький окончательно рвет слабую нить, некогда сблизившую его с буржуазным театром. Но тем более отчетливо выступает его облик — мастера, как сказали мы, пролетарской драматургии, пролетарского театра.

Чрезвычайно важно поэтому, хотя бы в самых общих чертах проследить практическую деятельность Горького как строителя пролетарского театра, с одной стороны, основные черты его драматургического метода — с другой.

При издавней огромной заинтересованности Горького театром не случайно, что еще задолго до Октября его театральная деятельность выходила за пределы только драматургической писательской работы. Современники рассказывают, что еще в годы своих юношеских скитаний, Горький организовал в Тифлисе передвижную труппу для уличных спектаклей, сам участвуя в ней.

---

[9] *Воровский В. В.* Сочинения. Т. 2. М.: Гос. соц.-экон. изд. Тип. Печатный двор в Лгр, 1931.

[10] Спектакль МХТ «Николай Ставрогин» (по «Бесам» Ф. М. Достоевского), премьера 23 октября 1913 г. (инсценировка и пост. В. Н. Немировича-Данченко, худож. М. Добужинский, А. Бенуа).

Но уже совершенно законченным и притом исключительно интересным опытом практической театральной работы является деятельность его в Нижнем Новгороде в 1903 году.

Об этой мало известной странице в жизни писателя рассказали недавно ее современники в сборнике воспоминаний «Горький в Нижнем». Сосланный сюда, сам нижегородец, Алексей Максимович, во главе организованного им общественного комитета строит на огромном пустыре на городской окраине «Народный дом» с театром в нем. Он с величайшей энергией трудится над сколачиванием труппы для театра, приглашает в нее, пользуясь своими начавшимися связями с Московским Художественным театром — актеров этого театра (во главе с Нароковым и художником Сапуновым) и проектирует систематический выезд хотя бы части театра для спектаклей Нижегородского народного дома.

Продолжавшийся весь театральный сезон опыт этот, крайне любопытен, как едва ли не первый пример действительного строительства рабочего театра в дореволюционной обстановке. В противовес концепциям Ивана Щеглова и других буржуазно-дворянских идеологов «народного театра», считавшими необходимым создание некоего примитивного благонадежного зрелища на потребу и развлечение «народа», Горький уже в 1903 году стремился построить театр для нижегородских рабочих, основываясь на лучших современных ему носителях театральной культуры, показывая со сцены Народного дома лучшие творения человеческого гения.

Очевидцы рассказывают, что в резком контрасте с глубоко-обывательским, провинциальным репертуаром Нижегородского городского театра, «им. Николая II» спектакли горьковского «Народного дома» отличались высокой культурой и строгостью в выборе репертуара и в исполнении.

То, что только намечал Горький как строитель пролетарского театра в обстановке крепостничества, буржуазного гнета, смог он с огромной полнотой рас-

крыть много позже, уже в годы пролетарской революции. В это время он становится одним из инициаторов и создателей Большого Драматического театра в Ленинграде (1919 г.).

Продолжая и углубляя линию, намеченную пятнадцать лет назад в скромном начинании на нижегородской городской окраине, Горький требует, чтобы театр показывал рабочему зрителю «высшие образцы человеческого творчества, героизма, доблести». Он выдвигает перед театром задачу стать носителем высокого репертуара классической трагедии и комедии. Первые сезоны Большого Драматического театра, развернувшие перед зрителем-рабочим и красноармейцем целую галерею образов Шекспира, Шиллера, Мольера, Гольдони, в огромной степени были вдохновлены Горьким, и они явились одним из лучших и первых примеров практической борьбы советского театра за пропаганду и освоение классического наследия.

Но если освоение этого наследия входит как существеннейшая часть в строительство социалистического театра (и в этом смысле практический опыт Горького должен остаться для нас образцом и примером), то классический репертуар, конечно, не исчерпывает понятия социалистического театра, как и не думал ограничивать его этими рамками и Горький. И опять-таки важно вспомнить, что именно в эти первые годы создания советского театра становится Горький во главе инициативы по созданию нового репертуара для нашего театра. Он — председатель «всероссийского конкурса на мелодраму» (1919–20 гг.), надеясь, что «спектакль героических страстей, сильных и больших характеров дойдет до героической аудитории нашего театра».

Он выдвигает огромный замысел целой серии исторических пьес, имевших задачей раскрыть перед массовым зрителем «путь классовой борьбы человечества от первобытного общества к социалистической революции».

Он набрасывает конкретный план этой серии (1920 г.) и старается мобилизовать вокруг нее очень немногочисленные в те годы кадры старых и моло-

дых драматургов. (Звеном в этой серии явилось, между прочим, последнее художественное произведение Александра Блока — историческая пьеса «Рамзес».) И совершенно бесспорно, что идея, выдвинутая Горьким в 1920 году, идея создания нового исторического репертуара, должна быть осуществлена, хотя бы сейчас, нашей драматургией.

Урывая время от непосредственной писательской работы, Горький в те же годы (1919–21) осуществляет постоянное рецензирование новых пьес, поступающих в театральные центры. Десятки таких рецензий и писем к начинающим драматургам сохранились в его архиве, ожидая опубликования в печати и свидетельствуя об огромном и настойчивом стремлении Горького — строителя пролетарского театра — содействовать созданию репертуарного театра.

В этой цепи совершенно не случайным, а совершенно естественным является то необычайно живое и горячее участие, которое принял еще несколько месяцев назад Горький в опыте создания рабочего театра ЛАППа в Ленинграде. Письмо его к рабочей молодежи, собравшейся в этом театре, должно стать одним из основных и ценнейших документов в строительстве и методологии массового самодеятельного театра на его ближайшем этапе. Горький всячески старается вскрыть перед молодежью, берущейся за самодеятельную театральную работу, пропагандистскую роль театра в классовом обществе, подчеркнуть серьезность и ответственность их начинания.

«Вы заняты работой над театральным представлением, драма — это самая трудная форма искусства слова... Вы принимаетесь работать со словом — вам необходимо знать его силу, гибкость, красоту, меткость, а так же и его живость...» («Рабочий и театр» 1932, № 6)[11]. Все это необходимо, потому что «вы (рабочие ребята, строящие театр) боретесь за большое серьезнейшее дело воспитания масс. Для того чтобы учить,

[11] Максим Горький — театру ЛАПП // Рабочий и театр. 1932. № 6. С. 6–7.

над учиться очень много. А вы принимаетесь за труд высокоценный»... Слова эти, четко и резко направленные против поверхностного наскока, против левацкого «шапками закидаем» и в то же время против недооценки, против принижения этого движения, должны, повторяем, быть самым глубоким образом освоены в строительстве нашего массового театра.

Образуя одно из существеннейших слагаемых во всем идейно-художественном содержании творчества Горького, охватывая все огромнейшие этапы его творчества (романтика общественного бунта — «На дне», проблема интеллигенции — «Дети солнца», «Дачники», «Варвары», классовая борьба и пролетарская революция в России — «Враги», «Зыковы» «Васса Железнова» и др.) драматургия Горького по самому методу своему имеет значение исключительное и притом глубоко актуальное на сегодняшний день.

Если театр Чехова в огромной степени строится на субъективизме, на импрессионистском восприятии действительности, если в основе театра этого лежала психология подсознательного и связанная с этим боязнь всякого рационалистического, идейного начала, то именно эти свойства, характерные для всего развития буржуазной драматургии эпохи загнивающего капитализма и в России и на Западе, глубоко чужды драматургии Горького.

Драматургии этой, начиная уже с «Мещан» и «На дне» свойственно, прежде всего, глубоко реалистическое восприятие действительности и, прежде всего, — человеческой психики. Сам Горький, работая над пьесой «На дне», шутливо жаловался, что «образы героев обступили его, ссорятся между собой и никак не желают рассесться по местам». Шутливая жалоба эта выражает, однако, глубоко существенное свойство творческого метода Горького. Он воспринимает мир в его конкретности и в то же время в его противоречиях, в его движении.

Но создавая эти глубоко-конкретные образы — «Сатина», «Луки», «Барона», извлекая их живые черты из гигантской сокровищницы своего жизненного

опыта, слыша в ушах своих (как пишет в другом месте сам Горький), «как они говорят, как они смеются и печалятся», писатель в то же время отнюдь не спускается до уровня эмпирического объективизма. Драматургия Горького — глубоко идейна. Она насыщена мыслью. Герои горьковских пьес, начиная с «Мещан» и «На дне» — не только живущие подсознательными настроениями существа, но герои напряженно, часто очень безыскусственно и стихийно пытающиеся осмыслить свое отношение к миру и к человеческому обществу.

Да и каждая пьеса Горького в целом проникнута напористой пропагандистской идейной установкой, каждая пьеса его — партийна.

Вот этой-то идейной, «публицистической» насыщенности, наряду с удивительной полнокровностью образов, не мог понять и принять буржуазный театр, воспитанный на импрессионистской драматургии Чехова. История постановки «На дне», эмпирический, бытоописательный подход к которой заставил Художественный театр искать натуру в ночлежках Хитрова рынка и нижегородского Балгуча, говорит об этом, недостаточно в те годы еще осознанном, разрыве между методом драматургии и методом театра!

Но это сочетание полнокровного реализма, охватывающего действительность во множестве разносторонних связей и партийной идейной насыщенности и остроты и представляет одно из основных и ценнейших свойств в драматургическом методе Горького, которое должно быть основано нашей драматургией.

Другая важная его особенность это то постоянное стремление к расширению содержания драматического произведения путем проведения через пьесу сложного ряда перекрещивающихся фабульных линий.

Эта особенность заставила в свое время буржуазную критику говорить о слабости и разбросанности действия в пьесах Горького. Но дело тут, конечно, не в слабости. Чрезвычайно характерно, что драматическое напряжение в пьесах Горького, хотя бы в том же «На дне», исключительно велико. Сила и эмоцио-

нальная яркость этих конфликтов не имеет ничего общего с полутонами чеховской, скажем, драматургии. Но в том-то и дело, что Горький, раскрывая образы свои в ярких, напряженных конфликтах, в то же время стремится избежать схематизма, прямолинейности, мертвящей изолированности «драматических линий». Каждая пьеса его — это сложно организованный, многообразный, как сама действительность кусок мира.

И в этом отношении нашей драматургии есть очень много чему поучиться у творчества великого писателя пролетариата.

Драматургическое творчество это продолжает жить и развиваться. Наши театры открываются сейчас премьерой новой пьесы Горького «Егор Булычев»[12]. И все же приходится признать, что драматургия Горького далеко недостаточно еще легла в основу нашего сегодняшнего театра. Далеко недостаточно еще освоена принципиальная значительность драматургического метода автора «На дне» для строительства пролетарского театра. Не произведена еще переоценка и отметка сценического истолкования лучших пьес Горького от традиций буржуазного театра (в первую очередь — того же «На дне»). Дело чести советского театра — в гораздо большей степени, чем прежде, поставить свою работу под знак Горького.

Рабочий и театр. 1931. сентябрь (№ 27). С. 3–5.

Разбег откуда и куда

О «Разбеге»[13], поставленном Н. Охлопковым в гастролирующем сейчас в Ленинграде «Театре Красной Пресни», много уже писали и много спорили. Спектакль этот стал едва ли не в центре театральной жизни Москвы за последние месяцы.

---

[12] Пьеса написана в 1931 г.

[13] Инсценировка Г. И. Павлюченко по повести В. П. Ставского, премьера в Театре Красной Пресни — сентябрь 1932 г. (реж. Н. Охлопков).

Нам хочется сейчас не рецензировать этот интереснейший и ярко-талантливый спектакль и еще менее подводить итоги полемики вокруг него, а всего лишь остановиться на нескольких принципиальных вопросах, им подымаемых.

Само появление этого спектакля о коллективизирующейся станице, с громким хохотом и криками ярости, с грохотом медного оркестра, протяжными степными песнями и топочущей пляской, с актерами, выскакивающими то спереди, то сзади, то с боков зрительного зала, с подсолнухами и яблонями, расцветающими среди зрителей и над их головой, самое появление и несомненный успех у рабочей аудитории этого зычного, многоцветного, но беспроигрышно мобилизующего зрителей спектакля говорит об очень многом.

Но тут-то и возникает первый вопрос, что из этого изобилия выдумок действительно двинет вперед наш театр на путь к идейно-богатому и победоносно-эмоциональному спектаклю, а что является повторением пройденного и уже справедливо отброшенного.

И сам Охлопков и еще более того подавляющая часть критики не пожелали в этом отношении достаточным образом поставить «Разбег» в связь с конкретным опытом пятнадцати лет советского театра.

А это плохо, не потому, чтоб было важно установить, кто первый сказал, «э-э», а потому что это может привести к рецидиву заблуждений, уже преодоленных, к недооценке того, что действительно заслуживает быть использованным в гигантском опыте пятнадцати лет.

Начнем с драматургии. «Партитура» Охлопкова по пьесе Ставского и Павлюченко является сложным монтажом множества коротких, иногда атомно-коротких эпизодов, следующих друг за другом и параллельно без четкой фабульной направленности. По этому поду один из энтузиастов спектакля «Разбег», тов. Вишневский восторженно приветствует смелый шаг Охлопкова, раздробивший «старинные, плавно текущие акты». А другой критик (М. Россовский) поправляет его, указывая на пример — Шекспира и Бен-Джонсона.

Зачем отряхать по этому случаю пыль веков, товарищи?

Не правильнее ли и не проще ли вспомнить опыт и Мейерхольда, и советских «инсценировок» 1919–22 годов, неизменно строивших действие на ряде параллельных и пересекающихся коротких эпизодов? А выросшая из них драматургия ТРАМов пыталась даже принципиально обосновать пьесу «лишенную поступательного движения фабулы, раскрывающую тему в цепи параллельных и сталкивающихся эпизодов». Из этих соображений трамовская драматургия развернула особую систему «наплывов», возвратов в прошлое, кстати сказать, дословно использованную в «Разбеге» в сцене «чистки». Но исторический опыт и «инсценировок» ТРАМов показал, что подобный подход к драматургии, неся с собою ряд полезных возможностей обогащения выразительных средств драмы, чреват также серьезнейшими опасностями упрощения образов, поверхностного раскрытия действительности, подменяемого внешней динамичностью. Такого рода драматургия почти всегда обозначает линию наименьшего сопротивления в художественной организации действительности и, наконец, просто затрудняет понимание зрителями подлинной идеи спектакля.

То же происходит и с «Разбегом». Мы утверждаем, что несмотря на превосходный материал романа «Разбег» многослойность и эпизодичность пьесы «Разбег» есть, прежде всего, следствие драматургической беспомощности, что это — примитив, что «теории» о том, что «разброд» перестраивающейся станицы можно было показать только вот таким «драматургическим разбродом», — просто поверхностная острота, что спектакль и отдельные актерские образы доходят до зрителя не благодаря, а вопреки драматургическому строению спектакля.

Опыт «инсценировок» и ТРАМов должен быть поэтому самым серьезным образом рассмотрен сейчас, чтобы, обогащая нашу драматургию незаслуженно забытыми превосходными методами отточенного агита-

ционного театра, созданного в годы гражданской войны и нэпа, не нанизывать ограниченности и примитива этих методов, не возводить их в догму, становящуюся от этого догмой формалистской, мертвящей, тянущей вспять, а затем более не открывать их заново.

Далее — проблема «слияния актеров и зрителей» и связанная с этим реконструкция сценической площадки. Сам Охлопков заявляет, что «отказ от сцены-коробки позволяет ему ретеатрализовать театр» и что «расположенный среди деревьев и подсолнухов зритель чувствует себя даже физически соучастником совершающихся вокруг него событий» («Веч. Красная газета» 15 сент. 1932 г.[14]). И опять-таки критики сочла необходимым вспоминать по этому случаю не более, не менее, как театр средневековых мистерий и греческий хороводный театр, при этом опять-таки забывая, что здесь перед нами встает проблема, чрезвычайно активно дебатированная и практически разрешившаяся как в последние предреволюционные годы нашего театра, так и в особенности в театре эпохи гражданской войны. Именно театральные концепции символистов и формалистов видели в реконструкции сценического помещения и в физическом слиянии актеров со зрителями ключ к «реконструкции театра». Причем последнее прямо-таки неразрывно связано с философией и эстетикой символизма (Вяч. Иванов, Ницше, Луначарский — эпохи богостроительства), с глубоко-идеалистическим учением о «внехудожественной реальности тетра», о «театре соборного действа». Проявлением идеалистических концепций были в годы гражданской войны и позднее попытки практически осуществить «спектакль-игру», «спектакль-действо» (Н. Виноградов, Пиотровский и др.), причем это на деле всегда почти означало снижение идейного, образного значения спектакля, его примитивизацию. И не случайно попытки такого рода обосновывались, в том числе и автором этих строк, опытом театра примитивных

[14] *Охлопков Н.* Наш разбег // Веч. Красн. газ. 1932. 15 сент. (№ 215) С. 3.

общественных формаций, театром, непосредственно сросшимся с культом и религиозной обрядовой церемонией (именно театр средневековых мистерий и греческий хороводный театр).

Тов. Охлопков и его критики как будто совершенно забыли о всем этом очень сложном и в основном чрезвычайно ошибочном моменте в недавнем развитии советского театра. А забывать о нем нельзя, потому что наряду с некоторыми плодотворными достижениями (к числу их, вероятно, относится, кстати сказать, почти в точности повторенный в «Разбеге» опыт расположения зрителей друг против друга с перенесением действия на площадки и в проход между зрителями — опыт, произведенный Н. Виноградовым в 1919 г. и широко использованный в ленинградских «инсценировках» 1920–22 гг.) мы имеем здесь дело с теориями, философски и эстетически насквозь и безоговорочно чуждыми. Опыт ошибок недавних лет показал, что только действительная идейная и эмоциональная напряженность спектакля, как произведения высокого искусства, как высокохудожественного зрелища, а отнюдь не физическое превращение зрителя в участников действа, может создать подлинный захват зрителей спектаклем.

Менее существенен такой, например, вопрос, как «влияние метода кино» на спектакль «Разбег». Но совершенно несомненно, что утверждать по этому поводу, как делает все тот же Вс. Вишневский, будто «кино шефствует, как новый покоряющий вид искусства, оно влияет на литературу, на драматургию, на изоискусство», — это просто ошибка. И не новая ошибка, а опять-таки довольно старая, доказанная. Автору этих строк тем легче утверждать это, что еще в 1929 г. он посвятил целую книжку «Кинофикация искусств» защите неверного, формалистского тезиса о том, будто «кино, как наиболее новый и технически совершенный вид искусства, производит глубочайшие изменения и в соседних искусствах, в театре, в музыке, в изо, в литературе».

Мы остановились на этом перечне прошлых ошибок нашего театра, сейчас некритически повторяемых

спектаклем «Разбег», для того, главным образом, чтобы показать, как основательно забыта у нас театральная история прошедшего пятнадцатилетия, как на основе отсутствия серьезного исторического изучения и крепкой, живой традиции театральный мастер может оказаться сейчас в роли открывателя открытых Америк, в том числе и таких, открывать которых и вообще не надо было.

Но этим мы вовсе не хотели умалить подлинное значение того нового и ценного, что несет с собой яркий, буйно-талантливый спектакль Охлопкова. Это новое и ценное видится нам, прежде всего в том понимании человеческих образов, которые даны в «Разбеге».

Охлопков наполнил свою сцену людьми клокочущего классового темперамента, огромных страстей, людьми, громадными в ярости своей, необузданными в веселье, людьми могучей политической ненависти и непоколебимой преданности и веры, людьми крови и мяса. Для того чтобы воссоздать мужественных людей, сошедшихся в последней, решительной, действительно не на жизнь, а на смерть классовой схватке в пшеничной кубанской станице 1929 г., Охлопков должен был решительно изменить метод актерской игры, чрезвычайно обогатить его выразительные возможности. И он сделал это, смело и умно использовав и биомеханические опыты Мейерхольда, и его предыгру (можно «предигру» или «пред-игру»), и опыт кинематографа, в частности, в использовании развернутой пантомимы и деталей, и (смеем мы утверждать) трамовский опыт и опыт социальных «масок» самодеятельного театра и более далекие образцы театра, в частности театра балаганов и феерий. Все это было привито актерам б. 4-й студии МХАТ — актерам, прошедшим великолепную школу актерского искусства Станиславского, исключительную азбуку внутреннего анализа и строения образа, отличающую актеров школы Художественного театра и часто так недостающую, между прочим, внешне превосходно тренированным актерам театра Мейерхольда.

То, что этот спектакль «во весь голос» доходит до зрителей, несмотря на множество раздражающих аудиторию, перечисленных выше бесплодных выдумок, то, что огромное множество образов врезается в память, несмотря на рыхлую, примитивную драматургию спектакля, — это надо приписать как выразительному, политически направленному тексту отдельных сцен, перешедших сюда из умной, мастерской книги Ставского, так и этому вот методу строения актерского образа. Зритель второй пятилетки доказал, что ему (как это и можно было догадаться) по сердцу вот именно такие мужественные, полнокровные, веселые строители социализма, которых показывает «Разбег», а не карлики с водянистой и белой кровью, которые так часто жуют докучливую жвачку в наших пьесах.

То, что в этом подходе к актерскому методу Охлопков во многом продолжал опыт нашего агитационного театра военных лет, — только хорошо и плодотворно.

В помощь актерам режиссер призвал, между прочим, и музыку, и песню, введя целый оркестр («станичный музыкальный кружок») на сцену и сопровождая действие хоровым пением. Мы с огромным удовлетворением отметим и здесь глубоко правильное продолжение и развитие опыта агитационных «инсценировок», опыта ранних спектаклей ТРАМа и музыкальных спектаклей Мейерхольда. Несправедливо вытесненный одно время, этот «синтетический» (если уж пользоваться этим неудачным термином) стиль получил в режиссуре Охлопкова чрезвычайно плодотворное и смелое развитие, в огромной степени служа усилению эмоциональной выразительности спектакля.

Во всех этих отношениях, подымая вновь незаслуженно забытую ценную традицию нашего агитационного театра и прокладывая новые, смелые пути, спектакль «Разбег» предвещает наилучшее будущее «Театру Красной Пресни».

Рабочий и театр. 1932. Октябрь (№ 28). С. 12–15.

Театры, которых уже нет...
Листки воспоминаний

В последние годы гражданской войны и в первое время после окончания ее в Ленинграде возникла и существовала целая вереница своеобразнейших театров. Большинство их погибло впоследствии. Слишком тесно были они связаны с эпохой, когда карты фронтов, выставленные на заросших травою улицах осажденного Ленинграда, изо дня в день отмечали черное кольцо, все теснее смыкавшееся вокруг сердца республики, когда Ленин звал питерских рабочих в продотряды, «потому что сделать это некому, кроме питерских рабочих... Они — или никто больше».

В эти дни Ленинград, хотя ни одна, пожалуй, труба не дымилась в воздух, жил напряженнейшей жизнью вооруженного лагеря. Театры, декретом Исполкома от 1 января 1920 г. объявленные бесплатными для трудящихся, ежедневно собирали в нетопленных, заиндевелых залах все новые тысячи красноармейцев в буденовках и полушубках, театры расплескивались по улицам и площадям города в дни красных годовщин, перебрасывались на фронтовые позиции, до которых, как в мае и октябре 1919 года, например, можно было доехать на городском трамвае.

Сейчас, спустя 10–12 лет уже трудно представить себе то исключительное политическое и моральное значение, которое имел театр гражданской войны, как он предстает в воспоминаниях и по документам эпохи.

Чрезвычайную остроту придавали театральной культуре этих лет также те своеобразнейшие и далеко еще не изученные противоречия в мировоззрении художественной интеллигенции, непосредственно создававшей театр. Перипетии символизма, оживающие в новом обличии «скифства», упорные стремления применить для себя железную классовую реальность пролетарского Октября эстетической функцией или некоей «внехудожественной реальностью», «третьей, идейной революции», и наряду с этим — сознанье «апокалиптической» гибели старого мира, непоправи-

мой катастрофы гуманистической цивилизации, лихорадочное желание разгадать черты нового хозяина жизни — пролетариата, понять историческую тяжесть и вес эпохи, — все эти сложнейшие идейные тенденции сталкивались с конкретной реальностью политических требований, предъявляемых государством к театру, как орудию агитации и пропаганды с огромной инициативой рабочей, в частности красноармейской молодежи. Так создавались спектакли, рождаемые противоречиями, но полные чрезвычайного напряжения. Настоящие строки менее всего претендуют на исследовательское значение: это только листки воспоминаний очевидца и современника, воспоминаний, особенно отчетливо возникающих сейчас, когда театры нашего города в пятнадцатый раз открывают двери для взволнованной праздничной аудитории юбилейных, Октябрьских дней.

«Театральные действа»

12 марта 1919 года в зале Рождественского Совдепа, б. Николаевской Военной Академии, скамейки для зрителей оказались повернутыми друг против друга, по обе стороны широкого прохода. Ударом штыка об осколок гранаты объявили о начал5 представления. И в проходе между зрителями начался митинг, пошли ряды демонстраций, побежали стрелковые цепи. «Спаси господи, люди твоя», обрывки ораторских речей, пулеметные отряды. Это был спектакль «Свержение самодержавия», разыгранный «Театрально-драматической мастерской Красной армии»[14]. Части гарнизона послали в эту мастерскую напористых и талантливых молодых ребят в ответ на «манифест» Театральной секции военного комиссариата, призывавший «создать актеров и драматургов, настолько же более высоких, чем Шекспир, Гаррик и Эсхил, насколько идеи, за которые борется Красная армия, выше идеи войн эксплуататорских классов». (Приказ по ПВО от января 1919 г.)

---

[15] Руковдитель Н. Г. Виноградов.

Основные черты метода этих «театральных действ, — политическая заостренность, массовое движение, слово, пение — несмотря на короткую, полуторагодовую работу мастерской — несомненно оказало влияние на последующее развитие агитационного театра, в частности на становление «инсценировки». Но и идеалистическая отрава установок Мастерской, символистские концепции «соборного действа» внехудожественной реальности театра — празднества успели проникнуть в связанное с работой Мастерской массовое театральное движение, еще много лет спустя после 1919–1920 годов сказываясь на его путях.

«Героический театр»

Очень родственным специальным образованием, отмеченным той же глубокой противоречивостью и двойственностью, был и другой театр, сыгравший крупнейшую роль в 1919–1920 годах, но основательно забытый впоследствии — «Героический Театр» Мгеброва[16]. Очевидцы помнят, наверное, холодное здание теперешнего «Мюзик-Холла», в те годы поражавшее глаз, привыкший к окружающей скудости, своей какой-то принципиальной неуютностью и безалаберностью, с обрывками плакатов на мраморных стенах. Со сцены этого театра «девушки и юноши в белых праздничных нарядах» хором призывали друг друга «надеть венчальные платья и украсить кудри гирляндами роз». Здесь, «в кроваво красном свете, сотрясаясь от адского хохота, ползали гротескные фигуры царей, вымогателей и попов». Здесь, в луче прожектора, появлялся «коммунар, античный юноша с золотыми кудрями, обнаженный, с изображением серпа и молота на поясе».

Здесь ставились самые наивные аллегории, которые могли только родиться, как чрезвычайное упрощение того условно-аллегорического стиля, который разрабатывался, например, в театре В. Комиссаржев-

[16] Театр был создан в 1919 г., просуществовал до лета 1920 г.

ской эпохи «Пелеаса и Мелиссанды»[17] и «Сестры Беатрисы»[18].

Как и в Театрально-драматургической мастерской Красной армии, в «Героическом театре» ежедневно происходило своеобразнейшее столкновение абстрактно-романтических замыслов руководителей театра с чрезвычайно конкретным революционным напором молодых красноармейцев и рабочих, играющих на сцене, и еще более непосредственным, огромным подъемом красноармейцев и рабочих в зрительном зале, приходящих в театр в минуты передышки, ждущих услышать со сцены самые настоящие, самые нужные слова о революции и победе. Так получалось, что и речи златокудрого Коммунара, подымающего красное знамя, и космическая декламация Уитмена «на кроваво-красном фоне» — все это достигало силы настоящего агитационного искусства, силы и значения уже непонятных теперь, когда вспоминаешь об этом своеобразнейшем театре спустя 12 лет. Несомненно, впрочем, что и сам символист-руководитель подвергался воздействию гигантского революционного подъема как вне стен его театра, так и в самом театре. Его работы в «Героическом театре» 1919 года объективно явились поэтому чем-то качественно новым по сравнению с образцами и предшественниками их в символистском театре реакционных лет.

«Народная комедия»

Сейчас хочется остановиться на двух комедийных театрах, расцветших в 1920 году: «Народная комедия» С. Радлова и «Комическая опера» К. Марджанова.

По формальному обличью своему «Театр народной комедии», пропагандировавший акробатику и словесную импровизацию, схему масок «итальянской комедии» и урбанологический эксцентризм, как будто непосредственно восходил к эстетическим экспери-

---

[17] Спектакль по пьесе М. Метерлинка, премьера 10 октября 1907 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

[18] Спектакль по пьесе М. Метерлинка, премьера 22 ноября 1906 г. (реж. В. Э. Мейерхольд).

ментам дореволюционных студий на Троицкой и Бородинской[19]. Но ограничиваться установлением такого формального сходства, как это делали друзья и враги, прославители и хулители «Народной Комедии», значило не замечать того основного, нового, что вызвало к жизни этот театр именно в 1919–1920 годах, что заставило его обосноваться в шумном, заплеванном, залузганном семечками асфальтовом «Железном зале» Народного дома на Петроградской стороне. Это значило не замечать того основного, глубокого противоречия, которое несло с собой это «новое».

Сам Радлов, бывший участник студий на Бородинской и Троицкой, считая необходимым отмежевать свой театр от похвал и порицаний недавних единомышленников, противопоставлял им свой «Народный театр» и бушующую аудиторию демократического «Железного зала». Интеллигент-режиссер декларировал привитие революции и притом в самом жестком и суровом ее обезличии, оттолкнувшем от нее многих неисправимых прославителей «земного солнца Запада». Но это принятие мотивируется эстетически, оно очень далеко от понимания подлинного существа пролетарской революции, оно подменивает это существо некоей фикцией «варварского», сурово простого искусства, концепцией некоего «эстетического демократизма».

Это противоречивое, двойственное определение и весь короткий путь театра «Народной комедии» привлекал на театральную сцену циркачей, как носителей эпохи «демократического начала» в искусстве, апеллируя не к публике центральных театров, а к «папиросникам Петроградской стороны». Театр не боялся быть остро-злободневным и агитационным, но заставлял свою публику глумиться над куплетами «Банкира» и злоключениями «обывателя». Но никогда, даже в пору наибольшего приближения своего к политической тематике (как в «Приемыше»[20] и «Версальских

[19] Студия В. Э. Мейерхольда, 1913–1917 гг.

[20] Спектакль по пьесе С. Радлова, премьера 8 августа 1920 г. (реж. С. Радлов, худож. В. Ходасевич).

благодетелях»[21]), «Народная Комедия» не могла освободиться от плена реставраторского примитивизма, от фикции мнимо «демократического искусства», от фальшивой и противоречивой «Народного театра».

«Комическая опера»

Та же формула «Народного театра» и та же «противоречивость» тяготели и над комедийным жанром Марджанова. Но только здесь элементы эстетизма и реставраторства были несравненно сильнее, образцы для подражания (комическая опера XVIII столетия, Моцарт) более притязательны, самый стиль спектаклей, наряженных в безукоризненно-эстетическое обличье, более приемлем для интеллигентской аудитории, наполнявшей бархатный партер театра. «Народная комедия» означала попытку выражения протеста против эстетической продукции театра революционных лет. «Комическая опера» пыталась осуществить в условиях пролетарской революции и гражданской войны, под флагом «демократического смеха» тот образец синтетического буржуазного спектакля, к которому стремился Марджанов еще в 1914 году, неудачно затевая свой «Свободный театр». Опыт революции и войны, в 1918–19 годах обернувшийся к Марджанову жестким лицом германской оккупации на Украине, произвел глубокую встряску в привычном мировоззрении художника. Один из создателей массовых зрелищ 1920 года, несколько лет спустя взволновавший зрителя советской группы революционным «Овечьим источником»[22], Марджанов думал адресовать своего народного «Бронзового коня»[23] и «Похищенье из Сераля»[24] новому «народному зрителю». Но формула «народного театра» обманула и его.

---

[21] Политическое обозрение С. Э. Радлова, премьера — май 1920 г. (реж С. Э. Радлов, худож. В. Ходасевич).

[22] Спектакль по пьесе Лопе де Вега, премьера в Театре им. Руставели (Тбилиси) 25 ноября 1922 г. (реж. К. Марджанов).

[23] Спектакль по опере-феерии (комической опере) Д. Ф. Э. Обера, премьера в Театре Комической оперы 12 ноября 1920 г. (реж. К. Марджанов).

[24] Спектакль по опере В. А. Моцарта, премьера в Театре Комической оперы 1 сентября 1920 г. (реж. К. Марджанов).

И все-таки, когда сейчас перед нашим театром встает во весь рост задача жизнерадостного, сверкающе-весеннего комедийного спектакля, мы не должны забывать о том, что еще 10–12 лет назад, в самые суровые годы гражданской войны и голода, мы имели театры, умевшие заразить зрителя легкокрылым и раскатистым весельем шедшей со сцены буффонады, ослепительного смеха, порою и политического, агитационно-устремленного смеха.

«Вольная комедия»[25]

Если уже последние спектакли «Народной комедии» и «Комической оперы» стоят внутри начавшегося нэпа и несут на себе следы его влияния, то уже гораздо полнее и последовательнее выражает эти черты театр «Вольной комедии» Евреинова–Петрова, а затем «Новой драмы» — Грипича, закрытие которых ознаменовало в свое время конец целой эпохи в истории ленинградских театров.

«Вольная комедия» повернулась к ленинградскому зрителю двойным лицом. Режиссер Петров, драматурги Никулин, Рейснер и др., работавшие в этом театре, стремились к некоей политической комедии, к злободневной сатире, высмеивающей «врагов и обывателей на земле и божество на небе». Но средства, к которым прибегали эти художники, слишком явственно были заимствованы из арсенала буржуазной комедии, да и само художественное мировоззрение руководителей театра еще слишком глубоко коренилось в дореволюционных традициях. Так выходило, что вместо того, чтобы уязвлять и ранить «сатира» «Вольной комедии» частенько не только не без приятности щекотала и забавляла нэпманов и «механических граждан», все откровеннее признавших этот театр своим, близким.

И уже совсем отчетливым буржуазным манифестом прозвучала любопытнейшая, пожалуй, постановка театра — «Самое главное»[26] Евреинова.

---

[25] Театр был создан осенью 1920 г., просуществовал до 1925 г.

[26] Премьера 9 февраля 1921 г.

В шутовском наряде «арлекинады», но совершенно неприкрыто предлагая здесь идеалистическую фикцию «театротерапии» как рецепт «против недостаточности и бессилия социализма врачевать духовные раны человечества», Евреинов в старавшемся быть «политически-агитационным» театре «Вольная комедия» впервые поставил этот спектакль, впоследствии совершивший триумфальное шествие по фашистским сценам и действительно в концентрированном виде подававший антипролетарскую контрреволюционную теорию «духовного спасенья от тягостей социальной борьбы». Так достигли своего апогея катастрофические противоречия, заложенные в самом существе театра «Вольной комедии».

«Новая драма»

«Новая драма» еще явственнее декларировала свое желание «в современной социальной драматургии раскрыть темы и образы советской действительности». Этот маленький, просуществовавший всего два сезона театр, был одним из первых, принципиально поставивших вопрос о большом новом, советском репертуаре: этого нельзя забывать.

Но этот новый репертуар театр понимал в обличии того мелкобуржуазного экспрессионизма, который шел в это время от потрясенной революцией и инфляцией мелкой буржуазии и интеллигенции Германии, который находил благодатную почву в умонастроениях растерявшейся в обстановке первых лет нэпа части мелкобуржуазной интеллигенции советских городов. «Новая драма» стала первым экспрессионистским театром в СССР, осуществляя эту свою пропаганду и на западном («Гений — масса»[27]) и на советском репертуаре («Падение Елены Лей»), экспрессионистски перетолковывая классику («Смерть Тарелкина»[28]).

---

[27] Спектакль по пьесе Э. Толлера «Человек-масса» (пер. А. Пиотровского), премьера – июнь 1924 г.

[28] Премьера спектакля по пьесе А. Сухово-Кобылина 11 ноября 1922 г. (реж. А. Д. Грипич, худож. М. З. Левин).

Те урбанистические образы банкиров-самоубийц, буржуазных девушек, мучимых сознанием своей обреченности, и рабочих, фантастически декламирующих о гибели старого мира и о духовном самоочищении, урбанистический пейзаж сумасшедших городов с бегающей электрической рекламой и перекошенными плоскостями домов, — все эти образы, впоследствии так укоренившиеся в ряде наших театров, были еще в 1922–23 годах показаны в маленьком театре Новой драмы, режиссером Грипичем и художником Левицким[29]. Это — противоречивая заслуга, потому что театральный экспрессионизм был одной из тех эстетических фикций, посредством которых, как уже не раз было сказано, наши буржуазные художественные интеллигенты заслонили от себя подлинный смысл пролетарской революции, искажая его. Но это — история, и об этом тоже надо вспомнить в этих «обрывках и листах воспоминаний».

Рабочий и театр. 1932. Ноябрь (№ 29–30). С. 6–7.

Завоевание танца
Героика якобинского Парижа
на советской балетной сцене

Когда в недавних попытках реформировать балет новаторы старались заменить ядоносные цветы классического танца акробатической пантомимой («Футболист»[30]. «Пульчинелла») или же механизованным движением американских мюзик-холлов («Золотой век»), это, конечно, было одним из ярчайших проявлений тех необуржуазных влияний, которые под флагом левой фразы атаковали идейное содержание нашего искусства. В балете эта формалистская атака, как и в драме,

---

[29] Ошибка: правильно Левин.

[30] Балет на муз. В. А. Оранского, поставлен балетмейстерами Л. А. Лащилиным и И. А. Моисеевым в Большом театре 30 марта 1930 г. (худож. Л. А. Федоров, дирижер Ю. Ф. Файер); Футболист — А. М. Мессерер, Метелица — А. И. Абрамова.

но еще гораздо плотнее, была связана с антимарксистским отрицанием классического наследия: взлелеянное столетиями, искусство классического танца объявлялось обреченным на уничтожение.

И принципиальнейшее значение новой октябрьской постановки Театра оперы и балета «Пламя Парижа» (либретто Н. Волкова и В. Дмитриева, музыка Б. Асафьева, постановка С. Радлова и В. Вайнонена, художник В. Дмитриев)[31] в том, что она основана на уважении к историческому мастерству классического танца, этой вековой культурной сокровищницы балета, на том, чтобы, как писал постановщик С. Радлов («Советское искусство» № 48), «вернуть танцу эмоциональное напряжение, драматическую сосредоточенность, полноту содержания»[32].

Глубоко плодотворен был также самый выбор темы нового хореографического представления: буржуазная революция во Франции, в частности поход марсельского батальона на Париж и взятие Тюильрийского дворца 10 августа 1792 года. Эта тема подарила классическому танцу революционное содержание, не приспособленчески пристегнутое, как в «Красном маке»[33], например, а глубоко органическое, дающее возможность вскрыть и подчеркнуть те революционные элементы, которые в виде мужественных уличных танцев XVIII века и величавой пластической реформы Новерр — Давида оказали мощнейшее влияние на позднейшее становление классического балета[34] так же, как и (в еще большей степени) песни и театральная музыка якобинского Парижа, вдохновившие великое симфоническое искусство XIX столетия, музыку Бетховена и Берлиоза.

Этот выбор темы заново открыл перед нами и самую эту музыку Парижа. Трубы траурных маршей, сопро-

---

[31] Премьера состоялась 7 ноября 1932 г. в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

[32] *Радлов С.* Новый балетный спектакль // Советское искусство. 1932. 21 окт. (№ 48). С. 3.

[33] Балет Р. М. Глиэра.

[34] Реформа классического танца заключалась в отказе от традиционных масок и создании действенного балета.

вождавших некогда погребение убитых революционеров-якобинцев, огненные песни санкюлотов, штурмующих феодальные дворцы, огненные ритмы фарандолы и карманьолы, выплясываемых парижской молодежью на камнях Бастилии, вся эта незаслуженно забытая музыка революционной буржуазии нашла в творческом истолковании Б. Асафьева необычайно сильное и глубокое выражение, явившееся подлинным образцом критического усвоения классики, и, наконец, этот выбор темы делал возможной почти неосуществимую задачу — показать массовое революционное восстание средствами танца. Ведь Маркс недаром говорил о драматических эффектах буржуазных революций, люди и события которых как бы озарены бенгальским огнем («18 брюмера»).

Но здесь мы подходим к основному: задача постановщиков требовала напряженной и крепкой драматургии сценария, идейно и эмоционально осмысляющего танец. И беспомощность сценария — самое слабое место «Пламени Парижа». В первых двух актах постановщикам более всего удалось преодолеть эту слабость. Эти акты разворачиваются как монументальное, страстное и сильное зрелище. На фоне огромной классической арки игрового действия развертывается короткая, темпераментная пантомима; марсельская толпа штурмует тюрьму и из пантомимы этой, как естественное эмоциональное ее завершение, непосредственно возникает танец, сперва массовый, затем неразрывно с ним связанный индивидуальный, также органически выливающийся в пение, в «Марсельезу», неожиданно, но убедительно разрезающую ткань балетных образов. Драматическое, эмоциональное рождение танца делает то, что массовая пляска «фарандола» оказывается лишенной пейзанского жеманства, а сольный «па-де-катр» в исполнении Иордан, Пушкина, Шаврова и Чебукиани дает «классику» в образах социально и характерно осмысленных, подчеркнутых костюмом и гримом. Перед нами не просто виртуозы танцевальной техники, а «восставшие ремесленники-марсельцы», на взволнованном языке классического танца раскрывающие тему возникновения «марсельского ба-

тальона». На иных образах, но тем же методом построен второй акт. В траурно-пышном, черном с золотом, оперном зале версальского дворца, под торжественно-сухие трубы любимого композитора французского абсолютизма — Люлли — разыгрывается сумрачное пантомимическое празднество контрреволюционной аристократии — банкет гвардейского Фландрского полка.

И здесь на гребне напряженной пантомимы, рождается классический танец — глубоко лирическое адажио «оскорбленной актрисы». В этой роли Уланова прекрасно сумела преломить строгий, доходящий до стилизации, классицизм танцевального рисунка через характерно очерченный драматический образ, удачно подчеркнутый «античным» костюмом. Как прекрасное достижение игрового и идейного насыщения классического танца, необходимо отметить также «иронического» «Амура», очень остро и насмешливо и в то же время ни на мгновение не переходя за черту «классической» «стилистики», создаваемого Берг, и драматическую игру «гвардейцев» — балетной молодежи.

Третий акт должен был бы принести высшую точку драматургического напряжения.

И здесь — сценарный провал. Этот акт, показывающий парижскую толпу перед штурмом Тюильри, более всех наполнен массовыми танцами. И, спора нет, эти темпераментные пляски (в особенности, танец «басков»), поставленные чрезвычайно культурно, по подлинным гравюрным материалам эпохи, и исполняемые без всякой слащавой «этнографичности», с огромной страстностью, на подчеркнуто-характерных, порою гротескных линиях (особо надо выделить игру-танец Анисимовой — «санколютки») и являющиеся удачей с точки зрения чисто хореографической, не дают в этом акте никакого эмоционального нарастания. Акт оказывается целиком и однообразно построенным на одной высокой ноте.

Итак, получается, что задуманные, как эмоциональная вершина акта и всего спектакля «Карманьола» и (исполняемая хором) «Са ира» не взлетают на ту высоту драматического пафоса, как этого требует политический смысл этих боевых манифестов якобинского Парижа.

Рассыпание спектакля, как целостного зрелища, продолжается и возрастает в четвертом акте. После внешне-эффектной, но почти лишенной элементов танца и потому оказавшейся принципиально недостаточно значительной, проходной сцены «взятия Тюильри», следует финал, весьма затянутый, несмотря на то, что на премьере были выпущены два звена его: «траурное шествие» и «официальное празднество». Спектакль обращается здесь в дивертисмент и виртуозная техника мужского танца в исполнении великолепного прыгуна Чебукиани, в молниеносном темпе летящего через сцену, торжествует здесь победу не только над зрителем, но и над принципами самого спектакля.

Неудача сценария, ослабившая конечный эффект спектакля, не может, однако, умалить высокого политического, художественного и педагогического значения, которое имеет этот первый принципиально продуманный и осуществленный на большой культурной высоте опыт не «левацкого разгрома» балета, а перестройка его на основе внимательного и критического истолкования многолетнего его наследия. Художественный коллектив и руководство театра доказали, что они вполне созрели для создания монументального зрелища, сочетающего идейно-драматическую направленность с высоким мастерством танца и пения, еще несравненно более последовательно и сильно, чем это было сделано в «Пламени Парижа». Музыка Б. Асафьева, о которой мы могли сказать лишь далеко недостаточно, несомненно, войдет в историю нашего музыкального театра.

Красная газ., веч. вып. 1932. 9 ноября (№ 260). С. 3.

«Молодой пласт»[35]
(В Театре юных зрителей)

ТЮЗ зреет и растет вместе со своим зрителем. Театр, начавший свою жизнь либеральными детскими

[35] Спектакль по пьесе Л. А. Бочина, премьера 7 ноября 1932 г. (реж. Б. Зон, худож. В. Бейер и М. Григорьев).

сказочками и, по правде сказать, слишком долго задержавшийся на позициях некоего человеколюбивого либерализма, дает в своей октябрьской постановке «Молодой пласт» — политически устремленный и жизнерадостный комсомольский спектакль.

Мы хотели бы считать этот спектакль поворотным в развитии ТЮЗа и притом по двум линиям. Во-первых, он разбивает рамки «детской тематики», рамки пьес из жизни ребят с героями ребятами. А в плену этих рамок много лет находился и сам ТЮЗ и большинство детских театров. «Молодой пласт», пьеса старого пионерского работника Л. Бочина, говорит о взрослом деле, о социалистическом труде рабочих-горняков Донбасса. Но пьеса поворачивает эту «взрослую» тему лицом к зрителю-подростку. Пьеса показывает ее под углом зрения взаимоотношения двух поколений. Комсомольская смена, мобилизованная на уголь, сталкивается с упрямым нежеланием группы кадровых «хребтовых» шахтеров разделить с нахлынувшей «зеленью» честь и труд поднятия новых пластов угля. Упорством и энтузиазмом молодежь завоевывает себе дорогу к сердцам стариков и вместе с тем — дорогу в жизнь, в большой и широкий мир социалистического строительства. Так пьеса конкретизирует слова тов. Косарева о «широкой и большой жизненной дороге, открывающейся перед каждым комсомольцем».

И вместе с тем эта пьеса о взрослом труде для рабочих ребят хорошо показывает новые качества этого труда. Борьба идет не по линии столкновения «лодырничества» с «ударничеством». И старики, и молодежь заражены энтузиазмом борьбы за ударный Донбасс. Весь конфликт, вся борьба развертываются вокруг того, кому, в одиночку или вместе, в союзе обоих поколений вести эту борьбу.

Все это — во-первых. А во-вторых — пьеса Л. Бочина и спектакль, поставленный Б. Зоном, удачно преодолевают тот своего рода «литфронтовский», обнажено-публицистический штамп, который тяготел до сих пор на «политических спектаклях» ТЮЗа. Аги-

тационная схема «4.000.000 авторов»[36] или «Мы»[37], которая проистекала, главным образом, от неумения театра показывать во всей полнокровной конкретности дела и людей социалистической стройки, и которая заставляла порою без сожаления вспоминать о том изобилии художественной изобретательности, с которой ТЮЗ умел подходить к своим «Томам Сойерам» и «Дон-Кихотам», — эта схема как будто решительно побеждена.

Спектакль «Молодой пласт» заговорил о большевистской борьбе за уголь, о союзе двух поколений в этой борьбе также красочно и весело, с таким же полетом романтического задора, который был до сих пор свойственен лучшим, но тематически очень далеким от нашей действительности спектаклям ТЮЗа, и в частности постановкам талантливого, но грешного некоторым уклоном в эстетизм и формализм, Б. Зона.

В этом — заслуга и автора, очень выросшего после первой его пьесы «Мы» и радующего надежным и идейно устремленным знанием шахтерского материала, и режиссера Зона, и художников В. Бейера и М. Григорьева, давших неожиданно смелую конструкцию сцены, охватывающую всю ширину портала, уничтожающую традиционный тюзовский просцений и как бы непосредственно вводящую зрителя в горячую атмосферу забоев и штреков. Ряд полнокровно вылепленных авторами и актерами ролей, прежде всего — самого упрямого, хребтового шахтера — Тараса Шамойды — (Л. Любашевский), острой фигуры умного, не теряющегося партсектретаря Гиндероти (Яковлев), боевой харьковской металлистки Фроськи (Шугалева[38]).

Значительно более спорным представляется нам один из центральных образов спектакля, образ степ-

---

[36] Спектакль по пьесе А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона, премьера в ТЮЗе 24 декабря 1930 г. (реж. Б. В. Зон, худож. М. А. Григорьев).

[37] Спектакль по пьесе Л. А. Бочина, премьера в ТЮЗе 10 января 1932 г. (пост. Б. В. Зона, худож. М. А. Григорьев).

[38] Ошибка: правильно З. Н. Шумаева.

ного бродяги Топая (Никитин). Авторски задуманный в линии довольно традиционных в нашем детском театре и кинематографе романтических красках «перерождающейся шпаны», образ этот раскрывается актером темпераментно, но также несколько ходульно во всяком случае ниже идейного уровня спектакля. Актерской неудачей приходится назвать интересно и тонко задуманную автором роль интеллигентского энтузиаста технорука Новича, поверхностно и слезливо изображаемого Крапертом[39].

Но зато полностью на счет автора надо поставить общую вялость и раздробленность драматургического развития, вдвойне непростительную в этом идейно-сложном и эмоционально-романтическом спектакле взрослых для ребят.

Мы перечислили ряд слабостей, умаляющих эффект спектакля, но нимало не способных умалить его принципиального политического и художественного значения. К 15-летию Октября ТЮЗ в сотрудничестве с молодым пионерским драматургом, выступил с полнокровным пионерским спектаклем, с успехом защищая этим свое право быть не только театром классово-безликого «юного зрителя», но и театром школьника, комсомольца, молодого большевика, преемника и участника великой стройки второй пятилетки.

Смена. 1932. 11 ноября (№ 262). С. 4.

«Земля и небо»[40]
В Красном театре Госнардома

«Что есть вечность?» — таким вопросом заканчивают П. и Л.[41] Туры свою пьесу «Земля и небо». Концовка определяет желание авторов выдвинуть в своей пьесе теоретические, философские проблемы. Отноше-

---

[39] Ошибка, правильно: Г. Н. Кранерт.

[40] Спектакль по пьесе братьев Тур, премьера — октябрь 1932 г. (реж. М. В. Чежегов).

[41] Тур, братья (псевдоним драматургов-соавторов Тубельского Леонида Давыдовича и Рыжея Петра Львовича).

ние пролетарской революции к «чистой» науке — вот центральная из этих проблем. Нужна ли большевикам, в 1919 г. штурмовавшим Пулково, а в 1932 г. атакующим заводские прорывы, — астрономия и притом не только в прикладной ее форме, а и как абстрактная наука, открывающая далекие и бесполезные звезды, познающая вселенские, и, казалось бы, бесполезные пространства?

Доказать в художественных образах замечательную мысль Энгельса о том, что именно пролетариат является наследником мировой классической философии и науки, что именно в обстановке распада буржуазной идеологии перед пролетариатом становится важная задача борьбы за познание мира, за овладение объективной истиной, — какая прекрасная и глубокая тема для нашего театра! Авторы наметили удачный мотив для разрешения этой темы — некую «гипотезу Ригордуса», переходящую по наследству от королевского астронома XVIII в. к аспиранту коммунисту, бывшему красноармейцу и передаваемую им в свою очередь будущему ученому коммунистической эры. Но доказать эту центральную теоретическую тему (право революции на абстрактную науку) авторы все-таки не сумели.

Тема оказалась подмененной другими, менее сложными и новыми, хотя также заслуживающими всяческого внимания темами.

Пьеса раскрывает процесс роста молодых ученых, рабочих большевиков, она показывает то глубокое уважение, которое испытывают советские рабочие к науке и ее деятелям, тот энтузиазм, на который они способны, содействуя работе науки. Красноармеец Ершов, с винтовкой в руках вламывающийся в Пулковскую обсерваторию в дни наступления Юденича, 10 лет спустя входит вторично под купол мировой обсерватории уже как серьезный молодой ученый. Товарищи его, рабочие оптического завода, отдают свой отдых и часы ночной работы, чтобы сверх плана отлить мощный рефрактор, позволяющий наблюсти новую звезду.

Как видно уже из этого краткого изложения, пьеса Туров носит двойственный характер, в ней есть бес-

спорная новизна постановки темы и некоторых образов, и в этом смысле можно говорить о некоем новом качестве пьесы. Но в ней немало также элементов, за недавнее время успевших уже стать традиционными в нашей драматургии. К ним относятся и фигуры профессоров, невольно вызывающие в памяти образы «Страха»[42], и прежде всего самая драматургическая схема. Рабочие в ударных темпах строят «рефрактор» в этой пьесе так же, как они строили «блюминги», «паровозы», «турбины» в десятках других наших пьес. Специфичность темы и образного материала пьесы, целиком развертывающегося в идеологически-надстроечной области, не преодолела драматургической схемы, выработавшейся в свое время для совсем иной, так называемой производственной тематики и иного образного материала.

Черты такой же двойственности носит и стилистика самой пьесы. В значительной своей части пьеса повторяет — и это наименее удачные ее моменты — психологические, мелодраматические ситуации своих предшественниц, к тому же еще упрощая и углубляя эти психологические конфликты. Сюда относятся драматические переживания старого профессора, повторяющие на сниженной основе соответствующие ситуации «Страха». Несколько неприятное впечатление производят также попытки авторов кое-где придать налет серьезности пьесе путем неумеренного и не всегда уместного цитирования более или менее ученых источников.

Это тем более досадно, что сами же авторы нашли гораздо более ценный, своеобразный и удачный стилистический подход к своему материалу, внося в пьесу сильную и яркую комедийную струю. Ряд фигур пьесы (сторож обсерватории, старики-рабочие) построен целиком комедийно. Очень силен элемент комедии и в таких центральных фигурах, как красноармеец-астроном, охарактеризованный, как простодушный весельчак, и старый профессор, в котором подчеркну-

[42] Пьеса А. Н. Афиногенова.

ты трагикомические черты неприспособленности к новой действительности.

Авторы стояли накануне того, чтобы сделать в своей пьесе заявку на очень нужный и смелый жанр — жанр жизнерадостного, легкого, крылатого спектакля на большую и актуальную, но в сущности ничуть не проблемную (потому что, уйдя от темы «пролетариат и абстрактная наука», авторы лишили свою пьесу проблемности) тему.

При той остроте, с какой стоит сейчас вопрос о новых жанрах в нашей драматургии, при той несомненной талантливости, с которой авторы владеют комедийным стилем, приходится очень жалеть, что они остановились на полпути между традиционной и довольно посредственной психологически-производственной драмой и блестящей, веселой «философической» комедией.

Но, как бы то ни было, мы обязаны отметить и огромный рост молодых драматургов, обнаруживающийся в этой пьесе, и ту очень ценную и приятную атмосферу романтического уважения к ценности культуры и науки, которая обвевает пьесу и невольно заражает зрителей. Далеко не только формальным показателем представляется нам также и то, что, будучи драматургами-ленинградцами, П. и Л. Туры, наряду Воеводиным и Рыссом, Зельцером, Горевым и Штейном, снова подчеркивают роль такого культурного центра, как Ленинград, в нашем драматургическом творчестве.

Красный театр, поставивший эту пьесу в Ленинграде, продолжал тот путь роста к большому и серьезному драматическому театру, который намечался предшествующими спектаклями («Повесть о солдате»[43] и «Новая родина»[44]). Молодой постановщик Чежегов правильно, на наш взгляд, подчеркнул указанную выше

---

[43] Премьера в Красном театре 1 февраля 1932 г. (автор пьесы и реж. М. В. Чежегов).

[44] Спектакль по пьесе В. Г. Финка, премьера в Красном театре — [1933] (реж. М. В. Чежегов).

комедийную струю в пьесе. Да и актерски она оказалась более всего по средствам театра. Гораздо менее удачно получились образы серьезных персонажей (профессор, Утюгов), для которых ни в распоряжении режиссуры, ни в актерских возможностях театра не нашлось художественных средств, которые подняли бы эти образы выше стоящей за ними традиции. В особенности неудачной надо признать фигуру дочери профессора. Фальшь этого образа, идущая уже от драматургов, была только усилена и подчеркнута исполнительницей. Нерешительность режиссуры в расстановке эмоциональных акцентов спектакля привела к ошибке, которая нам кажется наиболее крупной. Заводские рабочие, поданные и авторами и режиссурой комедийно, оказались, благодаря мелодраматической обрисовке персонажей — людей науки, несколько простоватыми и наивными в своем восторге перед наукой по отношению к фигурам профессоров. Это придало спектаклю тон «рабочелюбивого» похлопывания по плечу.

Зато полного одобрения заслуживает внешняя сторона постановки, спокойная и сдержанная, лишенная той несколько надуманной осложненности, которая лежала на ряде прошлых постановок театра, в частности на режиссуре Гаккеля. Приятен также общий тон жизнерадостной приподнятости на бытовых по теме своей декорациях. В особенности это относится к заключительной декорации «зеленого цеха». Давно надо нашим театрам научиться подчеркивать элементы нового оптимистического стиля в материальной культуре, в вещах, во внешней обстановке современности.

В итоге, неся на себе черты той же двойственности, что и пьеса, стилистически не поднимаясь выше уровня пьесы, постановка Красного театра тем не менее создает эффект культурного и серьезного зрелища, заражающего и поднимающего ту постоянную аудиторию, которую уже успел вокруг себя создать из рабочего населения Петроградской стороны этот молодой серьезно работающий театр.

Рабочий и театр. 1932. № 32–33 (декабрь). С. 6–7.

Драматургия Октября

В юбилейные октябрьские дни не менее пяти больших театров Ленинграда выступило с новыми постановками. А по театрам Москвы число это — вдвое больше. Это — целая драматическая литература. Каково же лицо этой драматургии?

Те самые процессы, которые привели к историческому апрельскому решению ЦК, проявились в драматургии с тем большей наглядностью, что мы имели здесь дело с чрезвычайно массовым видом литературы.

На путях становленья нашей социалистической драматургии должны были быть преодолены и формалистические теории, отрицающие ведущее значение драмы в спектакле, и антифронтовские концепции, нашедшие свое наиболее полное практическое выражение в схематизованной драматургии Безыменского, ТРАМа, отчасти Вс. Вишневского. На этих путях драматургия, шедшая от РАППа, сыграла огромную историческую роль.

Пьесы Киршона, Афиногенова и др. «Рельсы гудят», «Город ветров» и «Хлеб», «Чудак», «Страх», конечно же, сделали исключительно много в деле конкретизации в театральных образах идей строящегося социализма и его героев, в деле намечения художественного метода нашей драматургии, в деле завоевания массового зрителя для советской драматургии и содействия театрам старого наследия в их органическом приближении к идейным позициям пролетариата.

Но вместе с тем, как во всей литературе, так и в драматургии, рамки, бывшие некогда плодотворными, начали оказываться узкими и стеснительными. Это проявилось и в том, что ряд крупнейших советских писателей, частично стоявших у колыбели советской драматургии, как Лавренев, давший в свое время «Мятеж» и «Разлом», Леонид Леонов, автор «Унтиловска» и «Барсуков», Алексей Толстой, — временно отошли от театральной работы.

Это сказалось и в том, что, как сформулировал В. Киршон на недавнем пленуме Оргкомитета в Моск-

ве, художественно-творческие установки одной литературной группы («На Литпосту»), претендовавшей на руководство всей литературой, становились как бы нормой для литературы в целом.

Так получилось, например, что драматический жанр, сам по себе представляющий чрезвычайную ценность, жанр углубленно-психологической драмы, конкретизованный с наибольшей силой в «Хлебе» и «Страхе», как бы оказывался единственным закономерным жанром, чем, конечно, весьма суживалось содержание нашей драматургии.

Сейчас мы уже можем говорить о первых конкретных результатах нового этапа драматургической работы. В репертуаре наших театров, включаются новые пьесы Л. Леонова («Скутеревский» в 1 МХАТе[45]). — ТРАМ составляет свой годовой план из пьес Всев. Вишневского, Л. Грабаря, Ал. Толстого. В театрах готовятся новые пьесы таких исконных, временно оставшихся пассивными ленинградских драматургов, как Папаригопуло и Голичников («Преступление Сухово-Кобылина»). Налицо несомненное новое возрастание творческой активности на том участке нашей литературы, который т. Гронский на том же недавнем пленуме Оргкомитета назвал «одним из ответственейших сейчас и важнейших».

Но, конечно, еще более существенны те внутренние идейно-художественные процессы, которые совершаются сейчас в нашей драматургии.

Одним из значительнейших среди них мы считаем расширение круга тем новых пьес на основе более глубокой мировоззренческой и художественной их трактовки. Казавшиеся исчерпанными и неоспоримо «заштампованными» темы «гражданской войны» создают в новом раскрытии в таких пьесах как «Разгром», как «Мстислав Удалой» И. Прута. И оказывается, что неисчерпаемые возможности разнообразнейших, напряженных и притом совсем актуальных идей, огром-

[45] Опечатка: пьеса Л. М. Леонова «Скутаревский» была поставлена в Малом театре Л. А. Волковым 8 мая 1934 г.

ные богатства образов совершенно современных таятся в этой казавшейся устаревшей «батальной» тематике.

В области столь «заштампованной» тематики «международного революционного движения» мы совсем недавно видели «Улицу Радости» Н. Зархи, показавшую рабочий квартал западноевропейской столицы совсем иным и неизмеримо полнокровнее, чем это практиковалось в предшествующих многочисленных произведениях.

Среди октябрьских премьер имели мы «Землю и небо» Туров, выдвинувшую проблему «большевизации чистой науки», тему, которая, каково бы ни было ее разрешение, явно выходит за рамки предшествующей тематики наших драм.

А недавно прошедшая драма М. Горького «Егор Булычев» неопровержимо доказала, что темы вовсе не должны быть сегодняшними, чтобы звучать подлинно современно.

А из всего этого как будто бы напрашивается чрезвычайно важный вывод: драматургия наша в процессе своего идейно-художественного роста начинает входить за пределы поставленной, с реперткомовской точностью и узостью и с публицистической обнаженностью ограниченной «темы».

Лучшие из драм последнего времени начинают наполняться многообразным идейным содержанием, становятся многосторонними, выражая не одну какую-либо тему, а целый идейный образный комплекс, в многообразии фигур и фабульных сплетений концентрирующий движенье действительности. Это и есть правильный и надежный путь к преодолению схемы, путь, на который наша драматургия по-настоящему еще только вступает.

В неразрывной связи с этим вопросом стоит и не менее важная проблема жанров. Было бы величайшей ошибкой рассматривать эту проблему, как проблему формальную. Наоборот, рассматривание вопроса жанра под таким углом зрения само по себе явилось бы формалистской ошибкой, потому что при этом отрицается обусловленность самого жанра содержанием.

Имеются огромные области содержания, которые не могут быть раскрыты по преимуществу именно в данном, а не другом жанре. Вот почему, как мы указывали выше, ограничение нашей драматургии жанром углубленно-психологических пьес означало бы обеднение отнюдь не только формально-художественных, но в первую очередь идейных, смысловых возможностей нашего театрального искусства. И опять-таки справедливо и своевременно выдвигалась проблема расширения жанров, как насущнейшая, на том же пленуме Оргкомитета.

Вот почему мы приветствуем появление на наших сценах наряду с «Разгромом», сделанным в углубленно-психологическом плане, пьес, подобных «Земле и небу», подающих сложную проблему «чистой науки» в виде своеобразной комедии с драматическим акцентом. Вот почему мы считаем принципиально чрезвычайно интересной драматургическую линию Погодина, уходящую порой в область такой драматической буффонады. По этим же причинам особенное значение приобретают (драматургически пока еще не вполне удачные) попытки завоевать для драматического содержания балет («Пламя Парижа»).

Борьба за жанровое обогащение нашей драматургии по существу еще только начинается. Но и сейчас уже ясно, что действительность поставила перед нашей драматической литературой целый ряд новых важнейших и насущнейших задач. И думается, что и театрам, и одновременно организации драматургов «Всероскомдрам»[46] надо поставить их во весь рост.

Рабочий и театр. 1932. Декабрь (№ 32–33). С. 3.

Октябрьские премьеры в ленинградских театрах

Пять драматических театров Ленинграда встретили XV Октябрь премьерами новых пьес. В Красном театре

[46] Всероссийское общество драматургов и композиторов — творческое объединение советских драматургов и композиторов, существовавшее 1930–1933 гг. в Москве.

прошли «Земля и небо» Туров (братьев Тур), в Молодом театре — «Русанов» Воеводина и Рысса[47], в Рабочем театре ЛОСПС (б. Пролеткульта) — «Разгром»[48] и в ТЮЗе — «Молодой пласт» Бочина. Сюда не входят имеющая большое значение премьера нового балета «Пламя Парижа» в Оперном театре и «Мой друг» Погодина в Большом драматическом[49], первая постановка которого отодвинулась на некоторый срок после годовщины.

Обстоятельства сложились так, что такие крупные театры Ленинграда, как Госдрама (б. Александринский) и ТРАМ, не смогли участвовать в праздничном смотре октябрьских премьер: первый театр — потому что направил всю энергию на празднование своей столетней годовщины, второй, ТРАМ, потому что дал премьеру к юбилею комсомола.

Октябрьская годовщина прошла, таким образом, по преимуществу под флагом молодых театров. Это ее значение как своеобразного смотра молодого театрального Ленинграда еще более подчеркивается тем, что подавляющее большинство пьес, поставленных к юбилею, принадлежит перу молодых частично дебютирующих авторов, а три из этих пьес («Земля и небо», «Русанов» и «Шлях»[50]) написаны к тому же драматургами-ленинградцами.

Все это имеет далеко не только хроникальное, но серьезное принципиальное значение. В течение долгого ряда лет, собственно говоря, уже после закрытия Театра новой драмы, Народной комедии и всей этой группы экспрессионистских и эстетически-демократических театров, Ленинград был почти вовсе лишен сколько-нибудь значительной, художественной и идейной, группы молодых театров. Это, конечно, накладывало отпечаток некоторой консервативности

---

[47] Премьера — октябрь 1932 г. (реж. В. С. Гиршгорн).

[48] Спектакль по роману А. Фадеева, премьера — август 1932 г. (реж. А. Винер).

[49] Премьера 15 ноября 1932 г. (реж. К. Тверской).

[50] Пьеса И. Зельцера.

на театральную жизнь города, и отпечаток этот еще усиливался от того, что большая часть премьер последних лет в центральных, основных театрах оказывалась повторением пьес, выдвинутых постановками театров московских. И то, например, что ленинградский ТРАМ едва ли не один в течение ряда лет представлял крыло молодых театров на ленинградском фронте, вероятно, не могло не усилить «левацких» тенденций, так сказавшихся в работе этого театра.

Мы с особенным удовлетворением отмечаем поэтому октябрьскую афишу ленинградских театров как показатель творческого роста и самоопределения молодого театрального Ленинграда и ставим его в связь с тем огромным общим культурным ростом, который пережил за последнее время Ленинград как крупнейший академический и промышленный пролетарский центр.

Особенное место занимает в этой афише «Разгром» в театре б. Пролеткульта. Театр этот пережил недавно затяжной творческий кризис, сопутствовавший процессу медленной и трудной его профессионализации. Левацкие ошибки, коренившиеся в неизжитых пролеткультовских традициях, осложняли этот процесс. Постановкой фадеевского «Разгрома» (режиссер А. Винер) молодой театр дал спектакль качества, резко отличного от его предшествующих работ. Это — глубоко серьезный и волнующий спектакль о столкновении политических идей, классовых мировоззрений (Левинсон — Мечик). Молодые актеры, преодолевая схематизм и поверхностную агитационность, бывшую так долго свойственной театру Пролеткульта, хорошо воспользовались высококачественным психологическим материалом, предоставленным романом Фадеева, и построили полнокровные образы, изобилующие метко найденными деталями. Образы эти обобщены, социально характеризованы. Режиссерский рисунок спектакля, умело выделяя общее и главное, содействует тому, что новая постановка оказывается не жанровой картинкой, а большим монументальным зрелищем.

«Разгром» ценен также как еще одно доказательство того, что «тематика гражданской войны» отнюдь не исчерпывается «батальными» эпизодами и что она продолжает быть для нашего театра источником глубоких мировоззренческих, психологических конфликтов при условии достаточно глубокого и серьезного подхода.

Значительно более спорной, но чрезвычайно интересной оказалась новая постановка в Молодом театре.

Театр этот, выросший из школьной группы Техникума сценических искусств и руководимый С. Радловым, выдвинулся прошлой весной постановкой «Отелло»[51], пытавшейся на большой культурной высоте раскрыть в шекспировской трагедии элементы мировоззрения поднимающейся буржуазии. Делая расчет не на исполнителей гастрольных ролей Отелло и Дездемоны, Молодой театр попытался поднять трагедию Шекспира как целостное зрелище и хорошо опроверг лицемерное утверждение: «Начинающим актерам — Шекспир не по плечу», утверждение, так часто заставляющее актерскую молодежь расти на третьестепенном, нищенски скудном драматургическом образном материале.

К октябрю театр поставил «Русанова». Молодые авторы пьесы (Воеводин и Рысс), до сих пор работавшие по преимуществу в области сатирической комедии и обозрения, сделали этой пьесой заявку на глубокую трудную тему: рост среднего рабочего-партийца. Трудность усугубляется еще тем, что авторы захотели сломать рамки того психологического бытового жанра, в котором так часто решаются подобные темы, и построили своеобразную трагикомедию, в которой обостренные до фарса ситуации должны подчеркивать драматизм сбившегося с четкого классового пути рабочего Русанова. Молодой театр ухватился за этот соблазнительный жанровый опыт, но сгустил в режиссерской работе (режиссер Гиршгорн) и в актерском

[51] Спектакль по трагедии В. Шекспира, премьера 4 мая 1932 г. (реж. С. Радлов).

исполнении элементы буффонады до такой степени, что поставил под угрозу социальный смысл спектакля.

Эта ошибка, объясняемая огромной сложностью задачи создания новых жанров, несущих с собой возможности раскрытия нового содержания, не должна уменьшать принципиальной значительности шага, сделанного Молодым театром и еще более того — молодыми драматургами. Октябрьская премьера показала нам театр, имеющий решимость и право на социально значительный эксперимент и авторов, от которых мы теперь имеем все основания ждать своеобразной, острой и смелой, идейно направленной драматургии.

Пьеса Л. и П. Туров «Земля и небо», поставленная в Красном театре, пошла одновременно во МХАТ II[52] и достаточно известна. Ее неотъемлемое достоинство в свежести и остроте выдвинутой темы: большевизации «чистой» науки, в том оптимистическом, жизнерадостном, местами переходящем в комедию, тоне, в котором авторы решают эту свою сложную и серьезную тему. Красный театр неплохо подчеркнул этот жизнерадостный, комедийный пафос пьесы. Фигуры стариков-рабочих, любовно лелеющих своего выдвиженца-астронома, словесные остроты, которых много в пьесе Туров, — все это подается театром мягко и доходчиво. Гораздо менее удались театру центральные образы старого профессора и молодого астронома-краснофлотца и серьезные психологические ситуации пьесы. Здесь можно найти и перепевы образов «Страха» и просто неглубокую мелодраму. Некоторая поверхностность общей трактовки спектакля сказалась и в том, что театр не избежал в ней налета этакого «народнического рабочелюбия». Очень уж трогательно-наивными оказываются представители заводского коллектива перед лицом науки и ее деятелей.

Для ТЮЗа, постановка пьесы Н. Бочина «Молодой пласт» была очень серьезным этапом по пути этого начавшего с либеральных сказочек театра и поднявшегося до ведущего театра пролетарской школьной молодежи.

---

[52] Премьера 7 ноября 1932 г. (пост. И. Н. Берсенева).

Пьеса Бочина выдвигает проблему вступления молодежи в жизнь и в практику, показывая это на примере комсомольского штурма угля (Донбасс). ТЮЗ сделал по пьесе Бочина настоящий и хороший комсомольский спектакль, дав полнокровные и достаточно сложные фигуры рабочей молодежи и, что особенно ценно в этом театре, типы «хребтовых шахтеров» — старых рабочих. Очень интересна и зрелищная сторона спектакля, поставленного Б. Зоном, раздвинувшим сцену театра во всю ширину стены амфитеатра и воссоздавшим сложную сеть штреков и забоев антрацитовой шахты.

Советский театр. 1932. № 12 (декабрь). С. 17.

Театры Тифлиса

Перспективы сезона в трех основных театрах Тифлиса складываются следующим образом:

Театр Руставели дает пять новых постановок. Впервые театр взялся за классику: в работе трагедия Шиллера «Разбойники»[53]; ставят Сандро Ахметели и Асхабадзе, художественное [оформление] спектакля И. Гамрекели, костюмы художника Нобаладзе, музыка Гокиели.

Затем пойдут пьесы П. Какабадзе «Бахитриони», Герцеля Баазова «Хагай» и комедия молодого грузинского драматурга И. Кантария «Чолипа».

Последняя постановка — пьеса Глебова «Реконструкция мира».

Весной театр им. Руставели предпринимает поездку по СССР и даст ряд спектаклей в Москве, Харькове, Ленинграде, Киеве, Одессе. В основу репертуара будут положены все новые постановки текущего сезона.

*

В число новых постановок текущего сезона театра Марджанишвили включил пьесы современных грузинских авторов: Габескирия «В камышах» на тему осушения Колхидских болот и Вакели — «Апаркуни Чимчимели» — сатиру на тему о «головокружении

[53] Премьера — 1933 г.

от успехов» в сельскохозяйственном строительстве в Грузии. Из грузинских классиков — «Симона» Ниношвили (инсценировка Ш. Дадиани). Кроме того одной из ближайших премьер пойдет «Отелло». Из прошлогодних постановок возобновляются «Уриель Акоста»[54], «Страх»[55], «Рогор»[56], «Кварoворе Тутабери»[57] и др. В связи с исполняющимся в этом году 10-летием работы К. Марджанишвили в Грузии, предполагается возобновить пьесу Лопе де Вега «Овечий источник», с которой началась работа Марджанишвили в Тифлисе[58].

Труппа театра пополнена рядом новых молодых актеров, в состав режиссеров привлечены выдвинувшиеся молодые режиссеры Накашидзе и Годзиашвили. Помимо худ. Ахвледиани к постоянной работе в театре привлечен худ. Д. Какабадзе. Музыкальная часть в руках композитора Мегвинет-Ухуцеси.

Летний сезон театр провел в крупном районном железнодорожном центре — Сталиниси[59], играя во вновь отстроенном рабочем клубе. За эту работу театр награжден ЦК союза Рабис Грузии почетной грамотой.

Сезон в театре открылся поставленной в конце прошлого сезона пьесой молодого грузинского автора Герцеля Баазова «Немые заговорили»[60]. Спектакль имел большой успех.

---

[54] Спектакль по трагедии К. Гуцкова, премьера — 1929 г. (реж. К. Марджанишвили, худож. П. Г. Оцхели).

[55] Спектакль по пьесе А. Афиногенова, премьера —1932 г. (реж. С. Ф. Челидзе, худ. Е. Авхледиани).

[56] Спектакль «Рогор»(«Как это было») по пьесе К. Р. Каладзе, премьера — 1929 г. (реж. К. Марджанишвили, Д. К. Антадзе).

[57] Спектакль по пьесе П. Какабадзе, премьера — 1929 г. (реж. К. Марджанишвили).

[58] Имеется в виду спектакль «Овечий источник», поставленный К. Марджанишвили в Театре им. Ш. Руставели в 1922 г.

[59] Хашу́ри — город в центральной Грузии. С 1872 по 1917 г. населённый пункт носил название Михайлово, затем Хашури, в 1931 году был переименован в Сталиниси, затем снова получил нынешнее наименование.

[60] Премьера — 1932 г. (реж. Д. К. Антадзе).

Весной театр К. Марджанишвили намеревается провести поездку по СССР.

*

Целый ряд боевых постановок передовых театров Москвы будет повторен в Тифлисском театре русской драмы. Так, Мейерхольд поставит в Тифлисе «Список благодеяний» Олеши, художественный руководитель театра Революции Алексей Попов — пьесу Погодина «Мой друг» (художник Шлепянов), Любимов-Ланской — другую пьесу Погодина «Снег» (худ. Мандельберг), И. Шлепянов — пьесу Вишневского «На западе бой» и т. д.

Постоянным режиссером-постановщиком приглашен А. С. Любош, художниками В. Роберг, Ир. Гамрекели, Вл. Гудиашвили и Ир. Штенберг. Музыкальная часть порчена нар. артисту Захарию Палиашвили и композиторам Туския и Шведову.

В репертуаре театра помимо упомянутых пьес: «Разгром» Фадеева, «Американка» Драйзера в переделке автора, «Улица радости» Зархи, «Плохо, но правда» Бернарда Шоу; пьеса репертуара театра Пискатора «Ядовитые газы над Берлином»; французская переводная комедия «Господин бог»; одна молодежная пьеса и одна переводная с грузинского. Для держателей абонементов объявлены спектакли с участием В. И. Качалова.

Советское искусство. 1932. 9 декабря (№ 56). С. 3.

Двадцать два года спустя «Дон-Жуан» в Госдраме[61]

Зрители! Когда перед вами раскроется этот диковинный спектакль, идущий с непогашенным в зале электричеством и восковыми свечами на сцене, в тя-

[61] Спектакль В. Э. Мейерхольда по одноименной комедии Ж.-Б. Мольера (худож. А. Я. Головин, муз. Ж.-Ф. Рамо в аранж. В. Г. Каратыгина); премьера 9 ноября 1910 г.; премьера второй редакции 13 мая 1922 г.

желых пурпурных, золотых и серебряных завесах, как бы продолжающих тяжеловесное убранство Александринского партера, с актерами, как бы подтанцовывая, напевающими монологи, и арапчатами, при открытом занавесе передвигающими замысловатую мебель, вспомните, что это проходит перед вами в музейной реставрации одна из любопытнейших страниц в истории недавнего русского театра.

Тяжелая страница! Потому что 1910 год, когда молодой Мейерхольд вместе с художником Головиным поставил на сцене императорского Александринского театра спектакль «Дон-Жуан», был одним из реакционнейших лет предвоенной, предреволюционной России. В этот год Мейерхольд резко порывает с традициями символистского театра и в «Дон-Жуане» создает законченнейшее зрелище мечтательного любования далеким прошлым, подчеркнуто-искусственный спектакль, завуалированный (как писал сам постановщик) «дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства».

Это отнюдь не было подлинным раскрытием мольеровской комедии. Несколько тяжеловатый обличительный пафос комедии Мольера (написанной в 1665 г.), с ухватистостью молодой буржуазии, высмеивающей моральный нигилизм аристократического кавалера и в то же время придающей образу этого кавалера черты рационализма и просветительства и закладывающий в уста его негодующие тирады против лицемерия светских и духовных Тартюфов, — весь этот социальный запал пьесы в значительной мере исчез в танцевальных ритмах, в кружевных мизансценах мейерхольдовского спектакля 1910 года.

Не мудрено, что даже либеральный фланг буржуазной критики (кадетская «Речь») осудил этот «Балет в Александринке»[62], «нарядный балаган», в котором «забыты человеческая мысль, человеческие чувства, человек вообще». А большевистская «Звезда» в обзо-

[62] См. подробнее: *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 47. С. 904.

ре оценила спектакль, как уничтожение социального смысла Дон-Жуана.

Чрезвычайно противоречивый (как и весь творческий путь дореволюционного Мейерхольда) спектакль этот оказался также и весьма плодотворной страницей в истории нашего театра. Потому что здесь впервые, в обстановке большой сцены, был развернут режиссером-новатором арсенал выразительных средств, получивших очень значительное развитие на дальнейших этапах, уже послеоктябрьского театра.

Возобновленный сейчас, спустя двадцать два года, «Дон-Жуан» показывает истоки многих явлений, успевших получить широчайшее распространение в позднейшем театре. Он частично невольно разоблачает эти явления, напоминая о глубоко эстетском их происхождении, но в то же время, демонстрируя виртуозное мастерство театра, он не может не оказаться полезным на теперешнем этапе нашего театра, жадно ищущего обогащения своих выразительных средств.

Возобновленный «Дон-Жуан» — по преимуществу музейно-исторический, тщательно реставрированный спектакль. Но живой театр, творчество живых режиссеров и актеров, не может оставаться только музеем. «Дон-Жуан» предстал, поэтому, в несколько обновленном виде. Мейерхольд несколько разбил схематическую графичность мизансцен, их абстрактную геометрию. Мистическому прежде облику «Донны Эльвиры», несчастной жены Дон-Жуана, приданы черты земной чувственности. Но особенным изменениям подвергся сам центральный образ «севильского обольстителя». Несколько ироническое отношение постановщика и актера сменило здесь чисто-эстетическое любование. Обличительные ноты звучат гораздо крепче, в особенности в последнем монологе «о лицемерии», совершенно заново поставленном теперь Мейерхольдом с блестящим использованием приемов нового театра.

И не знаешь, чему больше удивляться? Той ли неизменной молодости, с которой Ю. М. Юрьев, спустя двадцать два года, играет «Дон-Жуана», в танце про-

летая по сцене, как бы «танцуя» самими интонациями своего голоса все тот же «блестящий, очаровательно веселый в притворстве, в храбрости, в вероломстве — версальский кавалер», о котором в 1910 году писала критика. Или же удивляться тому, как четко и тонко сумел в то же время этот крупный актер наложить новые публицистические краски на прежний облик.

Горин-Горяинов, игравший «Сганареля», простодушного и хитрого слугу «Дон-Жуана», должен был заменить первого изумительного исполнителя этой роли, Варламова. Актерская манера Горин-Горяинов, конечно, выпадает из стиля спектакля как в старом, так и в теперешнем его толковании. Но при всем том, в его игре есть настоящая веселость, его «шутки в сторону» не слишком грубы. Более того, его несколько упрощенная игра способствует тому, что обличительные черточки новой редакции безошибочно доходят до зрительного зала.

Из старых исполнителей спектакля остается Тиме — Шарлотта. Из новых необходимо отметить Карякину (Матюрина), Вальяно (Димант) и в особенности Воронова (Пьеро) с большим искусством овладевших труднейшим стилем этого «словесного балета», этого виртуозно-точного, хотя и блестяще-холодного спектакля.

Красная газ., веч. вып. 1932. 29 декабря (№ 302). С. 3.

1933

Возобновленный «Дон-Жуан»

Среди спектаклей последних дней, устремленных на овладение культурным наследием, возобновление «Дон-Жуана» в театре Госдрамы занимает особое, глубоко своеобразное место. Здесь перед новым зрителем предстает не классическая только пьеса, а поданный как бы в музейной реставрации чрезвычайно значительный и вместе с тем противоречивый памятник театральной истории.

Да, истории. Потому что 1910 год — дата премьеры мольеровского «Дон-Жуана» в постановке В. Мейерхольда и декорациях А. Я. Головина на сцене императорского Александринского театра — это интереснейший узел в истории русского предреволюционного театра, шире — искусства. По-своему чутко слышавший эпоху А. Блок писал об этом годе: «Уже был ощутим запах гари, железа и крови»... и еще: «1910-го — это кризис символизма» («Возмездие»). Это поворотная веха, когда императорская Россия, стремясь забыться от 1905 года и его столыпинского похмелья[1], устремилась на последний свой погибельный исторический перегон. В театре, как и в литературе, это сопутствовалось изживанием модернистской художественной интеллигенцией концепций символизма и обращением ее к чистой формуле эстетизма, к традиционалистскому любованию минувшим.

В этот год признанный глава новаторского театра В. Мейерхольд рвет с платформой символистского театра, развернутой им в театре Комиссаржевской, и, перейдя на императорскую сцену, ставит «Дон-Жуана», подчеркивая программное значение постановки большой принципиальной статьей («К постановке “Дон-Жуана”». Сборник «О театре»)[2].

---

[1] По имени П. А. Столыпина.

[2] *Мейерхольд Вс.* К постановке «Дон-Жуана» Мольера // Мейерхольд Вс. О театре. СПб.: Книгоизд. т-во «Просвещение», 1913. С. 121–128.

Постановщик не ставил перед собой задачу раскрыть социальный смысл обличительной комедии Мольера (нап. в 1665 г.). Сатирическая направленность пьесы, передающей негодование подымающейся буржуазии против аморальной аристократии Версаля и в то же время отразившей в образе «кавалера Дон-Жуана» рационализм и свободомыслие молодого класса, — отнюдь не это привлекло режиссера. Не стремился он также передать жизненную действительность века «короля солнца», одной из «блестящих театральных эпох» (как формулировала традиционалистская эстетика), — вот, что должно было особой атмосферой наполнить сцену и зрительный зал, показывая «все действие завуалированным дымкой надушенного версальского царства». (Цитата, как и дальнейшие, из указанной статьи В. Мейерхольда).

А для этого, «почерпая от старых сцен сущность театральных особенностей их», Мейерхольд создал виртуозное зрелище эстетического любования минувшим. Он (вместе с художником Головиным) построил посредством тяжелых красных, золотых и серебряных завес на сцене как бы продолжение пышного убранства Александринского партера. Он удалил занавес и развернул спектакль при непогашенных в зале люстрах, находящих свое продолжение в громадных канделябрах восковых свечей, повисших над сценой. Театральные «арапчата» суетятся по сцене, передвигая мебель, дымя душистой смолкой, подавая платки и фонари актерам, скрепляя развязавшиеся ленты на их башмаках.

А сами актеры эти, отнюдь не стремясь создать целостные психологические образы, должны были «в гимнастически-гибких движениях», в танцевальном ритме симметрически заплетающихся и расплетающихся мизансцен, танцуя самими интонациями напевных своих монологов, перенести зрителей в искусственный, абстрактный, изысканный театр, «звенящий бубенцами чистой театральности».

Все средства зрелищной выразительности были, таким образом, направлены на то, чтобы создать спектакль подчеркнуто искусственный, «спектакль-игру»,

«спектакль в спектакле», тем самым снимая реально-познавательную и проблемную его направленность, уводя зрительный зал в призрачный мир абстрактно-эстетических эмоций.

Созданный с гигантским мастерством «Дон Жуан» стал одним из замечательнейших идейных памятников своей тяжелой эпохи, и притом одним из реакционнейших ее памятников. Он стал также исходной точкой целой новой полосы работ Мейерхольда и шедшего за ним «эстетического» театра, явившегося последним театральным стилем императорской России.

Если бы историческое значение «Дон Жуана» ограничивалось этим, мы, отводя ему должное и притом очень значительное место в прошлой истории русского театра, должны были бы все же возражать против возобновления его даже в качестве «музейного памятника» на нашей сцене.

Но в том-то и дело, что искусство Мейерхольда никогда, даже в пору наибольшего пленения его концепциями реакционного эстетизма, не было до конца и полностью искусством эксплуататорских классов падающей империи, чем и отличалось, бесчисленных экспонатов от искусства эстетического театра. Так и в философской концепции «Дон Жуана» (как и позднее «Маскарада»[3]) были заложены глубоко-противоречивые тенденции, нашедшие свое отражение в стилистике спектакля. Проверяя позднейшую, уже послеоктябрьскую формулу «эстетического демократизма», Мейерхольд хотел подчеркнуть то, что ему казалось «народным» в драматургии Мольера. Вот почему он особенно подчеркивает роль выдвинутого вперед «просцениума», преодолевающего якобы «отъединенность актера и публики в академическом театре Ренессанса», «методическую сухость корнелевских спектаклей». А «чудесная площадка просцениума»

[3] Спектакль В. Э. Мейерхольда по одноименной драме М. Ю. Лермонтова (худож. А. Я. Головин, комп. А. К. Глазунов), премьера в Александринском театре — 25 февраля 1917 г.

нужна для того, чтобы могла свободно проявиться бьющая через край «народная веселость», чтоб «могла добежать до слушателя волна обличительных монологов автора».

В рассуждении этом скрывается позднейшее неправомерное характерное для послеоктябрьского «эстетического демократизма» противопоставление «народного» и «придворного» театра, скрывается формалистская вера в ведущую роль «сценического пространства», но есть здесь также плодотворная тенденция найти средства, усиливающие непосредственное воздействие актера на зрительный зал. И не случайно выдвинутый вперед «просцениум» и игра на нем вошли как один из основных приемов в эстетику позднейшего мейерхольдовского театра, служа (в трансформированном виде) задачам публицистического, агитационного театра послеоктябрьского Мейерхольда.

То же относится и к ликвидации занавеса в антрактах. Этот очень внешний, казалось бы, прием утвердился в позднейшей практике Театра имени Мейерхольда именно потому, что он разбивал замкнутую иллюзорность сценического действия, но уже не в угоду «спектакля-игры», как в «Дон-Жуане», а ради целей некоего «спектакля-митинга».

И, что гораздо существеннее, то же относится и к актерскому стилю. Когда в танцевальных ритмах «Дон-Жуана» Мейерхольд стремился подчеркнуть «гимнастическое движение мольеровского актера», то здесь, конечно, ясна непосредственная связь с позднейшей теорией «биомеханического движения» актера, и направленность здесь общая — против психологической иллюзии сценического образа. А монологи «Дон-Жуана», обращенные к зрителям, и многочисленные «шутки в сторону» актеров, опять-таки имеющие целью разбить замкнутость сценического «перевоплощения», — это своеобразные зародыши той концепции «актера-трибуна», который посредством прямой речи к зрителям разбивал «шаманство актерского перевоплощения», служа одним из основ публицистического театра послеоктябрьского Мейерхольда.

Мы считаем себя поэтому вправе утверждать, что в спектакле «Дон Жуан» в 1910 году были нащупаны Мейерхольдом выразительные средства, которые в дальнейшем развитии, в сильно трансформированном виде, на трансформированной идейной основе, сыграли крупнейшую роль в становлении послеоктябрьского театрального стиля Мейерхольда и его школы, так же как спектакль «Дон-Жуан» носит в себе уже зародыши позднейшей концепции «эстетического демократизма».

А раз это так, возобновленный сейчас «Дон-Жуан» приобретает весьма поучительное и глубоко-важное значение. Он раскрывает наглядно корни целого ряда явлений послеоктябрьского театра. Он частично разоблачает их, вскрывая их эстетическое происхождение, в частности помогая вскрыть ограниченность метода публицистического театра Мейерхольда, теорий биомеханики и актера-трибуна.

Возобновленный «Дон-Жуан» учит также, что в живом творчестве театра, в работе живых режиссера и актеров не может существовать подлинно-музейной «реставрации» спектакля. Задавшись целью «реставрации» своей юношеской работы, Мейерхольд в то же время довольно существенно обновил ее.

Он очистил спектакль от отдельных особенно претенциозных «шуток» эстетического театра, которые успели стать предметом убивающей пародии уже в вахтанговской «Принцессе Турандот». Сюда относится, например, завязывание «слугами просцениума» [лент. — *А. Т.*] у актеров, условное «путешествие» Дон Жуана и его слуги вдоль сцены и т. д.

Мейерхольд разбил также кое-где графическую геометрию мизансцен.

И, что еще важнее, он несколько изменил идейную окраску спектакля. Трактованный ранее несколько мистически образ Донны Эльвиры, отвергнутой жены Дон-Жуана, приобрел теперь в «сцене угощенья», как бы навеянной венецианской живописью Тьеполо и Тициана, земные, чувственные черты. А в обрисовке центрального образа «кавалера Дон-Жуана»

эстетическое любованье сменяется кое-где чертами иронического отношения к образу со стороны режиссера и актера. В особенности любопытен в этом смысле «монолог о лицемерии» (в 5-м акте), совершенно заново поставленный режиссером. Здесь особенно наглядно видно, как манера «эстетической маски условного театра» трансформируется в публицистический стиль, как театрализованный выход танцующего и декламирующего актера-гимнаста превращается в публицистический монолог, в «прямую речь» актера-трибуна. Новые краски эти особенно поучительно наблюдать на игре центрального исполнителя спектакля Ю. М. Юрьева — Дон-Жуана. Двадцать два года назад критика, даже отрицательно отнесшаяся к «балету в Александринке», «народному балагану» (как был, например, охарактеризован спектакль в кадетской «Речи»), отдавая должное необычайному изяществу, мастерству и стилистической законченности, с которыми строит Юрьев, «один из самых декоративных актеров русского театра», образ «версальского кавалера».

Те же качества сохранились в игре Юрьева и сейчас. Виртуозная точность и блеск мастерства, с которыми он строит сложнейшие танцевальные мизансцены и проводит диалоги, кидая реплики, гибкие и изящные, как удары рапир в фехтовальном поединке, — все это заслуживает пристальнейшего внимания, как пример изощреннейшей актерской техники. Но на этот старый рисунок роли наложены краски социальной иронии, краски публицистического пафоса, заставляющие говорить о несомненных сдвигах в академическом «парнасском» мастерстве Ю. М. Юрьева и принуждающие с особенным нетерпением ожидать намеченного выступления этого большого актера в роли Кречинского в Театре им. Мейерхольда.

В этом отношении возобновленный «Дон-Жуан» оказывается не только «музейно-историческим», но и по-своему актуальным спектаклем.

Рабочий и театр. 1933. Январь (№ 1). С. 8–10.

Гольдони в «Сатире»

«Наконец-то я могу сказать, что видел настоящую комедию. Представление доставило мне очень много радости». Такими словами в 1786 году рекомендовал театр Гольдони никто иной, как его величайший современник — Гете. И действительно, в блестящей системе комедийных театров подымающейся буржуазии, наполнивших буйным задором и победоносным весельем сцену XVII–XVIII столетий, драматургии плодовитого венецианца принадлежит одно из первых мест.

«Театр сатиры и комедии» поступил поэтому очень правильно, поставив «Хозяйку гостиницы»[4], одну из популярнейших комедий Гольдони. Слишком долго бился этот театр в неудачах приспособленческой халтуры и репертуарного «третьего сорта». Чрезвычайно противоречиво и внутреннее положение его труппы, механически составленной из обломков двух коллективов, располагающей малоопытной актерской молодежью и, наряду с ней, такими крупными старыми мастерами-одиночками, как Грановская и Надеждин.

Помочь театру найти настоящий комедийный стиль, спаять ансамбль, воспитать молодежь, найти новый правильный ход к классической комедии, — вот очевидная цель постановки гольдониевской «Хозяйки».

Итог получился ценный, но несколько противоречивый.

Театр принял всерьез несколько простодушный юмор венецианского буржуа, «открыв» традиционные купюры, он предложил вниманию зрителя боевые в свое время (и небезынтересные и сейчас) споры между разоряющимися аристократами и энергичными нуворишами, сумев доказать, что «Хозяйка гостиницы» отнюдь не только абстрактная эротическая интрига «красавицы и трех кавалеров», и еще менее того — отвлеченная поэма «вечной женственности» (трактовка Комиссаржевской и Дузе), а весьма конкретный и ма-

[4] Премьера 17 января 1933 г. (реж. Э. Краснянский, С. Надеждин, худож. Е. Якунина).

териальный документ победоносной борьбы грубоватой Венеции торговцев и «хозяев гостиниц» против ветхого изящества феодальной Италии.

Но, правильно прияв «всерьез» Гольдони, устремившись поэтому к «реализму» и разработке образов, в декорациях (Е. Яуниной) и мизансценах, сознательно уйдя от стилизованной игрушечности, театр впал в обратную крайность. Спектакль оказался чрезмерно отяжеленным, чрезмерно «прозаическим», неритмичным. Нельзя же забывать, что «реализм», под знаменем которого дрался 150 лет назад буржуа-Гольдони против реакционной фантастики иронического сказочника графа Гоцци, — это вовсе не то, что повелось называть «реализмом» в нашем театре, имеющем за плечами богатый, но противоречивый опыт «натуралистической» и «импрессионистической» школы поздней буржуазии. Гениальный зритель гольдониевского театра, Гете, недаром говорил о «бурной, страстной подвижности» спектаклей Гольдони, полных «крика, ругани, шумных ссор, волнения, стремительности и бешенства», вызывающих в зрительном зале «смех и веселое ликованье с начала и до конца». Вот этого-то шумного веселья и страстной стремительности не было в несколько медлительном и вязко-бытовом спектакле «Театра сатиры и комедии».

Менее всего повинна в этом Грановская — «Хозяйка гостиницы». В центральном образе этом режиссер и актриса умно подчеркнули практическую деловитость, переходящую в корысть и делячество. Грановская–Мирандолина — не условная «обольстительница», а сметливая буржуазка, обещающая вырасти в нарядную «кулачиху» и «мироедку». Образ этот строится актрисой средствами того интонационного разнообразия и диалогического мастерства, которое, к сожалению, так часто и так зря растрачивается этой замечательной актрисой в репертуарной чепухе и мелочи.

Но много тяжеловеснее и в движении, и в слове остальные актеры, очень мало еще владеющие тем молниеносным диалогом и интонационным блеском,

без которых Гольдони может прозвучать во всю силу. Это относится и к Надеждину, трактовка которым образа «кавалера де Рипофратта» вообще является наиболее спорным участком спектакля. В толковании актера (и режиссуры) — это расчетливый, простецкий буржуа. Явная и грубая ошибка. Основное острие комедийного замысла Гольдони в том, что уловками Мирандолины посрамляется, выводится на потеху буржуазного театра влюбившийся в хитроумную трактирщицу упрямый и надменный старосветский аристократ.

Спорным и надуманным представляется нам также включение в спектакль пантомим, долженствующих изобразить интригу «красавицы и трех кавалеров» в костюмах трех различных буржуазных эпох. Технически неплохо выполняемые, пантомимы эти противоречат своей дурной эстетизированной условностью реалистическому замыслу целого.

Такой рисуется интересная премьера «Театра сатиры и комедии» в свете требований большого комедийного спектакля. Но мы и обязаны предъявить такие требования единственному нашему комедийному театру, обладающему культурной и знающей, чего она хочет, режиссурой, отдельными, пока еще не скрепленными ансамблем, превосходными мастерами, театру, постановкой гольдониевской комедии показавшему свое серьезное желание выбиться на дорогу серьезно и высококачественно работающего художественного организма, к театру большой советской комедии.

Веч. Красная газ. 1933. 19 января (№ 16). С. 3.

Об оперном спектакле, о театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем

Приезд в Ленинград на длительные гастроли театра Немировича-Данченко[5], недавняя премьера «Кар-

[5] Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко гастролировал в Ленинграде с 20 апреля по 10 мая 1932 г.

мен»[6], наступающие Вагнеровские торжества[7], подготовка нашими оперными театрами постановки первых больших созданий советских композиторов (среди них, прежде всего «Леди Макбет» Д. Шостаковича[8]) — разве все это не достаточные основания к тому, чтобы говорить о давно небывалом оживлении на участке нашего музыкального театра и о том также, что давно назревающая реформация оперы должна, наконец, развернуться широко и творчески.

Если коротко определить устремленность целой вереницы начинаний в оперном театре последних лет, то это будет, пожалуй, борьба за литературно-драматургическую и сценическую осмысленность (или переосмысление) музыкального спектакля. Ради вящего торжества драматической логики вводил в свое время Лапицкий в Музыкальной драме[9] прозаические отрывки из Гюго в «Риголетто»[10] и санитарные каретки в последний акт «Кармен». Лапицкий работал топором, и грубую однобокость его попыток механически перенести в музыкальный спектакль сценическую систему МХАТа не трудно опровергнуть.

Но в том-то и дело, что и в начинании несравненно более культурном и творчески серьезном, в начинании, вдохновленном одним из основателей МХАТа — в театре им. Немировича-Данченко, можно найти черты аналогичного в сущности подхода. Когда театр этот перестраивает «Кармен» в трагическое представление о Карменсите и солдате, когда переводит буффонные оперетты «Мадам Анго» и «Корневильские колокола»

---

[6] Имеется в виду постановка в Ленинградском Малом оперном театре, премьера 16 января 1933 г. (реж. Н. В. Смолич, дирижер С. А. Самосуд).

[7] Вероятно, торжества связаны с празднованием 120-летия В. Р. Вагнера.

[8] Опера «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича, написана в 1930–1932 гг., поставлена в Ленинградском Малом оперном театре Н. В. Смоличем 22 января 1934 г.

[9] Речь идет о Петроградском театре Музыкальной драмы (1912–1919), основателем и руководителем которого был режиссер И. М. Лапицкий.

[10] Опера Д. Верди.

в новый сценический жанр «лирического спектакля», то он делает все это исходя из серьезных смысловых задач, но из задач литературно-драматургических, во всяком случае, лежащих вне музыкального существа вещи.

Трагическая тема торжества стихийной страсти, тема, привлекавшая Немировича еще при постановке «Братьев Карамазовых» во МХАТе[11], — вот что показалось ему самым важным в работе над «Кармен», и так создался спектакль, каждым звеном соей абстрактно-монументальной сценической драматургии борющийся с чувственной сущностью музыки Бизе.

А недавние «Корневильские колокола»! Разве умный и культурный сюжет, в них вложенный (борьба Вильера–Мольера[12] за новый реалистический стиль в искусстве), хоть он и несравненно значительней наивной драматургии традиционных «Корневильских», — разве не вложен он в постановку помимо музыки Планкета, никак не выдерживающей такой смысловой нагрузки?

Примат драматизма в театре Немировича находит свое продолжение в мастерстве актеров, которые работают в этом театре в огромной степени как драматические актеры, строя образ из внемузыкальных выразительных жестов и интонаций.

Но если театр Немировича по-своему последователен, то на сценах наших старых оперных театров приходится встречаться с другим: подходя к музыкальным спектаклям, как к безнадежно обветшалому участку, задавшись целью «возродить оперу при посредстве передового мастерства театра драматического, режиссер перекладывает всю тяжесть смысловой выразительности спектакля на перестройку мизансцен, на игру декораций, предоставляя оперным солистам в порядке некоего компромисса показывать свое традиционное мастерство вне смысла и цели спектакля.

---

[11] Премьера спектакля (два вечера) по одноименному роману Ф. М. Достоевского состоялась 12 и 13 октября 1910 г.

[12] Вильер — персонаж оперетты, прототипом которого стал Ж.-Б. Мольер.

Из непонимания роли музыки, как ведущей носительницы смысла в оперном спектакле, рождались и многочисленные опыты критического переосмысления оперной классики, исходившие из переделки либретто, из литературно-драматургического толкования оперы. Чтобы не ходить далеко, вспомним переделку «Мейстерзингеров»[13], как нам сейчас кажется, в самом замысле своем неправомерную.

Сюда же относится практика подготовки нового советского репертуара в наших оперных театрах, еще недавно начинавшаяся с выдумки литературно-драматургической концепции вещи, заказа либретто писателю-драматургу, причем композитор приглашался лишь для того, чтобы «музыкально оформить» готовое литературное либретто.

Так что же? Значит, музыкальная классика должна оставаться неприкосновенной от каких-либо попыток «критического истолкования», значит, оперная традиция нерушима? Приходится признать, что как реакция на длинную серию «левацких реформ» такие консервативно-академические установки начинают сейчас кое-где появляться. А между тем они также внутренне ложны, как и сверхкритические загибы, и корень их все в том же: в непонимании музыки не как формы только, а как подлинной носительницы идеи в опере, как смысла во всем его живом, многообразном и противоречивом единстве.

Именно потому, что сама партитура оперы заключает в себе многообразную и, следовательно, исполненную противоречий идею, именно поэтому подлинно гениальная опера останется живой для наших дней, в резко изменившейся классовой обстановке, именно поэтому, критически всматриваясь в самую музыкальную ткань оперы, можем мы и освободить ее от напластований классовой ограниченности ее эпохи и распознать в ней все новые и новые стороны «смысла».

---

[13] Автор либретто А. И. Пиотровский. Постановка «Нюрнбергских мейстерзингеров» Р. Вагнера в Ленинградском Малом оперном театре была осуществлена реж. Э. И. Капланом под названием «Мейстерзингеры», премьера 4 мая 1932 г.

Чрезвычайно знаменательно, что ни кто другой, как именно К. С. Станиславский, в одной из недавних статей своих, в противовес доктрине некоторых своих эпигонов, призывает к «рождению драмы из духа партитуры», к тому, чтобы «оперный режиссер» услышал трактовку спектакля в общей картине звучания музыки в самой партитуре[14].

Отсюда возникает сложная цепь требований, которые мы обязаны предъявить к реформаторам оперного театра. Эта цепь требований должна начаться с самой практики подготовки новой советской оперы, тематика которой должна определяться не литературно-драматургическим, а музыкально-образным замыслом. Именно в примате музыкальной идеи заключено, по нашему мнению, существеннейшее принципиальное значение недавнего спектакля «Пламя Парижа»[15]. И не случайно, что «Леди Макбет» Шостакович написал не по заказанному, а по собственному либретто.

Нисколько не недооценивая крупнейшего значения писателей-драматургов в создании будущей оперы, должны мы, поэтому призвать к ведущей роли композиторов как вдохновителей, как творцов нового оперного спектакля в самом замысле его.

И далее — об оперном режиссере и дирижере. Не поднимая сейчас бесплодного спора о взаимоотношениях между ними, хочется только отметить, что огромная задача нахождения все новых, все более глубоких сторон смысла, все новых опосредствований с действительностью в оперной классике, также как и раскрытие идей новой оперы, одинаково лежит и на режиссере, и на дирижере. В недавней постановке «Кармен» в Малом оперном театре акцентирование реалистического драматизма музыки Бизе, явившееся первоосновой спектакля, одинаково осуществле-

---

[14] *Станиславский К. С.* Законы оперной режиссуры // К. С. Станиславский. Собр. соч. Т. 6. С. 320.

[15] Балет Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» был поставлен в Ленинградском академическом театре оперы и балета (балетм. В. И. Вайнонен и реж. С. Э. Радлов), премьера 6 ноября 1932 г.

но и режиссером Смоличем и дирижером Самосудом. Трактовка центральных фигур Бизе — Кармен и Тореадора — хороший пример того.

Основное в работе оперного режиссера на теперешнем этапе оперной реформы — именно в работе с актером. Не драматический актер, умеющий строить образ средствами драматической игры, но бессильный полно передать его в пении, и не солист-виртуоз мог бы создать по-настоящему смысловой, идейно полновесный оперный спектакль; такой спектакль может осуществить только оперный актер, строящий сценический образ в специфике всего великолепия, силы и блеска поющего человеческого голоса, т. е. специфике полноценного вокального мастерства. Интонация, тембр, самая подача звука, акцентировка гласных и согласных — все это средства идейного осмысления оперного пения, средства построения сценического образа в опере. Так же, как и жест оперного актера, являющийся зрительным выражением музыкальных образов, по-видимому, подчинен совсем иным законам выразительности, чем жест актера в драме.

Вот почему так неверен порядок, при котором вокально обученный дирижером певец поступает затем в режиссуру, чтобы «развести мизансцену». Создание сценического образа в опере неразделимо с самой стихией, манерой и техникой пения.

Это еще и потому так, что если не обманывают все признаки, наша новая опера будет певучей, виртуозно вокальной. Мысли о том, что современная опера должна быть лишена арийного, кантиленного пения, что она должна быть обязательно речитативной, разговорной, шумовой, — это, вероятно, такое же порождение поверхностного и чуждого урбанизма, такое же порождение распада буржуазного оперного искусства, как и балет без танца, балет с одной лишь пантомимой или акробатикой. Человеческий голос во всем многообразии своем, со всей эмоциональной силой, нежностью и страстью ему присущей, зазвучит в нашей новой опере как выразитель новых идей и новых образов, ею двигающих.

Рабочий и театр. 1933. Январь (№ 3). С. 2–3.

Обновленные «Корневильские». В Музыкальном театре им. Немировича-Данченко[16]

Неистовые бубенцы музыкальной сатиры Оффенбаха начинали уже смолкать, когда в 1877 году, в пору глубочайшей всеевропейской реакции, в Париже разыгрался маленький, но характерный театральный скандал. На подмостках «Фоли-Драматик»[17] столкнулись «Мадам Анго»[18] Лекока и «Корневильские колокола» Планкетта. Каждая из этих оперетт, до повального увлечения нравившаяся рантьерскому Парижу, претендовала на ежедневные спектакли и никак не могла поделить сцену со своей, не менее удачливой, соперницей.

И действительно, «Корневильские колокола» с их бездумным и уже не язвительным (как у Оффенбаха) весельем, с неглубокой, но по-своему очаровательной мечтательностью, с чувственной радостью жизни, их до краев наполняющей, — в высочайшей мере отмечены были печатью своей поры, последней, пожалуй, поры длительной буржуазной стабилизации.

Московский музыкальный театр им. Немировича-Данченко, поставивший сейчас (как ранее «Мадам Анго») оперетту Планкетта, перевел ее в другой театральный жанр. Создав совсем новый сюжет и текст (В. Зака и Веры Инбер), переоркестровав музыку Планкетта (и дополнив ее композициями А. Мосолова), театр построил очень культурный и мягкий спектакль о том, как в XVII веке драматург и директор театра Жан Батист Вильер (т. е. Мольер), с бродячей труппой своей, попав в городок Корневиль, вел счастливую борьбу за утверждение нового реалистического стиля в искусстве и за любовь юной воспитанницы аббата Жермен[19]. Новый

---

[16] Премьера 19 ноября 1932 г. (реж. Б. А. Мордвинов, Д. В. Камерницкий, В. Я. Станицин, худож. Б. М. Эрбштейн).

[17] Театр «Фоли Драматик», один из театров, расположенных на бульварах Парижа.

[18] Премьера «Мадам Анго» состоялась 21 февраля 1873 г.

[19] Вероятно, имеется в виду аббатство Сен-Жермен-де-Пре в Париже.

текст (в особенности, стихи), звучит умно и тактично, без досадливого «агитационного» приспособленчества, декорации Эрбштейна спокойны, лишены сенсационной слащавости, музыка тонко инструментирована и исполняется с серьезными и тщательно продуманными нюансировками, актеры создают внутренне оправданные фигуры. Сквозная музыкальная и смысловая ткань становится на место аттракционности опереточных номеров.

Но в том-то и беда, что вместе с накипью опереточной пошлости оказалась на этот раз в значительной доле выплеснутой та пена захватывающего и кипучего веселья, та буйная кислородная легкость и блеск, которые давали отдельным, пусть нелепым по тексту и поверхностно-бравурным ариям из традиционных «Корневильских» электрический заряд огромной и неподдельной жизнерадостности. Новое «лирическое» представление в театре им. Немировича-Данченко звучит (несмотря на блестящую игру отдельных исполнителей, как, например, Кемарская — «Серполетта», Федосов — «Линуи») тяжеловесно, слишком серьезно, и (да просится слово!) пресновато. Тем более что музыка, несмотря на переоркестровку и затянутые темпы все-таки не выдерживает историко-культурной проблематики нового текста.

Вот почему мы никак не согласны считать обновленные «Корневильские» наилучшим путем к истолкованию опереточной классики. А воодушевление, с которым зритель Выборгского дома культуры встречает всякую, хоть сколько-нибудь веселую, ситуацию спектакля, это — настойчивое требование к нашей композиторской молодежи (к тому же Мосолову), к нашей молодой поэзии (к той же В. Инбер) — не ограничиваться подрисовкой опереточной старины, а со смелостью и весельем взяться за создание нашего музыкально-комедийного спектакля, молодостью и оптимизмом встречающего идущий новый век.

Веч. Красная газ. 1933. 31 января (№ 25). С. 3.

Театральное дело Вагнера

Чем больше всматриваешься в проблему театра и драмы, как она была поставлена Вагнером, тем более кажется, что здесь таится один из самых узловых нервов огромного круга противоречий предреволюционного театра.

Не случайно театральный манифест Вагнера датирован 1849 годом, не случайно продиктован он грохотом дрезденских баррикад. Великий исторический узел 48-го года, узел, в котором столкнулось реакционное гегельянство[20] с рождением марксизма и антифеодальное наступление промышленного капитализма с первыми грозными боями пролетариата, — этот узел, поворотный для всего XIX века, породил среди других чрезвычайно значительных идейных концепций также и театрально-драматургическую реформу Вагнера.

Последующее ренегатство Вагнера, — путь, приведший его к союзу с бисмарковской[21] Германией, к дружбе с королем Людвигом Баварским, — часто отрывают от этого первого театрального манифеста Вагнера, находя здесь непримиримое противоречие. Но это едва ли так. В мелкобуржуазной революционности молодого Вагнера уже скрыты зерна внутренних противоречий, приведших его впоследствии к ренегатству.

Против театра и драмы, «находящейся на службе у наихудшего хозяина — индустрии» (Вагнер — «Искусство и революция»[22]), направлена с первых шагов своих театральная реформа Вагнера. Это «государство купцов» лишило театр качества «истинной драмы», единого и целостного искусства, величайшего творения человеческого «ума». Это оно отняло у театра значение «всенародного празднества», оно сделало это, уничтожив исконную синтетичность театра,

---

[20] По имени немецкого философа Гегеля.

[21] От имени германского государственного деятеля Бисмарка.

[22] Статья Р. Вагнера «Искусство и революция» написана в Цюрихе в 1849 г.

«подразделив театр на драму и оперу, чем у драмы отнимается идеализирующая возможность музыки, а опере отказывают в сущности и великом значении истинной драмы».

Но где же искать подлинную сущность театра? В прошлом, — отвечает, изобличая весь мелкобуржуазный романтизм своего антикапиталистического протеста дрезденский боец Вагнер. В мифологическом искусстве феодализма и прежде всего в театре древних греков. Именно они создали вершины «религиозного» синтетического театра, после которого каждый следующий исторический этап был лишь декадансом. Правда, Вагнеровский театральный манифест 1849 г. еще утверждает, что лишь «великая революция человечества может снова возродить истинный театр». Но этот же манифест противопоставляет «величайшего их великих — Эсхила» как гениального конструктора исторически прогрессивному, но уже декадансному Софоклу. За театром признается значение орудия некоей духовной революции, которая вовсе не совпадает с революцией социальной, классовой.

Пройдут десятилетия — и идеализированное Вагнером легендарное прошлое примет конкретную форму идеализации дворянско-феодальных групп, идеализацию юнкерства, под руководством которого германский капитализм осуществлял свой «прусский путь развития». А мифологические герои примут очертания конкретных и земных эльбских и восточно-прусских помещиков, и самые «синтетические театральные всенародные мистерии» на практике окажутся модными фестшпилями[23] в курортном городке Байрейте[24]. А самый лозунг «духовной революции», осуществляемой театром, окажется одним из первых проявлений последующей фашизации европейской культуры.

---

[23] От названия Фестшпильхаус (Фестивальный дворец) в Баден-Бадене. В концертном зале дворца выступали лучшие артисты и музыканты.

[24] В немецком городе Байрейте находился оперный театр, предназначенный для исполнения произведений Р. Вагнера.

Но — что особенно важно для нас — из указанной концепции линия театральной теории практики, очень существенная и для истории нашего театра. Концепция музыкальной драмы Вагнера с ее основными чертами спектакля-празднества, мифа в качестве источника сюжета, обобщенно-символической религиозной идеи, противопоставленная «аполлинической видимости актерского действия» «дионисийскому существу», олицетворенному в музыке, в оркестре, — вся эта концепция, прямо и через посредство Ницше, оказала подавляющее воздействие на эстетику русского предреволюционного театра.

Дело вовсе не в том только, что вагнеровский цикл в Мариинском театре становится модным среди верхушки общества царской России. Дело в том, что основные идеи таких теоретиков театрального символизма, как Брюсов и Вяч. Иванов, непосредственно связываются с вагнеровской концепцией музыкальной драмы. К ней примыкает и практика раннего Мейерхольда, начиная с эпохи театра Комиссаржевской и вплоть до спектаклей его в быв. императорских театрах, не случайно начинавшихся с вагнеровского «Тристана и Изольды»[25].

Мало того, через посредство того же Вяч. Иванова и его последователей вагнеровская идея «синтетического спектакля-празднества», идея «дионисийского хора», противопоставленного актерам, идея «духовной революции», осуществляемой театром, — проникла и в послеоктябрьский, в частности самодеятельный театр, выражая собою воздействие классово чуждых тенденций.

По всем этим причинам нам кажется, что очень многое и существенное в театральном деле Вагнера чуждо и враждебно нашей строящейся музыкально-театральной культуре. Кроме перечисленных уже теоретических установок вагнеровской реформы, чуждыми нашему строящемуся театру кажутся нам также мифологическая абстракция драматургического

[25] Опера написана в 1857–1859 гг. Имеется в виду постановка оперы В. Э. Мейерхольдом в Мариинском театре в 1909 г.

замысла, «аполлоно-дионисийский синтетизм» музыкально-сценического стиля, вплоть до принципиально вытекающей отсюда речитативности вагнеровской музыкальной драмы.

Но театральное дело Вагнера не было бы столь противоречивым, у колыбели его не стояли бы тени 1848 года, оно не было бы, наконец, таким исключительно напряженным подвигом человеческого гения, если бы в нем не были также заложены глубоко плодотворные, подлинно прогрессивные элементы.

Элементы эти — не только в выдвигаемом Вагнером требовании признания за театром активной социально-движущей роли. Элементы эти и не только в огромном специфическом обогащении музыкального языка, о котором мы здесь не будем говорить. Чрезвычайно существенным представляется нам многое в музыкально-драматургическом методе Вагнера как методе, который он создал для целей образцового раскрытия очень сложного идейно-проблемного груза своего театра. Музыкально-драматургический метод проблемной, интеллектуальной оперы — вот что интересует нас сейчас.

Сюда относится, прежде всего, некая сложная «двухслойность» музыки и сценического слова. Если освободить эту «двухслойность» от мистических одежд «аполлоно-дионисийской двойственности» и поставить ее «с головы на ноги», то сущность ее сводится к тому, что музыка вагнеровской драмы сплошь и рядом не сопровождает действия, а как бы дает глубокое подводное течение этого действия. Музыка оркестра, заменившего по учению Вагнера «хор Эсхиловской трагедии», как бы вскрывает противоречивость сценического действия, подчеркивает его ведущее, хотя бы и скрытое существо.

Когда оркестр в «Валькирии»[26], настойчиво повторяя «тему Вельзунгов», вскрывает перед слушателем неясную из действия, неведомую еще действующим лицам тайну кровного родства Зигмунды и Зиглин-

[26] Опера написана в 1852–1856 гг.

ды, когда в «Гибели богов»[27] тема золота и Валгаллы, идущая в оркестре, упорно разоблачает ложь и ограниченность страстей и слов сценических героев, — то все это — простейшие примеры того действительно огромного расширения смысловых возможностей театра, которые несет с собой музыка в драме. Это — действительно новое «четвертое измерение», мощно дополняющее «трехмерность чисто словесной драмы», так же как и «чисто музыкальной» (если так можно сказать) оперы.

Мы без труда обнаружим попытки подобного же использования музыки как расширенного смысла в той линии «спектаклей на музыке», которая получила развитие в послереволюционной практике Мейерхольда.

И, как бы парадоксально это ни звучало, ни в чем ином, как в нарождающемся сейчас искусстве звукового кинематографа, должна приобрести исключительное значение подобная «двухслойность» зрительных и звуковых образов. Мы все еще не умеем осознать, какое огромное новое искусство получили мы в звуковой кинематографии. И думается, что в борьбе за осознание этим новым искусством заложенных в нем возможностей драматургической композиции и образного языка пристальное изучение методологии музыкальной драмы Вагнера может оказаться чрезвычайно полезным.

Непосредственно с этим связан также и метод лейтмотивов как драматургической основы спектакля. К каким бы схоластическим тупикам ни приводил этот метод в руках у эпигонов вагнерианства, нельзя не признать основного: включение в действие наряду с драматургией сценических образов также и своеобразной драматургии борющихся, сплетающихся в противоречиях образов музыкальных — чрезвычайно способствует расширению смысловой тяжести драмы.

Музыкально-драматургический метод Вагнера как метод идейно-полновесной драматургии — вот что, как нам кажется, должны мы не утерять, отвергая многое в творческом наследии Вагнера.

---

[27] Опера написана в 1871–1874 гг.

Так же нельзя забывать и о том трагическом историческом уроке, каким предстает перед нами все театральное дело Вагнера. Путь его, приведший от дрезденских баррикад «к тупым байрейтским торжествам» (Маркс), к роли идейного учителя фашистской Европы, к рогу Зигфрида на автомобиле кайзера Вильгельма, — это поистине горький путь мелкобуржуазного бунтаря-романтика. Капиталистическая «индустрия», против которой пытался бороться Вагнер, не только подчинила его себе, но и полностью присвоила себе его творческие доспехи.

Потому что, если прав был Вагнер, говоря в 1819 г., что «только великая революция, а не реставрация, может нам дать величайшее произведение искусства», то это верно относительно не искомой Вагнером духовной революции театра, а революции земной, классовой, которая в том же 1849 году была провозглашена соотечественниками Вагнера, авторами «Коммунистического манифеста». И если ко дню пятидесятилетия со смерти Вагнера отошли от идеалистической концепции такие гениальные мелкобуржуазные романтики, как Ромен Роллан — музыкант и театральный реформатор, то это один из лучших выводов из духовного краха театрального дела Вагнера.

Рабочий и театр. 1933. февраль (№ 4–5). С. 5–6.

Большие герои

Большие, плечистые, лобастые, страстные люди — строители, которых во множестве вырастила страна за последние годы, люди с незабываемой биографией и отмеченным почерком, люди, проведшие «Сибирякова»[28], нашедшие уголь в пустыне, разбившие ядро атома, переделывающие землю в целинных степях и всем этим переделывающие самих себя, — вот такие герои должны войти в драму, как они вошли в жизнь,

[28] Ледокол «Александр Сибиряков» впервые преодолел Северный морской путь (1932).

и должны наполнить театр буйным шекспировским грохотом, страстью, стремительностью, мудростью и музыкой, которыми полна жизнь.

Все это, вероятно, должно называться романтизмом. Но та романтическая драма, которая стоит сейчас перед глазами, конечно, должна быть чем-то весьма отличным от тех сновидений бессильной мечтательности, которые виделись романтиками прошлого века, а тем более от судорожных бредов разорванного мелкобуржуазного сознания, которые связаны с экспрессионизмом и в западноевропейской и в нашей недавней драматургии.

Это должно быть романтизмом, крепко и мощно коренящимся в земной, материальной, классовой практике и правде нашей действительности, в ее реализме. Это должно быть драматургией высокого взгляда на жизнь, драматургией большого времени и больших героев этого времени.

Советское искусство. 1933. 2 февраля (№ 6). С. 2.

«Золото Рейна»[29]

«Летают Валькирии, поют смычки,
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут
господ»...

Так ровно 20 лет назад в 1913 году рисовал поэт О. Мандельштам картину предреволюционного петербургского вагнерианства, когда в традиционные недели великопостного сезона собиралась верхушка буржуазно-аристократического общества на абонементах «Кольца Нибелунга». Поиски мистических глубин в музыке и тексте, всего же более эстетская «мода» были «содержанием» этого вагнеровского культа.

---

[29] Спектакль по опере Р. Вагнера, премьера в Театре оперы и балета 19 февраля 1933 г. (реж. С. Радлов, худож. И. Рабинович, дирижер В. Дранишников).

И когда сейчас, 20 лет спустя, уже не «Мариинский», а советский «Театр оперы» берется за воссоздание в едином музыкальном, режиссерском и декорационном замысле всей огромной тетралогии «Кольца Нибелуга»[30], — то, конечно, это, прежде всего — дело большого политического и культурно-художественного значения. Потому что именно сейчас, когда в связи с юбилейными днями Вагнера, фашисты Германии стремятся провозгласить его «властителем дум и провозвестником немецкого фашизма», «величайшим немцем после Бисмарка», должны советские театры предъявить права международного рабочего класса на наследие Вагнера, — не личного друга баварского короля, а дрезденского революционера, Вагнера — создателя «Кольца», этого пусть глубоко-двойственного, но все же грандиозного театрально-музыкального пророчества о «гибели богов», о неизбежной катастрофе мира, основанного на власти «золотого кольца».

Советская постановка «Кольца Нибелунга», этого могущественнейшего художественного памятника эпохи капитализма, должна помочь освоить пролетарским слушателям огромную силу музыкальной энергии и воли, заложенной в творчестве Вагнера.

Так же, как именно сейчас, на пороге создания большого искусства советского музыкального театра, надо снова и снова пропагандировать принципы той идейно-насыщенной философски-проблемной оперы, образцом которой остается «Кольцо Нибелунга».

И трудности здесь тем более велики, что, отнюдь не представляя собою некоего, доступного лишь избранным иероглифа (как это любило изображать предреволюционное буржуазное вагнерианство). «Кольцо Нибелунга» предъявляет большие требования к серьезности слушателей, менее всего являясь «развлекательной оперой».

В частности относится это и к «Золоту Рейна», образующему как бы вступление в цикл «Кольца». Театр

---

[30] Цикл опер, написанных в 1854–1874 гг., включает: «Золото Рейна», «Валькирию», «Зигфрида», «Гибель богов».

оперы и балета имел основание начать осуществление своего монументального замысла с этого спектакля-пролога. Но бесспорно в то же время, что гораздо более абстрактная, более бедная драматизмом и напряжением человеческих страстей, чем последующие звенья цикла «Валкирия» и «Зигфрид», эта опера-аллегория, героями которой являются лишь отвлеченные фигуры: «богов», «великанов», «карликов» и «русалок» — наименее способна непосредственно взволновать зрителя.

Театр должен был сделать упор не на бедной фабуле этой оперы-сказки и, тем более, не на весьма рассудочном и холодном аллегоризме ее деталей. Театр должен был донести до зрителя то грандиозное и страстное столкновение простых и мощных музыкальных образов, посредством которых стремится Вагнер раскрыть идею возникновения мира насилия и неравенства и показать конечную обреченность этого мира. И тогда за условными образами сказки, за шопенгауэровской философией отречения[31] должны проступить большие и художественно-образные социально-человеческие обобщения, конкретизованные в силе копья, присущей феодальным «богам», во «власти золота» короля Нибельгейма — Альбериха.

Постановка «Золота Рейна» стремится наметить пути такого критического овладения огромным и противоречивым наследством Вагнера. Но в значительной мере именно лишь стремится, проявляя чрезмерную, по нашему мнению, половинчатость, оставаясь в большой мере в плену у байрейтской и дореволюционно-«мариинской» традиции вагнеровского академизма. Авторы спектакля (дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, художник И. Рабинович) пытаются перестроить образы оперы, раскрыв под оболочкой аллегорий и сказки реальные противоречивые черты человеческих эмоций и социальных характеров. Более всего удалось это в фигуре Альбериха (артист Фрейдков). Трагический образ одержимого страстью к владычеству, сумрачного и обреченного властителя

[31] По имени немецкого философа А. Шопенгауэра.

встал здесь на место традиционного злобного и уродливого гнома. Монументальный и строгий образ хранительницы родовых устоев и векового права создан артисткой Преображенской в роли «Фрики», получавшей в традиционном толковании снижено-бытовые черты «сварливой супруги». Но наряду с этим такие центральные фигуры как Вотан и как «дочери Рейна» остались очерченными в приемах наивного и условного аллегоризма.

Авторы спектакля стремятся также взорвать «статичность» вагнеровской оперы, как ее понимало буржуазное вагнерианство, рассматривавшее действие оперы как некую шахматную игру постоянных «лейтмотивов», накрепко «пришитых» к соответствующим сценическим образам. Раскрывая эту привязанность, заставляя, например, героев выходить и действовать на музыкальных характеристиках противников их и антагонистов, постановщики получают возможность открыть за мнимой «статичностью» живое и многообразное действие, движение, столкновение противоречий. И этот, несомненно, плодотворный метод должен получить развитие в последующей работе над циклом «Кольца», потому что в «Золоте Рейна» он еще только намечен. Режиссер оказался здесь слишком связанным традиционной мизансценой вагнеровских опер, слишком несмелым в преодолении академического штампа, слишком неуверенным в утверждении своего нового.

Подобной же половинчатостью отмечено и оркестровое исполнение. Дирижер В. Дранишников, очевидно, стремился к тому, чтобы, даже ценою потери звуковой мощи выделить и поддержать певцов и донести вагнеровский текст. Но разве оркестр вагнеровской оперы, этот «древнегреческий трагический хор», как называл его сам Вагнер, может быть сведен к роли аккомпанемента? Грандиозная мощь тройного оркестра оказалась ослабленной без сколько-нибудь искупающего эту потерю выигрыша в драматической напряженности действия.

И здесь мы подходим к наиболее интересной, но и спорной части постановки. Исаак Рабинович по-

строил для оформления оперы сложную систему светоцветовых приборов (свето-симфонический горизонт, как он ее назвал). Размещенные за полупрозрачным белым горизонтом, они позволяют ему погружать сцену в некую атмосферу разлитого света, колеблющегося, как бы дышащего, непрерывно меняющегося вместе с развитием действия и нарастанием музыки.

Замечательный принцип этот, дающий некое зрительное соответствие музыкально-сценическому симфонизму вагнеровских спектаклей наших театральных спектаклей, являющихся новым крупным шагом в оформлении, конечно, неизмеримо богаче возможностями, чем размалеванные заспинники, висевшие на мариинской сцене 20 лет назад. Создавая некое неразрывное движение зрительных образов, подлинно динамизируя декорацию, не лишая в то же время конструкций сцены их монументальной четкости, «световой горизонт» Рабиновича чрезвычайно плодотворен и не только для вагнеровской постановки, хотя именно здесь его симфоническая природа особенно ценна.

Но технически принцип этот еще не предрешает стиля постановки. И вот здесь авторы спектакля пошли, как нам кажется, по проторенной дороге вагнеровского театра, построив на сцене немую «натуралистическую феерию» с восходами солнца и луны, с громом, молнией и радугой. Этот феерический натурализм потянул за собой и внешний облик пейзажей и костюмов, укрепив ту самую условно-сказочную манеру, которая как будто должна быть снята основным замыслом постановки. Конечно, конструктивные пейзажи Рабиновича неизгладимо монументальнее, чем расписные кулисы старого «Кольца». В особенности значителен в этом смысле грандиозный пейзаж третьей картины — черно-золотое царство сумрачного подземного Нибельгейма. Конечно, можно оправдать этот феерический стиль желанием сделать «Кольцо» доступнее и заманчивее для восприятия. Но нужна ли эта обстановочная пышность, эта декоративность громоздкой оперы для того, чтобы социально-философский смысл «Кольца» предстал наиболее очищенным

от бутафории и аллегорической мишуры? И не явилась бы большая строгость постановочного стиля лучшим путем к победе, в дни, когда сбывается мечта Вагнера — автора манифеста 1849 года об «искусстве и революции», и когда театр его стал «праздником наибольшей части народа, а не пресыщенной и развращенной верхушки».

Веч. Красная газ. 1933. 22 февраля (№ 44). С. 3.

Первые годы Большого Драматического театра

Мы подходим к театрам, организованным органами Наркомпроса для выполнения культурных задач пролетарской революции, но осуществленных по преимуществу силами разных групп буржуазной художественной интеллигенции, со всеми противоречиями и двойственностью в их облике, отсюда вытекающими.

В первую очередь мы остановимся на одном из старейших и оказавшемся наиболее долговечным среди этих театров — на Большом Драматическом театре.

Большой Драматический театр был организован Отделом театров и зрелищ Наркомпроса в лице М. Ф. Андреевой при непосредственном участии М. Горького и А. В. Луначарского для осуществления той поставленной партией задачи — «открыть и сделать доступным для трудящихся сокровища классического искусства», которая настойчиво проводилась Наркомпросом.

Для создания такого «театра классического репертуара» Отдел театров и зрелищ объединил ряд крупных представителей старой художественной интеллигенции. Да и сам театр, как уже было указано, явился как бы преемником ряда начинаний, предпринятых в предшествующем 1918 г. этой интеллигенцией — в первую очередь преемником «Театра трагедии»[32] Ю. М. Юрье-

[32] Театр был организован Ю. М. Юрьевым и работал в помещении Цирка Чинизелли в течение 1918 г.

ва и театра «Художественной драмы»[33] А. Н. Лаврентьева. В работе нового театра объединились, таким образом, артисты Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов, В. В. Максимов, главный режиссер А. Н. Лаврентьев, режиссеры Александр Бенуа, Н. В. Петров, Б. М. Сушкевич, К. К. Тверской, художники В. А. Щуко, М. В. Добужинский и Александр Бенуа. Музыкальная часть была сосредоточена в руках Б. В. Асафьева, Ю. А. Шапорина и М. А. Кузмина. Председателем дирекции театра был назначен Александр Блок. Наконец, активнейшее участие в работе театра принимала также М. Ф. Андреева, являвшаяся председателем режиссерского управления театра и состоявшая в труппе актрисой.

Созданный на такой широкой основе, Большой Драматический театр явился необычайно ярким и показательным образцом той двойственности, которой отмечено огромное большинство театральных начинаний эпохи военного коммунизма, предпринятых пролетарской властью в осуществление культурных задач революции, но проводившихся в жизнь силами буржуазной художественной интеллигенции. Роль классического репертуара в процессе культурной революции была с исчерпывающей точностью сформулирована в постановлении VIII партийного съезда[34]. То, что репертуар этот в Большом Драматическом театре принял конкретные очертания романтической, в частности шиллеровской драмы, отчасти объясняется традициями в понимании классики, идущими еще от германской социал-демократии, в частности от Меринга, с необычайной страстностью пропагандировавшего драматургию Шиллера как ценнейший репертуар для рабочих, отчасти же коренится в установках А. В. Луначарского, неоднократно высказанных задолго до революции.

Еще в 1908 г. в статье «Социализм и искусство» в «Книге о новом театре» А. В. Луначарский наметил

---

[33] Театр был создан А. Н. Лаврентьевым и работал по адресу: Литейный пр., д. 51 в течение 1918 г.

[34] Постановление было опубликовано в 1919 г.

задачи будущего социалистического театра в следующих словах: «Задача ясна: вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр “культурного” общества для создания “варварского”, социалистического высокого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего — народом»[35]. А в 1920 г. он же предлагал «завязать главный узел нашей культуры непосредственно там, где обрывается короткое и светлое утро буржуазии революционной», т. е. опять- таки на репертуаре XVII–XVIII вв.

В то же время М. Горький видел задачу вновь организованного театра в том, чтобы «научить людей любить, уважать истинное человечество, чтобы они умели, наконец, гордиться собою. Поэтому на сцене современного театра необходим герой»[36].

Для Горького организация Большого Драматического театра явилась не первой попыткой создания театра классического репертуара. Один из основоположников пролетарской драматургии он еще с конца XIX века активно участвует в строительстве рабочего театра. В частности в 1903 г., сосланный в Нижний Новгород, он организует для нижегородских рабочих «Театр Народного дома»[37], сколачивая труппу его из актеров Московского Художественного театра. В окраинном театре этом ставятся лучшие создания мировой драматургии. Задачу приобщения пролетарского зрителя к классическому репертуару Горький начал, таким образом, еще до 1905 года.

Самый факт основания Большого Драматического театра в 1919 г. не только явился еще одним, после «Театра трагедии», доказательством того, что только пролетарская революция до конца и полностью в состоянии

---

[35] *Луначарский А. В.* Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Изд. «Шиповник», 1908. С. 40.

[36] «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919. № 1. С. 9. — *Примеч. авт.*

[37] Театр был создан М. Горьким, просуществовал с декабря 1903 по май 1904 г.

оценить значение классического наследия, но и наиболее широко задуманным и хронологически первым опытом создания советского «театра классики».

Не случайно поэтому, что первый же спектакль театра, который открылся в здании Консерватории 15 февраля 1919 г. «Дон Карлосом» Шиллера, был встречен с огромным сочувствием партийной печатью. В «Петроградской правде» А. В. Луначарский настойчиво призывал рабочие организации посетить этот выдающийся спектакль, как он аттестовал «Дон Карлоса». Большой Драматический театр, бесспорно, явился в этом отношении элементом социалистического строительства театра.

Но иное и притом весьма разнородное содержание влагали в новый театр объединившиеся в его работе представители революционной художественной интеллигенции.

Здесь, прежде всего надо остановиться на Александре Блоке, интенсивная работа которого в театре закреплена целой серией «статей и речей для Большого Драматического театра» и нашла отражение в его «дневниках».

Стоящий в конце линии исторического развития и распада дворянства, Блок, носил в себе огромный отрицательный заряд ненависти к своей среде, к своему классу и еще больше к пришедшему ему на смену буржуазному обществу XIX и XX вв. Приняв в первые послеоктябрьские месяцы пролетарскую революцию как «стихию», разрушающую ненавистную ему капиталистическую культуру, Блок страстно отрицал и театр, и репертуар этой культуры XIX в., отрицал реализм и натурализм их классовых стилей и противополагал ей классику, почитаемую им искусством добуржуазным или даже вообще «внеклассовым».

Все это объясняет, почему Блок, еще со времени театра Комиссаржевской пытавшийся найти выражение своего мировоззрения в театре и драматургии, именно в первые послеоктябрьские годы вплотную подошел к театральной работе, став одним из активнейших деятелей Большого Драматического театра

и ТЕО Наркомпроса. И еще тогда, в 1918 г., верный своей «антибуржуазной», как ему казалось, установке, Александр Блок настаивал, чтобы «мы сказали, наконец, решительно, что требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слез и великого смеха, — не в гомеопатических дозах, а в настоящих, что позорно лишать зрителя города, равного по количеству и пестроте населения большим городам Европы, возможности слушать каждый год десять раз объяснения Ричарда с леди Анной и монологи Гамлета, видеть шествие Бирнамского леса на Донсиан»[38].

И вот в 1919 г. пролетарская революция дала Блоку возможность в качестве председателя директории крупного театра осуществить эти замыслы. Но в том-то и дело, что пути конкретной созидательной борьбы Октября остались непонятыми и враждебными эпигону дворянства, как бы ни ненавидел он сам прошлое класса. С каждым годом укрепления Октября для Блока из революции уходят «музыка» и «хмель» революции. И самое основание Большого Драматического театра, — факт, как было указано, объективно выражавший укрепление строительства социалистической культуры, — для Блока связывался именно с этим этапом ощущаемого им «упадка» революции. Он сам говорит об этом в речи на первой годовщине Большого Драматического театра в начале 1920 г.: «Во всяком движении бывает минута замедления, как бы минута раздумья, усталости, оставленности духом времени. В революции, где действуют человеческие силы, это — особенная минута. Разрушение еще не закончено, но оно уже убывает. Строительство еще не началось. Музыки старой уже нет, новой еще нет. Скучно»[39]. И дальше: «На том этапе, о котором я сейчас говорю, на этапе замедления потока революции, были мы год тому назад, именно тогда, когда основывался Большой Драматический театр. Тогда чувствовалась большая

[38] «Репертуар» (ТЕО Наркомпр.), С. 85. — *Примеч. авт.*

[39] *Блок Ал.* Собр. соч. Берлин, 1923. Т. IX. С. 295. — *Примеч. авт.*

усталость. Тогда заметна стала убыль творческого хмеля, той музыки, которая звучала в конце 17-го и первой половине 18-го года»[40].

И смысл, и оправдание возникновения Большого Драматического театра, по разумению Блока, именно в том, что он стал в это время театром классического репертуара, а «есть в великих произведениях прошлого, хотя и далекого, свой неумирающий хмель, своя музыка», — говорил Блок, — тот хмель и та музыка, которых, по его мысли, уже не было в революционной действительности. Спасаясь, таким образом, в мир классического репертуара из оставленного духом музыки мира революции, Блок звал театр «дышать, дышать, пока можно горным воздухом трагедии». «В нем, — говорил Блок, — защита большого и тяжелого тела нашего театра о который хлещут, как никогда еще не хлестали высокие волны жизни»[41].

Итак, в то время как для пролетарской власти, организовавшей Большой Драматический театр, он являлся средством овладения пролетарским зрителем сокровищами классической культуры в целях построения культуры социалистической, для председателя директории театра, — хотя это и был «всем сознаньем слушавший музыку революции» автор «Двенадцати» и «Скифов», — был он путем ухода от постылой действительности на горные вершины прошлого.

В той же общей направленности — устремление другого видного участника организации Большого Драматического театра — Ю. М. Юрьева.

Для Ю. М. Юрьева «пафос шекспировских трагедий — общечеловечен», «страдания героев и вся их судьба непосредственно вытекают из самой сущности человеческой правды». Отсюда и задание, ставящееся им перед артистом, сводится к необходимости «воплотить в своей игре страшный хаос быстро сменяющихся душевных явлений». Высказывая, таким образом, весьма распространенную в кругах художественной

---

[40] Там же. — *Примеч. авт.*
[41] Там же. — *Примеч. авт.*

интеллигенции теорию «надклассовости», «общечеловечности» классического искусства, Ю. М. Юрьев вместе с тем предлагает «оградить театр от лицемерных наветов людей внешних, недоступных животворящему дыханию прекрасного».

Но в то же время, войдя в Большой Драматический театр после подобных же достаточно успешных опытов, предпринятых им ранее в «Театре трагедии» в цирке Чинизелли[42], Ю. М. Юрьев, по собственному признанию, «почувствовал прилив новых творческих сил, а главное, освободился от старых пут».

Таким образом, созданный революцией новый театр хотя и был своеобразно и ограниченно понят этими представителями старой интеллигенции, все же раскрывал перед ними новые возможности творчества, содействуя их художественному росту и вместе с тем пониманию культурных задач революции.

Если через Александра Блока и Ю. М. Юрьева в Большой Драматический театр проникали, хотя и в весьма различных вариантах, тенденции распадающейся дворянской интеллигенции, то через Н. Ф. Монахова устанавливалась связь с начатым, но оставшимся до конца недоделанным буржуазным театром царской России.

Первое выступление Н. Ф. Монахова относится к 1895 г. и развертывается на маленькой эстраде чайной «Общества поощрения трезвости» в Петербурге. С куплетами и танцами под балалайку он выступает затем в Зоологическом саду, кочует по провинции и в 1904 г. вступает в оперетту в Киеве, чем отмечается вторая полоса его артистической деятельности. Он приобретает известность в качестве опереточного простака, но сохраняет публицистическую установку садового куплетиста. Направленность творчества Монахова в этот период отчетливо буржуазная. Не случайно, что в 1913 г. Марджанов привлекает Н. Ф. Мо-

[42] Цирк Чинизелли был открыт в 1877 г.; ныне Большой Санкт-Петербургский государственный цирк (наб. р. Фонтанки, 3А).

нахова во вновь организуемый «Свободный театр» в Москве, этот колоссальный опыт «синтетического» театра модернизованной русской буржуазии. Но «Свободный театр» скоро распался, и Н. Ф. Монахову пришлось снова уйти в оперетту. Предпринятые им совместно с М. Ф. Андреевой, М. Горьким и Ф. И. Шаляпиным попытки организовать драматический театр окончились неудачей. И только в советском театре в классических трагедиях и комедиях Н. Ф. Монахов раскрывает свой талант драматического актера.

Другая часть режиссерских и актерских кадров Большого Драматического театра — и прежде всего его художники В. А. Щуко и М. В. Добужинский — связывали театр с недолговечным театром «Художественной драмы» и через него, так же как и через активного участника Александра Бенуа, — с «Миром искусства» и вообще с дворянско-буржуазным эстетизмом. Эта линия, сказавшаяся в особенности во внешнем облике спектаклей Большого Драматического театра — зрелищно-пышных, декоративно-торжественных, — вносила свой специфический оттенок в толкование классического наследия этим столь противоречивым художественным организмом.

Открывшись 15 февраля 1919 г. «Дон Карлосом» Шиллера в постановке А. Н. Лаврентьева и в декорациях В. А. Щуко, театр осуществил в первые же три года своего существования чрезвычайно напряженную программу классического репертуара, поставив «Макбета»[43], «Много шуму из ничего», «Разбойников», «Отелло», «Короля Лира»[44], «Венецианского купца», «Юлия Цезаря», «Слугу двух господ», «Двенадцатую ночь», мольеровский спектакль «Жеманницы» и «Лекарь поневоле» и т. д.

Широко посещаемые рабочими и красноармейцами поддерживаемые советской печатью и обществен-

---

[43] Спектакль по трагедии В. Шекспира, премьера 25 февраля 1919 г. (реж. Ю. Юрьев).

[44] Спектакль по трагедии В. Шекспира, премьера 21 сентября 1920 г. (реж. А. Лаврентьев).

ностью, спектакли эти, бесспорно, содействовали приближению к новому зрителю культурного наследия. Они служили делу культурной революции в годы гражданской войны и в совокупности своей явили небывалый и неосуществимый в буржуазном театре пример последовательно классического репертуара.

Но в то же время, как и вся почти классическая линия в театрах этих лет, она могла служить и служила для осуществлявшей их художественной интеллигенции средством выражения не только абстрактно «аполитичных», а и вполне конкретных политических и частью весьма реакционных настроений.

Выступая со вступительным словом перед красноармейцами на спектакле «Много шуму из ничего», Блок дал комедии Шекспира следующее истолкование: «Были, однако, времена и страны, где люди долго не могли помириться и друг друга истребляли. Тогда дело кончалось хуже, чем началось. Такие страны, где не видно было конца братоубийственной войне, где люди все разрушали да грабили, вместо того, чтобы начинать строить и беречь, эти страны теряли свою силу. Они становились слабыми и нищими, тогда их голыми руками забирали соседи, кто посильней. Тогда народ, который начал борьбу за свободу, становился рабом более несчастным, чем был прежде»[45]. Растолковывая тем же красноармейцам «Дон Карлоса» Блок подчеркивает в нем протест против государственной власти, связанной с насилием, ложью, предательством, инквизицией. И выступления эти, так же как и демонстрации, устраивавшиеся реакционной частью аудитории во время монолога маркиза Поза за свободу совести в том же «Дон Карлосе», уводят нас уже далеко за пределы «аполитичной», «надклассовой», почиющей на «горних вершинах» классики и звучат как отчетливый протест реакционных слоев интеллигенции против гражданской войны и против террора. То, что выступления эти не случайны, то, что они в какой-то мере соответствовали

[45] *Блок Ал.* Собр. соч. Берлин, 1923. Т. IX. С. 292. — *Примеч. авт.*

настроениям части театра, — это с полной очевидностью доказывают те немногие спектакли из цикла современной драматургии, которые были поставлены здесь в отступление от линии классического репертуара.

Одним из характернейших спектаклей в этой области является «Разрушитель Иерусалима» финского писателя А. Иернефельда. Это отнюдь не классическая трагедия, это по признанию Блока, «просто плохая пьеса». Содержание ее сводится к тому, что римский император Тит, разрушивший Иерусалим, обагривший руки в крови, совершивший насилие, после доставившего ему власть кровопролития понимает, что насилие несправедливо, что «милосердие выше силы», народ чувствует милосердного императора, но, просветленный христианством Тит Флавий отрекается от престола, открывает себе артерии и умирает, противопоставляя миру насилия, который он утверждал разрушением Иерусалима, мир любви. «Человек, любящий мир, живет и после смерти. Я хочу обладать миром вечным», — говорит он перед смертью.

Если вспомнить, что пьеса была поставлена и игралась в самые дни первого похода Юденича на Петроград, станет особенно ясным значение этой «просто плохой пьесы», как пацифистской демонстрации, как своеобразного протеста против вооруженной защиты пролетарской диктатуры.

Вторым спектаклем современного автора в Большом Драматическом театре явилась постановка пьесы Марии Левберг «Дантон»[46]. И эта пьеса, по суждению того же Блока, страдает мелодраматизмом. Но и здесь любопытно ее содержание. Ставя «Дантона», театр избрал для вскрытия французской революции одного из ее деятелей, павших от руки революционеров-якобинцев во время установленного ими террора. Однако пьеса Левберг показывает Дантона героем-патриотом. Представители дворянской аристократии, офицер-эмигрант и графиня, ставшая в годы революции содержательни-

[46] Премьера 22 июня 1919 г. (реж. К. Тверской).

цей кабачка, не решаются убить Дантона, пленяющего их силой своего патриотического воодушевления. «Жизнь таких людей, как Дантон, — говорит Блок, — помогает нам истолковать наше время». Для него Дантон не был «злым человеком», так как «он освободил из тюрьмы и избавил от казни несколько ни в чем неповинных людей и сам он погиб на гильотине от руки своего товарища Робеспьера, более жадного до человеческой крови».

Наконец, наряду с постановкой пьесы Сем-Бенелли «Рваный плащ»[47], не очень содержательной, но укрепившейся в репертуаре этих лет, гораздо более сложным и, во всяком случае, художественно более высоким явлением была постановка «Царевича Алексея» Д. С. Мережковского. Блок, который в 1918 г. резко заявлял, что Мережковский ничем не отличается от «Петербургской газеты», в 1920 году был склонен признать «Царевича Алексея» «высокой трагедией». Но трагедией кого? Трагедией мудрой человеческой простоты и мягкости, разбиваемой в столкновении с жестокой жизненной машиной государственной власти. В обстановке развернутого военного коммунизма, в окружении «Дантона» и «Разрушителя Иерусалима» пьеса Мережковского могла звучать — и звучала — именно как еще один протест «гуманитарной» интеллигенции против «сокрушающей человеческую личность» суровой классовой практики пролетарской диктатуры.

Так современные спектакли в Большом Драматическом театре поистине дают ключ к тому, как понимали свои классические спектакли отдельные художественные руководители театра. В свете «Разрушителя Иерусалима», «Дантона», «Царевича Алексея» становятся более понятными и «Дон Карлос» и «Разбойники», становится более понятным тот весьма своеобразный оттенок мировоззрения группы художественной интеллигенции, которая, активно сотрудничая с пролетарской властью, в то же время внутренне протестовала против основных тенденций диктатуры пролетариата.

---

[47] Премьера 20 сентября 1919 г. (реж. Р. Болеславский).

Художественному облику Большого Драматического театра за годы военного коммунизма в целом присущ, как мы видели, несомненный эклектизм. Объясняется он не отсутствием единой воли режиссера, не тем, что Большой Драматический театр всегда был театром нескольких режиссеров, а тем, что он был театром нескольких волевых устремлений, нескольких классовых тенденций, которые объединились здесь под широким, всеобъемлющим лозунгом «классического репертуара».

Ведущим и победившим оказалось все же то понимание, которое вкладывала в этот театр организовавшая его пролетарская власть. Пропагандируя классический репертуар в обстановке военного коммунизма, театр в целом, несмотря на глубокую противоречивость, а частично даже и реакционность установок отдельных его художественных кадров, несомненно играл положительную роль.

В соавторстве с А. А. Гвоздевым.
Рабочий и театр. 1933. № 10. апр. С. 3–5.

Молодые наследники вековой культуры. Премьера «У Парижской заставы» в ГАТОБе[48]

«Нам придется завязать главный узел художественной культуры там, где обрывается короткое и светлое утро буржуазии революционной». Эта мысль, высказанная в свое время Луначарским, особенно применима к музыке. И не случаен тот интерес, который у нас растет сейчас к музыке второй половины XVIII века, к «короткому и светлому утру буржуазной оперы». «Война буффонов» и «Служанка-госпожа» Перголези в Эрмитажном театре, и теперь «Водовоз» Керубини в Театре оперы и балета[49] — показатели этого интереса. В музыке Керубини, мастера годов директории и первого кон-

[48] Премьера оперы «У Парижской заставы» на муз. Л. Керубини 31 марта 1933 г. (реж. Ю. Харламов, худож. Н. Никифоров, дирижер В. Дранишников).
[49] Премьера 31 марта 1932 г. (пост. Ю. Харламова).

сульства, уже отражены яростные и страстные трубы якобинского террора, вдохновлявшие некогда Госсека и Лессюэра. Горделивое довольство фермерской деревни и успокаивающейся парижской буржуазии звучит в его романтических операх и в том же «Водовозе» (поставлен в 1800 г.). Но мелодической интонацией этих опер движет все еще здоровая, конкретная и подлинно-реалистическая струя демократической песни. Некоторая наивная угловатость оперы Керубини, наглядно доказывающая, в каких трудностях в свое время рождался тот новый классовый стиль, совершенным образцам которого мы удивляемся хотя бы в «Кармен», даже эта наивная угловатость дает хорошую историческую перспективу во всем том же основном деле создания новой советской оперы.

Текст М. Кузмина перенес действие оперы из времен кардинала Мазарини в годы революции, превратив спасаемого честным водовозом графа — «президента парламента» — в «революционного журналиста». Не обошлось при этом без исторической натяжки (от какого такого террора защищают якобинского журналиста крестьяне-фермеры?). Не обошлось и без драматургического провала в финале, где в старом либретто появлялась на сцену всепрощающая личность королевы.

Опера Керубини идет в Театре оперы и балета как «спектакль молодых сил». И в этом — значение этой постановки. Оперная молодежь отлично показала себя. Очень мягкий и слегка иронический, тонкий по интонациям и жесту образ, построенный Фрейдковым (Микели — водовоз) — настоящая удача оперного певца-актера. То же следует сказать и о Белухиной (Констанция), у молодого Большакова (Антонио) — несколько пейзанская, наивничающе-простецкая манера, которая тем более бросается в глаза, что спектакль в целом очень чист от оперных штампов.

В этой чистоте — главное достижение режиссерской работы молодого постановщика Харламова. Спектакль почти совершенно свободен от эстетского манерничанья и изящной стилизации.

Постановка «Водовоза» — реалистична и простовата, — и это очень правильно для музыки Керубини, хотя вместе с тем нельзя не упрекнуть работу режиссера в некоторой бедности, неизобретательности и вялости, в частности — в трактовке массовых сцен. Декорации немного слишком, пожалуй, напоминают городские пейзажи Дмитриева в первых двух актах, и немного слащавы в третьем. Также хороша по своеобразию и выразительности маленькая пляска (па-декатр), поставленная для финала молодым балетмейстером Захаровым.

Да и весь спектакль этот говорит о богатстве молодых сил, правильно расшевеливаемых руководством театра.

Веч. Красная газ. 1933. 1 апреля (№ 75). С. 3.

Спектакль о революционном Западе. «Суд» в Госдраме[50]

Новая пьеса В. Киршона хочет быть, как пишет сам автор, «обвинительным актом суда над капиталистической системой». И сильные, и слабые стороны драматургического творчества автора «Города ветров» и «Хлеба» с очень большой ясностью отразились в пьесе.

Сложный переплет ожесточеннейшей, на жизнь и смерть, классовой борьбы перенесен здесь в масштабы маленького заводского города, более того — в стены домов двух рабочих семей, связанных родством. Это, конечно, способствует тому, что в отличие от стольких обнажено публицистических наших пьес «на западные темы» люди капиталистического Запада предстают здесь в несравненно более сложных опосредствованиях, оказываются поданными несравненно большим числом конкретных, правдивых, человеческих черт. Отдельные образы хорошо удались В. Киршону. Среди них, прежде всего, центральный образ старого социал-демократического рабочего Клауса Маурера, ис-

[50] Спектакль по пьесе В. Киршона, премьера 14 апреля 1933 г. (пост. Б. Сушкевича, худож. Н. Акимов).

кренне желающего счастливой жизни для себя и для ближних, а на деле оказывающегося орудием отвратительнейших преступлений, жертвой гнуснейшего обмана и провокации правящих классов. Такие образы, как безногий на тележке, как редактор социал-демократического листка, как провокатор, — все они отмечены запоминающимися чертами.

В умении строить круто завязанную фабулу — неотъемлемая особенность драматургии В. Киршона, и зритель внимательно следит за острыми перипетиями маленького, в сущности, но характерного эпизода пролетарской борьбы в маленьком городке.

Но особенности драматургического метода Киршона обусловили и ограниченность его пьесы.

Втиснутые в узкие и жесткие путы мелодраматической, по сути дела фабулы, герои пьесы далеко недостаточно развернуты в глубину. Они становятся, за исключением, пожалуй, центральной фигуры Клауса, статичными, а сами взаимоотношения между ними теряют проблемное значение, приобретая черты некоторой заданности, идейной прямолинейности (несмотря на сложность сюжетных взаимоотношений).

Как получилось, что по философской своей значительности и остроте новая пьеса В. Киршона не достигает идейной сосредоточенности и проблемной значительности его же «Хлеба»? Сказалось здесь, может быть, и недостаточное овладение материалом западноевропейской жизни во всей ее конкретности и образности.

Указанные недостатки (к числу которых надо отнести также схематизм и искусственный мелодраматизм таких эпизодов, как религиозное исступление старухи Кетвиг) снижают художественное значение, в общем, полезной пьесы.

Режиссерская рука нового художественного руководителя Госдрамы Б. Сушкевича проявилась в удачном использовании огромных и разнообразных актерских сил Госдрамы, в создании общего очень корректного и ровного тона спектакля. Традицион-

ный актерский разнобой Госдрамы оказался несколько смягченным. Это заметно даже у Горин-Горяинова (редактор Зольтке), игравшего на этот раз без обычного для него нажима. Все же новому руководству Госдрамы можно и следует пожелать большей смелости в художественной перестройке ценнейшего творческого механизма старейшего нашего драматического театра.

А богатство этого театра оказалось еще раз подтвержденным хотя бы игрою Певцова (Клаус Маурер). Обычная для этого прекрасного актера мягкость и теплота сочетаются на этот раз с огромной драматической силой. То, как ведет Певцов роль после трагического перелома в ней, т. е. после пятой картины, — это подлинный пример умного построения классового образа — пример эмоционального раскрытия классовых противоречий. К сожалению, Корчагиной-Александровской не удалось преодолеть очень искусственный и мелодраматический авторский материал роли «старухи Кетвиг». Образ, ею данный, скорее всего — набросок к трагически противоречивой фигуре некоей пролетарской матери-христианки, фигуре, никак не осуществленной в спектакле. В полуэпизодической роли показала тонкий рисунок образа Рашевская. Удачно использовал выигрышную, с грубоватой остротой очерченную автором роль «инвалида Карла» Вальяно. Уверенно и выразительно очертил образ провокатора «Курта Вальдена» Бабочкин.

Художник Акимов дал внушительную декорацию зала суда и свежую по точке зрения попытку «заднего двора Европы» — городского пустыря у бараков. Он пытался также с неодинаковым успехом раздвинуть в декорациях рамки той «павильонной камерности» спектакля, о которой шла речь. Здесь, впрочем, попытки художника натолкнулись на чрезмерно осторожную манеру режиссера, создав ощутимый разнобой в этом достаточно слаженном и полезном спектакле.

Веч. Красная газ. 1933. 5 апреля (№ 79). С. 3.

Трагикомедия о деньгах. «Свадьба Кречинского» в Театре им. В. Э. Мейерхольда[51]

В художественном мировоззрении Мейерхольда на драматургию Сухово-Кобылина издавна занимает особое (рядом с Лермонтовым и Гоголем место). Ключа к сумрачной и страшной сатире гениального автора «Трилогии»[52] — фанатичного крепостника и поклонника Гегеля, уголовного убийцы и светского «льва» — Мейерхольд искал и на путях условного романтизма («Свадьба Кречинского»[53] и «Смерть Тарелкина»[54], 1917 г.), и в методе эксцентрического фарса (вторая редакция «Смерти Тарелкина»[55], 1922 г.) со стреляющими стульями, цирковыми аппаратами на оголенной сцене и полетами на тросах.

«Свадьба Кречинского», показанная 14 апреля премьерой в Московско-Нарвском доме культуры, интересна, именно, как новый опыт разрешения огромным мастером-режиссером этой излюбленной им драматической темы.

Отличие от ранних мейерхольдовских работ над Сухово-Кобылиным очень велико. Режиссер стремится исходить на этот раз не из формальной, или символической, а из активной социально-политической идеи. «Кречинский для него — это прообраз банкиров, спекулянтов, биржевых игроков, современного буржуазного уклада». («Веч. Красная газ.» № 86[56]). И все же именно в установке этой — первое противоречие новой рабо-

---

[51] Спектакль по пьесе А. В. Сухово-Кобылина, премьера 14 апреля 1933 г. (реж. В. Мейерхольд).

[52] «Трилогия» А. В. Сухово-Кобылина: «Свадьба Кречинского» (1852–1854), «Дело» (1861), «Смерть Тарелкина» (1869).

[53] Премьера в Александринском театре 25 января 1917 г.

[54] Премьера в Александринском театре 23 октября 1917 г.

[55] Премьера в Театре ГИТИС 24 ноября 1922 г.

[56] *Мейерхольд В. Э.* «Свадьба Кречинского». К сегодняшней премьере в Московско-Нарвском доме культуры // Веч. Кр. газета. 1933. 14 апреля (№ 86). С. 3.

ты Мейерхольда. Действительно, сатира убежденного феодала Сухово-Кобылина была вдохновлена злостью внутридворянской «самокритики». С этих «самокритических» позиций шельмует он обуржуазившегося авантюриста, промотавшегося помещика («именье в степи было») Кречинского и опустившегося под натиском буржуазных отношений люмпен-дворянина Расплюева. С «самокритических» позиций слегка иронизирует автор над простодушием (вообще говоря, симпатичного ему) наивного провинциала Муромского, слишком беззащитного перед лицом надвигающегося капиталистического перерожденья дворянства. Еще язвительнее и злее, чем этот авторский замысел, говорит сама действительность крепостнической России, объективно сквозящая над очертаниями героев Сухово-Кобылина. И вот, стремясь подчеркнуть «современность», точнее, «вневременность» фигуры Кречинского и тем самым абстрагировав его, Мейерхольд бесспорно затушевал конкретную, исторически-обусловленную классовую остроту сатиры автора. Он был принужден создать авантюристу Кречинскому конкретное «страдающее» и «карающее» окружение. Так оказалась смягченной наделенной чертами бессильного, но светлого прекраснодушья фигура старика Муромского. Так оказался приподнятым на контуры романтического рыцарства и благородства резонер Нелькин. И даже частный пристав (по признанию самого Сухово-Кобылина — начавший арест Кречинского с вымогания капканной взятки («Дело», акт 1), даже этот герой жутко-известной Сухово-Кобылину полицейщины, — предстает в финале комедии, как некий карающий меч справедливости, эффектно задрапированный в николаевскую шинель. Ослабление обличительной остроты комедии не компенсируется сгущением сатиры по отдельным частностям, куда относится, например, подчеркнутая похотливость суетливой «тетушки Атуевой» (подобно «Софье» в трамовском «Недоросле»[57]), бросающейся на шею к смазливому ка-

[57] Спектакль по комедии Д. Фонвизина, премьера в ЛенТРАМе 5 апреля 1933 г. (реж. М. Соколовский).

заченку Тишке и самому Кречинскому. И с особенной ясностью сказывается это притупление жала сатирической злости на центральных образах комедии — Кречинском и Расплюеве. Как сказано, сам Кречинский всячески гиперболизирован режиссером. Он сделан главарем целой шайки темных дельцов, шулеров и проходимцев. Его монологи приподняты аккомпанементом скрипок и виолончелей. Но, справедливо разрушив традиционную водевильную легкость в понимании этого образа, режиссер в то же время придает ему черты некоей трагической страсти к золоту, некоей одержимости, неминуемо ослабляющей конкретную социальную направленность сатиры. В «Расплюеве» Мейерхольд хотел раскрыть черты «вечного паразитического», конкретизирующегося по его мысли в сегодняшнем «фашистском полицейском подхалиме, провокаторе и палаче» («Веч. Красн. газ.», № 86[58]). И опять-таки, это отвлечение от исторической конкретности деклассированного дворянина, приживальщика Расплюева сыграло двусмысленную службу в отношении сатирической силы образа, которому превосходная, но в основе своей незлобливая насмешливая актерская трактовка (Игорь Ильинский) придает особую мягкость.

Так, преследуя боевую цель политической актуализации классических образов Сухово-Кобылина, но применяя для этого неправомерные, на наш взгляд средства исторического абстрагирования, Мейерхольд, в итоге, отнюдь не использовал до конца гигантский заряд социального обличения, заложенный в сатире автора «Свадьбы Кречинского».

Но с тем большим уважением должны мы остановиться перед огромным и зрелым сценическим мастерством, проявленным в этом спектакле режиссером. Основная стилевая тенденция спектакля (и в этом — шаг вперед после «Ревизора» и «Горе уму»), это несомненное тяготение к сценическому реализму. С необычай-

---

[58] *Мейерхольд В. Э.* «Свадьба Кречинского» К сегодняшней премьере в Московско-Нарвском доме культуры // Веч. Кр. газета. 1933. 14 апреля (№ 86). С. 3.

ной простотой реалистической характеристики даны, например, все диалоги первого акта. Но реализм, искомый здесь Мейерхольдом, опирается на весь его предшествующий блестящий опыт сценической выразительности. Словесная ткань Сухово-Кобылина конкретизуется поэтому в лаконичных, но ярких зрительных образах. Таинственность первого появления Кречинского подчеркивается ширмой, из-за которой видны только его вкрадчиво-жестикулирующие руки. Длинные монологи второго и третьего акта раскрыты, как оживленные ансамблевые сцены — заговор «шайки» Кречинского. Продолжая свою линию «спектаклей на музыке», Мейерхольд использует также оркестр, куплет, танец для эмоционального акцентирования образов, но любопытно и здесь желание «реалистически», даже, пожалуй, «бытово» мотивировать условность музыки. («В соседней комнате бал — играет оркестр»). Любопытна и необычайна для Мейерхольда (правда, в значительной степени внешняя) осторожность в обращении с авторским текстом. Даже наиболее радикальное драматургическое новшество — введение «сообщений о событиях», рассекающих течение действия, опирается на авторский текст и находит себе параллели в пространных «ремарках» самого Сухово-Кобылина, в частности его знаменитых «данностях» перед пьесой «Дело».

Прорывом в этой реалистической тенденции спектакля кажутся нам некоторые элементы эксцентрики, символизма, и, в частности, замысел третьего акта, перенесенного Мейерхольдом в «увеселительное заведение». Здесь обстановка сложной «инсценировки» с маскируемыми на глазах у зрителей членами «шайки» Кречинского, с «бенгальским огнем» и сценой «фокусов», с ливрейными трубачами — напоминает о давнишнем пристрастии Мейерхольда к сценам «шарлатанства» (вспомним «фокусы» Несчастливцева в «Лесе»), а самый финал своей сгущенной, утяжеляемой музыкой трагичностью продолжает линию трагических финалов развеселых комедий «Ревизора» и «Мандата». И все же этот традиционный для Мейерхольда стилистический ход оказывается сейчас, по-видимому, уже несколько

чуждым самому постановщику. Он настолько мало разработан в спектакле, что едва ли оправдывает переход действия в условную атмосферу «трактира».

Этот некоторый стилистический разнобой спектакля подчеркивается актерским исполнением, точнее исполнением обеих центральных ролей — Кречинского и Расплюева. Кречинского играет Ю. М. Юрьев, впервые после значительных опытов «Маскарада» и «Дон-Жуана», выступая в спектаклях Мейерхольда. Игра Юрьева говорит о продолжающемся освобождении этого большого актера из плена отвлеченно-аффектированной манеры. Юрьев–Кречинский характерен, снижен порою до бытовой окраски интонаций. И вместе с тем в моменты эмоциональных подъемов — перед нами страстная декламация, искусством которой так владеет Юрьев.

Игорь Ильинский в роли Расплюева показал поистине замечательное умение вызывать смех мельчайшим изменением выражения лица, лаконичнейшим жестом, очень знакомой, но непреодолимо потешной интонацией. Но он, пожалуй, слишком смешон и, пожалуй, слишком добродушен. И уж, во всяком случае, никак не «страшен» (как этого хотел бы постановщик), его Расплюев — этот «будущий паук царской полицейщины».

Актерский стиль Юрьева и Ильинского, конечно, неоднороден. Это подчеркивает противоречивость постановки так же, как зрелое мастерство обоих актеров усиливает то впечатление высокого профессионального умения, сделанности, зрелости, которое производит этот в целом несколько затянутый и тяжеловесный спектакль.

Веч. Красная газ. 1933. 16 апреля (№ 88). С. 3.

Музейный спектакль?
«Служанка-госпожа» в Эрмитажном театре[59]

Эрмитажный театр показал, расширяя круг своих музыкально-исторических работ, сценическую поста-

[59] Спектакль по опере Д. Б. Перголези, текст М. А. Кузмина, премьера 24 апреля 1933 г. (реж. В. Н. Соловьев, худож. Б. А. Альмединген).

новку «Служанки-госпожи», коротенькой — «в двух интермедиях» — комической оперы Джованни Перголези, гениального итальянца, умершего двадцатишестилетним юношей, в 1736 году.

Маленькая площадка с двумя занавешанными дверьми в задней декорации. Два тяжелых кресла. И двое певцов-актеров (третий персонаж — без слов) разыгрывают простодушную старинную шуточку о том, как умная служанка женила на себе ворчливого барина.

Новое начинание Эрмитажного театра на первый взгляд невольно наводит на некоторые сомнения. А нет ли во всей затее этой некоего бездумного любования стариной, эстетизма, реставраторства? В памяти невольно возникает недобрая тень евреиновского «Старинного театра»[60], мелькнувшего двадцать пять лет назад, в 1907–08 годах, как характерное проявление растленного, реакционного упадочничества. На дороге ли «практического овладения классикой» лежат опыты Эрмитажного театра? — рождается невольный вопрос.

Скажем сразу, все сомнения эти, в основном, кажутся нам необоснованными. Работа Эрмитажного театра, конечно, должна служить именно задачам критического осмысления классического наследия. Но ясно, что по методам своим работа эта неминуемо будет отличаться от того, например, что сделал Мейерхольд со «Свадьбой Кречинского», театр ЛОСПС — с «Грозой»[61], не говоря уже об эксперименте, произведенном ТРАМом над Фонвизиным. Возможно, более тщательная, точная сценическая «реставрация» (да, реставрация!) классического спектакля — этого никак не избежать эрмитажному театру, театру-музею, в работе которого театрально-музыкальная «экспозиция» в старинном мраморном амфитеатре занимает место рядом с выставкой скульптуры, бронзы, живописи в музейных галереях.

---

[60] Театр был создан Н. Н. Евреиновым и Н. В. Остен-Дризеном, просуществовал два сезона (1907/1908 и 1911/1912 гг.).

[61] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 23 апреля 1933 г. (реж. А. Винер).

Различие между этими «музейными спектаклями» и затеями эстетского «Старинного театра» тем не менее, очень велико. Оно, прежде всего, в самом отборе «классики». Вообще, в свое время мистическим «Действом о Теофиле»[62] или воинствующе-католическим «Чистилищем св. Патрика»[63] — евреиновский театр отнюдь не «академически», а весьма активно служил пропаганде мракобесия и всяческого «богоискательства» реакционных лет. И правильно сделал, как нам кажется. Эрмитажный театр, начав свою сценическую работу с оперы Перголезе — насквозь жизнерадостного, светского, земного создания молодого, реалистического буржуазного искусства, сыгравшего некогда, при всей незатейливости своей, историческую роль в разрушении эстетики дворянско-феодального музыкального театра. Становление реалистического театра буржуазии — какая прекрасная тема для целого цикла «музейных спектаклей»!

Важен и самый метод «реставрации». Эстеты-апостолы «Старинного театра» менее всего заботились в свое время о подлинном воспроизведении действительности исторического спектакля.

«Реставрация» же Эрмитажного театра в основном дана с достаточной строгостью и суховатой трезвостью. Жаль лишь, что профессиональная четкость работы режиссера (В. Соловьев), художника (Б. Альмединген) и переводчика (М. Кузмин) несколько дискредитируется любительской манерой некоторых исполнителей (в особенности беспомощна в сценическом отношении «Серпина» — Лещинская).

Но как же все-таки с «критическим овладением классикой»? Наряду с правильным, целеустремленным отбором репертуара, наряду со строгостью в его «реставрации», совершенно исключительное, прямо-таки решающее значение приобретает здесь «окружение» спектакля, служащее как бы критическим

[62] Спектакль по пьесе Рютбёфа, премьера в «Старинном театре» в 1907 г. (реж. Н. В. Дризен, М. Н. Бурнашев).

[63] Спектакль по пьесе П. Кальдерона, премьера в «Старинном театре» в 1911 г. (реж. Н. В. Дризен).

«предисловием» и «примечанием» к самой демонстрации. И вот в этом смысле в «Служанке-госпоже» сделано мало и не очень хорошо. И выпущенная брошюрка и вступительное слово очень обще и бегло говорят об исторической роли оперы Перголези. Нет и выставки к спектаклю. А ведь именно в Эрмитаже нужно было бы развернуть значительную «экспозицию» памятников материальной культуры, всесторонне разъясняющих историческую обстановку спектакля.

Творческие возможности здесь очень велики и плодотворны. И Эрмитажный театр должен всячески об этом позаботиться, продолжая свое ценное культурное дело — дело создания не эстетски-мечтательных «старинных представлений», а советских «музейных спектаклей», помогающих живому театру и массовому зрителю наших дней подлинно критически понять мировую сокровищницу сцены.

Веч. Красная газ. 1933. 26 апреля (№ 94). С. 3.

Философская комедия «Свадьба Кречинского» в Театре имени Мейерхольда

В Московско-Нарвском доме культуры в Ленинграде прошла премьерой новая постановка Вс. Мейерхольда в театре его имени: «Свадьба Кречинского» с Ю. Юрьевым в заглавной роли и Игорем Ильинским в роли Расплюева.

Конечно, это одно из значительнейших событий нынешнего ленинградского, да и не только ленинградского театрального сезона. Спектаклем этим Мейерхольд возвращается к одному из излюбленнейших своих авторов, к Сухово-Кобылинну. Возвращается, чтобы, опираясь на опыт политического театра, им за революционные годы разработанный, разрешить драматургическую проблему создателя гениальной «трилогии» уже не с формальных позиций романтико-эстетического театра, как в 1917 году (первая редакция «Свадьбы Кречинского» и «Смерти Тарелкина»), и не с позиций фарсово-цирковой конструктивистской экс-

центирады, как в 1922 году (вторая редакция «Смерти Тарелкина»), а как политически направленную сатиру. Как толкует спектакль сам постановщик (в предварительном сообщении в «Вечерней красной газете»), Кречинский — это образ банкиров, спекулянтов, биржевых трюков современного буржуазного уклада». Подобный отчетливо резко-политический замысел отличает новую постановку «Свадьбы Кречинского» не только от упомянутых ранних работ Мейерхольда над Сухово-Кобылиным, но и от «Ревизора» и «Горе уму», режиссерская концепция которых была значительно более эстетизирована, политически нейтрализована.

Но тут мы сразу же наталкиваемся на основную противоречивость в новом подходе Мейерхольда к репертуару классики. Режиссер воспринимает «Свадьбу Кречинского» как своего рода социально-философскую трагикомедию. Для него (как видно опять-таки из «Предварительного сообщения») существенно и важно раскрыть пьесу Сухово-Кобылина, как выражение растлевающей роли денег в капиталистическом мире, денег, мистифицирующих подлинную сущность человеческих отношений и свойств, превращающих эти свойства в их противоположности. Именно с этой точки зрения казался важным Мейерхольду Кречинский — шулер, лицемер, «из-за денег превращающий «любовь» в средство вымогательства, «дружбу» — в источник обмана, играющий окружающим миром «как марионетками», подобно тому, как «современный банкир из-за ширмы, как марионетками, движет политикой и государством».

Социально-философская концепция эта, конечно, актуализирует классические образы старинной комедии Сухово-Кобылина, придает им смысл, своеобразно углубленный и звучащий на сегодняшний день. Противоречивость концепции заключается, однако, в том, что в основе ее лежит некоторое абстрагирование образов Сухово-Кобылина, которые вырываются, таким образом, из своей конкретной исторической обстановки.

Конкретная исторически-обусловленная классовая острота негодующей сатиры автора «Свадьбы Кре-

чинского» оказалась благодаря этому ослабленной, затушеванной. Сатирическая злость Сухово-Кобылина направлена не только против обуржуазившегося дворянина-авантюриста Кречинского и не только против деклассированного под натиском новых капиталистических отношений, упавшего до приживальщика и мелкого шулера, дворянина Расплюева.

Острая ирония Сухово-Кобылина, убежденного крепостника, фанатично-принципиального феодала-консерватора, задевает и Муромского, чересчур простодушного помещика-провинциала, неспособного ориентироваться в новой, усложненной обстановке буржуазного авантюризма.

Еще темнее были краски исторической действительности этих Муромских и Нелькиных, краски, объективно поступающие из-под образов осторожно-иронической «самокритики» дворянина Сухово-Кобылина.

И вот эта сложная, исполненная противоречий расстановка сил в пьесе Сухово-Кобылина оказалась несколько догматической, упрощенной, метафизированной благодаря тому, что на место «социальной сатиры» встала, в толковании Мейерхольда, некая «социально-философская комедия-притча». Великому престидижатору[64], авантюристу Кречинскому оказалось необходимым противопоставить мир двигаемых им «марионеток», мир «противников» его, которые тем самым приобрели черты образов «страдающих» или «карающих». Так оказалось, что и Муромский получил облик некоего благодушного, безвинно-терпящего старичка, и резонер Нелькин вырос в фигуру, исполненную страстного негодования и благородного обличительства, и даже «частный пристав», являющийся арестовать Кречинского, приобрел эффектные сценические черты носителя карающего правосудия.

Все это не могло не смягчить, притупить острие обличительной злости Сухово-Кобылина, не могло не сузить масштабов его сатиры. И это, тем более, что метафизические тени философского абстрагирования легли

[64] Фокусник, отличающийся ловкостью рук.

и на центральные образы комедии, на образы Кречинского и Расплюева. Первый, в соответствии с исходной точкой зрения режиссера, всячески приподнят. Он изображается, как предводитель целой преступной банды шулеров, темных дельцов. Монологи Кречинского идут как «мелодрама» в сопровождении музыки скрипок и виолончелей. Всеми средствами этими придается образу «ювелирного аферист и престидижатора», перед которым сам «египетский фокусник Боско — не что иное, как мальчишка и щенок», черты некоей трагической страсти, некоей одержимости алчностью. А это выраженное образом в целом, конечно, также способствует смягчению сатирической остроты фигуры. Подобное же абстрагирование привело к смягчению образа Расплюева, в котором режиссер (судя по его «предварительному сообщению») хотел увидеть образ «вечно паразитического», концентрирующегося «в сегодняшнем фашистском полицейском, подхалиме, провокаторе и палаче».

Концепция обобщенной «философской притчи» на деле привела таким образом к сужению идеи спектакля, еще раз доказав, что именно реалистическая конкретность всей образной схемы пьесы может быть в то же время средством максимального обобщения, расширения заложенного в ней смысла.

Но если идейный замысел новой постановки «Свадьбы Кречинского» и уводит в сторону от исторической конкретности, то зато в сценической трактовке спектакля, несомненно (и это особенно важно и ценно) тяготение режиссера к широкому и развернутому реалистическому стилю. Но реалистический стиль этот опирается на весь предшествующий блистательный опыт обогащения сценического языка, разработанный Мейерхольдом. Он приобретает поэтому черты необычайного зрелого, законченного, совершенного мастерства. Основное здесь — в раскрытии внутренней словесной ткани действия через внешне выразительные и яркие зрелищные образы. Средства пантомимы и «пред-игры» широко используются при этом режиссером. Таинственность первого появления Кречинско-

го, например, подчеркивается ширмой, из-за которой видны только его жестикулирующие руки, руки шулера и престидижатора. В сложную пантомиму разрастается и рассказ Расплюева о подвигах Кречинского в закладной конторе Бека. В оживленные ансамблевые сцены превращены монологи второго и третьего актов. Рядом с пантомимой и «пред-игрой» — музыка, и в этом спектакле обильно используемая Мейерхольдом (композитор Старокадомский). Любопытно, однако, и здесь желание «бытово», «реалистически» оправдать «условность» музыки. Режиссер считает необходимым подробно объяснить, что музыка доносится из соседних зал, где идет бал и играет оркестр. Вообще же, используя куплет и танец, Мейерхольд по существу только смело и четко раскрывает элементы музыкальности, заключенные в самой пьесе Сухово-Кобылина и идущие от водевильно-французских ее корней. И вообще в этой постановке режиссер проявил необычайную бережность в обращении с авторским текстом. Новизной явились лишь вставки стихотворений (Державина), декламируемых Кречинским, и как наиболее смелое драматургическое новшество, включение в спектакль «сообщений о событиях», рассекающих непрерывную ткань действия. «Сообщения» эти, реализуемые как надписи на экране и вообще носящие черты некоей кинематографической природы, по существу сравнительно легко использованы в спектакле, но, как драматургическое изображение, они могут оказаться очень плодотворными, способствуя расширению смысла действия и круга событий, им затрагиваемых.

Если в режиссерском отношении, именно в тяготении к своеобразному сценическому реализму, являющемуся несомненным шагом вперед после «Ревизора» и «Горе уму», можно видеть основной интерес спектакля, то в актерском отношении в центре внимания стоит исполнение центральных ролей Кречинского и Расплюева Ю. Юрьевым и Игорем Ильинским. Новое после долгого перерыва выступление Ю. Юрьева под режиссурой Мейерхольда само по себе является инте-

реснейшим театральным событием. Замечательный актер этот, очевидно, все более освобождается от той условно-декламационной манеры, которая была ему прежде так свойственна. Его Кречинский приобретает черты характерности, порою даже быта, но с тем, чтобы в мгновенье аффекта подняться на столь доступные исполнению Юрьева высоты приподнятой страсти.

Расплюев–Ильинский — виртуозно слеплен. Его пантомима, порою переходящая в эксцентрику, его великолепно выразительная мимика, разнообразнейшие интонации от скороговорки до торжественно-подъемного пафоса, им применяемые, — все это прекрасный образец актерского умения. И все-таки это «смешно», да не «страшно». Добродушный облик Расплюева — Ильинский — со своей стороны немало способствует тому, что весь этот зрелый, мастерский, законченный спектакль в сатирическом отношении оказывается смягченным, ослабленным.

Советское искусство. 1933. 26 апреля (№ 19–20). С. 6.

Классики на ленинградской сцене

I

Несомненно, что одной из характернейших особенностей текущего театрального сезона [является] напряженный интерес к проблемам осмысления классического наследия.

Фонвизинский «Недоросль» в Театре рабочей молодежи — вот явление невозможное еще недавно, но глубоко характерное для этого года, когда необходимость овладения богатствами классической драматургии во всей своей сложности встала перед нашими театрами. А если вспомнить, что это обращение советских театров к классике развертывается в обстановке, когда великие тени классической драматургии окончательно покидают растленные театральные подмостки Запада, — станет особенно показательным большой исторический смысл этого поворота нашего театра. На этом конкретном примере еще раз подтверждается

мысль Энгельса о том, что «только рабочий класс может явиться действительным, наследником философии и классического искусства».

Период подобного же по своей интенсивности обращения к классике советский театр пережил в первые годы своего развития в 1919–1921 годах Но боевое значение классики в нынешнем сезоне особенно ясно именно потому, что в те годы классический репертуар являлся знаменем и лозунгом академических театров, а сейчас именно молодые наши театры выступают застрельщиками нового пересмотра классики. Постановка «Грозы» в Театре ЛОСПС и постановка «Недоросля» в ТРАМе — вот спектакли особенно показательные в этом отношении.

Но каковы же характерные черты, ковы же типичные особенности тех «классических постановок», которые прошли за последнее время?

Нам кажется, что кое-какие замечания на этот счет могут быть сделаны на основе четырех премьер, недавно показанных нашими театрами. Премьеры эти — «Свадьба Кречинского» в театре им. Мейерхольда (режиссер Мейерхольд), «Доходное место» в Большом драматическом театре[65] (режиссер Люце), «Недоросль» в ТРАМе (режиссер Соколовский) и «Гроза» в театре ЛОСПС (режиссер Винер).

II

Одной из существеннейших положительных тенденций перечисленных спектаклей является намечающееся стремление к реалистическому раскрытию классики.

Несомненно, что ведущий стиль театра, формируемый обычной на репертуаре современной театру драматургии, всякий раз определяет также и соответственное осмысление классики. Для примера можно бы сослаться на традицию символистского толкования классики Мейерхольдом до революции (напр. в мейерхольдовской постановке «Грозы» на Александринской

[65] Премьера 12 февраля 1933 г.

сцене[66]), как на романтико-идеалистический стиль шиллеровских и шекспировских спектаклей в Большом драматическом и Московском Малом театрах в годы военного коммунизма.

Сейчас театры наши на классическом репертуаре пытаются разрешить основную для советского искусства проблему — проблему «социалистического реализма».

В особенности ценной в этом отношении кажется нам «Свадьба Кречинского» у Мейерхольда. Она тем более показательна, что именно противоречивая и двусмысленная драматургия Сухово-Кобылина на прежних этапах творческой деятельности Мейерхольда являлась для него основой для наиболее последовательных символистских и эксцентрических спектаклей.

В своей нынешней работе над Сухово-Кобылиным Мейерхольд средствами психологически углубленного диалога строит зрелые реалистические, своего рода «бальзаковские» образы дворянской семьи Муромских и прежде всего образ самого Кречинского. Кречинский вырисовывается здесь как дворянин-авантюрист с вкрадчивыми нотками профессионального уговаривателя, с бешенными взрывами ярости самодура-крепостника, с цыганской богемной распущенностью, с целым рядом мелких, но характерных черточек начавшейся социальной деклассации.

Такая сложность характерных опосредствований, которые на этот раз заменяют столь обычную для Мейерхольда однокрасочную абстрактность образа, на наш взгляд является весьма существенным признаком преодоления схематизма живым многообразием реализма (вспомните пушкинское определение схематизма и реализма: «Гарпагон у Мольера всегда скуп, Шейлок у Шекспира скуп, чадолюбив, мстителен»).

Такого же характера тягой к реализму окрашены и отдельные эпизоды «Грозы» в постановке режиссера Винера.

Вот, напр. Кабаниха. Она — семейный тиран, но она иронически посмеивается над раболепством своей

[66] Премьера — 1916 г.

домостроевской семьи, но у нее сложноциничное отношение (отношение видавших жизнь зрелых людей) к грозе городка — Дикому. Или вот Феклуша. Перед нами — сложный социальный образ приживалки, шарлатанки, кликуши, сластены, многообразно и разносторонне нарисованный режиссером и актрисой. Или вот сумасшедшая барыня. Игривые французские куплеты сразу конкретизируют фигуру этой весело пожившей и боящейся смерти помещицы XVIII века, и лишают ее всяческого мистического тумана. Все это наметки конкретного многообразия образов, при которых преодолевается схема и схематичность.

III

И в то же время именно здесь таятся некоторые существеннее опасности.

Ведь и Феклуша, и сумасшедшая барыня, так тщательно и любовно разработанные режиссурой, — это фигуры чрезвычайно эпизодические, едва ли не третьестепенные: усложняя их, режиссер выдвигает деталь за счет основного.

Мало того, постановки «Грозы», «Доходного места» и «Недоросля» изобилуют «фигурами, введенными режиссурой», квартальные, проститутки, столоначальники, будочники, крепостные девки и гренадеры разгуливают как по досчатым переулкам и питейным заведениям Замоскворечья, так и по усадьбе Простаковых, тогда как в «Доходном месте» по сцене прохаживаются даже «Островский» с «Аполлоном Григорьевым».

Всеми этими средствами (в конечном счете, идущими от традиций мейерхольдовского «Леса» и «Ревизора»), режиссура, по-видимому, стремится, если позволено так выразится, «раздвинуть социальные рамки» классического произведения, «подтекстовать» некий комментарий к нему, сломать вводными эпизодами композиционную однолинейность классики, дав ощущение живой и сложной действительности.

В итоге мы получаем произведение, драматургически принадлежащее уже к другой системе и к иным жанрам, чем фонвизинский «Недоросль», чем «Доход-

ное место». Мы получаем жанры, своей сложной и как бы неупорядоченной многолинейностью напоминающие такие произведения современной драматургии, как последние драмы Всеволода Вишневского или Николая Погодина. И в этом стремлении заменить классическую однолинейность композиции некой многогранностью и многосторонностью, вероятно, есть какая-то историческая правомерность.

Но ни в коем случае не следует забывать, что эпизодические фигуры классического драматурга (а тем более «фигуры, введенные режиссурой») поневоле очерчены плоскостно, почти всегда только иллюстративно. Они не раскрывают действительности так, как могут выполнить эту функцию центральные образы классической драмы, они только называют ее, как бы служат ее немым «вещественным доказательством». И вот, перенося центр тяжести на пантомиму, а порою (и в «Недоросле», и «Доходном месте») просто на «прохождение» по сцене этих персонажей, режиссура рискует превратить обобщающие и раскрывающие действительность произведения классики, быть может, и в широкую, но очень уж плоскостную и иллюстративную «инсценировку эпохи». От подобного подхода классическое произведение может существенно деидеологизироваться.

Или в лучшем случае мы будем получать раскрытие «боковых» подтем классической пьесы, взамен раскрытия основной идеи.

Именно это произошло в «Грозе», где, удачно разрешив ряд подтем спектакля, режиссер Винер просто отказался от решения центральной проблемы пьесы Островского — проблемы Катерины. Катерина оттеснена на задний план, подавлена живой и красочной сутолокой второстепенных персонажей.

Как бы побоявшись трогать трудную идеалистическую фигуру героини «Грозы», отказавшись от попыток именно в социальной ограниченности этой героини искать путь к реалистическому пониманию пьесы Островского, режиссер в сущности заменил основную проблему «Грозы» другими ценными, но менее существенными проблемами.

IV

В отличие от постановщика «Грозы», ни Мейерхольд в «Свадьбе Кречинского», ни Люце в «Доходном месте» не уклонились от решения основной задачи.

Но здесь сразу наметились два не вполне верных, на наш взгляд, подхода.

Большой драматический театр, усмотрев в Жадове ведущую фигуру «Доходного места», пожелал истолковать его как «носителя трагедии русского идеализма». Театр произвел переоценку героя «Доходного места», к которому сам Островский относился не без мудрой иронии. Но театр произвел эту переоценку не с пролетарских позиций, а с позиций буржуазного либерализма, с позиций либерально-прогрессивных. Ошибка в толковании центрального образа повлекла за собой фальшивую эмоциональную окрашенность самого спектакля, овеянного «угарной грустью» «погибающей светлой личности».

Несравненно значительнее принципиальный подход Мейерхольда к Кречинскому. Мейерхольд считал важным раскрыть в образе Кречинского черты капиталистического авантюризма, «идею власти денег, мистифицирующих подлинную сущность человеческих отношений». Таким образом, режиссер хотел подчеркнуть в образах классической драмы то, что делает ее живой и значимой в наших условиях.

Подобный подход, несомненно, очень существенен для критического понимания классики. Так ведь и Ленин видел в Салтыковском «Иудушке» черты живые, вредные, враждебные и в нашей обстановке, черты пустобрехства, лицемерия, прожектерства.

Но Ленин всегда одновременно подчеркивал ту конкретную историческую обстановку распада поместного дворянства, в которой возникло в своей специфической исторической форме (имеющее также общую значимость) пустобрехство и прожектерство Иудушки.

И в том-то и дело, что Мейерхольд абстрагировал, оторвал проблему мистифицирующей власти денег от конкретной исторической действительности Сухово-Кобылина.

«Свадьба Кречинского» Мейерхольда напоминает о том, что только на основе конкретного исторического раскрытия образов классической драмы, в их специфической неповторимой обстановке можем мы подчеркнуть и выдвинуть и обще характерные и для нашего времени черты этих образов. Здесь мы опять-таки подходим все к тем же проблемам социалистического реализма, так как чем многостороннее и богаче конкретные и частные черты, составляющие образ, тем существеннее содержание целого образа.

V

Надо хотя бы вкратце остановиться еще на одном характерном явлении — на попытке перестановки социальных акцентов в образах классической драмы.

Здесь, прежде всего, бросается в глаза некоторая вульгаризация в приемах «снижения» социально чуждых героев. Так в «Свадьбе Кречинского» помещица Атуева вешается на шею и Кречинскому, и казачку Тишке, так в «Недоросле» барышня Софья «нежничает» с Милоном, «балуется» с Митрофанушкой, садится на колени Стародуму, а в «Грозе» странница Феклуша «амурничает» с неким дьячком. Все эти приемы «снижения» невольно напоминают «сатирическую» практику наиболее второстепенных современных пьесок, также вот «разоблачающих» классовых врагов по линии «бытового разложения». Здесь самые худшие штампы нынешней драматургии как бы влияют на толкование драматургии классической. Едва ли это целесообразно.

Существенно и другое. Ставя «Недоросля», ТРАМ захотел подойти к «положительным» образам Фонвизина — к Стародуму и Правдину — с абсолютной меркой сегодняшнего дня. Измеренные подобной меркой герои Фонвизина, конечно, оказались достаточно реакционными. Поэтому режиссер счел себя в праве всячески вышутить обе эти фигуры, поставив знак равенства между ними и Простаковыми, и Скотиниными. Так была одним ударом разрушена драматургическая концепция комедии Фонвизина, строящаяся именно на конфликтной борьбе Стародума с Простаковыми. Одновременно, естественно, оказался искаженным

и идейный смысл пьесы, как отражения противоречий социальной действительности крепостнической России XVIII века. Противоречия (а между Стародумами и Простаковыми действительно существовали противоречия, хотя и внутри одной классовой группы) оказались уничтоженными, историческая перспектива — извращена. В меньшей степени то же относится к некоторым «положительным» фигурам «Доходного места», где режиссура пожелала «сатирически» снизить Поленьку. Лирический профиль простодушной героини Островского был заменен образом некоей дурехи, с ковыляющей походкой и идиотически ребячьими интонациями, некоей неисправимой мещанки. Такая «переоценка» исказила смысл пьесы, ибо именно в том, что такие ясные, чистые морально образы, как Поленька, уродовались действительностью чиновничьей России, как раз и заключена драматическая напряженность пьесы Островского, в этом и состоит отчасти драматизм судьбы Жадова.

Дело очевидно в том, что при критической переоценке образов классической драматургии надо исходить не из отдельного, изолированного образа, а из всей системы образов пьесы, в их взаимных противоречиях и связях. И надо также помнить об исторической перспективе, рассматривать социальную ценность того или иного образа не «безотносительно» и «вообще», а в конкретной исторической действительности его времени, его социальной обстановки.

Рабочий и театр. 1933. Май (№ 14). С. 8–10.

Театральная «гапоновщина»

В 1904 г. П. П. Гайдебуров, Н. Ф. Скарская и А. А. Брянцев начали в Народном доме графини С. В. Паниной на Лиговке спектакли Общедоступного театра[67]. По своим установкам это был театр с двой-

[67] С 1919 г. Передвижной театр П. П. Гайдебурова, созданный в 1905 г., стал называться Общедоступным передвижным театром. Просуществовал до 1928 г.

ственным обликом. Эта двойственность сказалась уже 7 марта 1905 г., когда основатели Общественного театра постановкой ибсеновского «Маленького Эйольфа»[68], одновременно положили начало Передвижному театру. Высказывая демонстративное презрение к официальным театрам «поставщиков высочайшего двора» и «купеческого кошелька», они ставили себе целью в качестве «добровольной артели», на путях «передвижничества» и «подвижничества», на средства «рабоче-любезной» графини С. В. Паниной создать «всероссийскую аудиторию пролетарской интеллигенции». И не случайно рождение этого театрального организма на гребне революционной волны 1905 г. в разгар демократических шатаний либеральной буржуазии и ее интеллигенции. «Разночинцы-интеллигенты, по зову глагола осуществляющие свое хождение в народ, хождение в искусство», — так определяли себя позже основатели театра.

Но вся беда в том, что ко времени, когда начали свое «хождение» актеры-передвижники, народническая интеллигенция давно уже отошла от Писарева и Чернышевского к Чернову[69] и Савинкову, от выражения идей крестьянской революции к роли буржуазной агентуры внутри рабочего класса и крестьянства.

Поражение революции 1905 г. ускорило разложение запоздалого народничества. От «Коня бледного» Савинкова до мистического анархизма Г. Чернова, от апокалиптической символики Иванова-Разумника до синодского православия народнических «батюшек» — проходит широкий фронт «загнивания» ренегатствующих эпигонов «Народной воли»[70], заигрывающих с Религиозно-философским обществом[71] и богоискательской интеллигенцией.

---

[68] Реж. П. П. Гайдебуров.

[69] Опечатка, вероятно, имеется в виду Г. И. Чулков, создатель теории «мистического анархизма».

[70] «Народная воля» — нелегальная революционная организация, возникшая в августе 1879 г. после раздела «Земли и воли».

[71] Религиозно-философское общество — организации в Москве (1905–1918) и в Санкт-Петербурге (1907–1917).

Передвижной театр переживает тот же процесс. С каждым послереволюционным годом, когда, по выражению Ленина «русской буржуазии в ее контрреволюционных целях понадобилось поднять спрос на религию, сочинить религию, привить народу или по-новому укрепить в народе религию», основатели театра все глубже уходят в откровенный мистицизм. Ведя культурническую как будто бы работу по пропаганде классиков в демократических аудиториях панинского Народного дома и в провинциальных общедоступных театрах, руководители Передвижного театра ощущают себя «апостолами», творящими таинственную волю пославшего их»[72]. В 1908 г. театр толкует «Власть тьмы»[73] не как «власть узко деревенской тьмы, а как великую борьбу Духа с Тьмой общечеловеческой, мировой», т. е. переводят реалистическую драму в план символико-мистической. Подобная подмена отвлеченным «общечеловеческим» мистико-религиозным смыслом конкретного социального содержания вообще становится методом театра при постановке классиков («Женитьба», по формулировке театра, есть «лик Вечной Пошлости» и т. п.). А в 1909 г. передвижники ставят «Свыше нашей силы»[74] Бьернсона, трактуя пьесу норвежского драматурга как «мистерию о Чуде Соборной Веры и Соборной Молитвы»[75].

Спектакль этот в годы реакции и войны становится основным в репертуаре театра. До 1921 г. спектакль ставится двести раз, — весьма значительная цифра в условиях того времени. Он окончательно примиряет столпов самодержавно-православной реакции с театральным начинанием разночинской интеллигенции. Священник Свенцицкий, полемизируя с традиционным предубеждением синодальной церкви против

---

[72] П. П. Гайдебуров. Зарождение спектакля. [Пг.: Изд. Передвижного театра Гайдебурова и Скарской, 1922]. С. 14. — *Примеч. автора.*

[73] Пьеса Л. Н. Толстого.

[74] Премьера 15 ноября 1909 г. (реж. П. П. Гайдебуров).

[75] Двести представлений «Свыше нашей силы». С. 27. — *Примеч. автора.*

светского театра, аттестует спектакль передвижников как «чудо в театре», а самих актеров — как «служителей бога», вполне добропорядочно творящих «работу господню»[76].

Священник Свенцицкий оказался более прозорливым, чем его консервативные коллеги, он лучше понял, что богоискательское искусство передвижников становилось мостом, приводившим напуганную революцией интеллигенцию к поповщине и самодержавию, и вместе с тем сильнейшим орудием реакционного обволакивания демократических низов. Одновременно Алексей Суворин-сын, наследник нововременского идеолога российского военно-феодального империализма, сочувственно приветствует основателя Передвижного театра П. П. Гайдебурова: «Честь и слава этому чуткому русскому человеку, — пишет Суворин, — так как он помогает своему народу в трудной работе его самопознания»[77]. Так этот театр эпигонского народничества на деле становится буржуазной агентурой в рабочей и мелкобуржуазной среде, своего рода художественной «гапоновщиной» в годы углубленнейшей реакции.

Не случайно поэтому, что, несмотря на постоянное стремление руководителей Передвижного театра изолироваться от теории и практики окружающего дворянско-буржуазного театра, — на деле в их творческом методе, в их художественно-идеологических позициях очевидна самая непосредственная близость к кругу людей интеллигенции вроде «Вех»[78] и книги «О новом театре»[79]. Общей является не только установка на современную драматургию символистов (Ибсен, Метерлинк,) но и понимание театра как «средства преображения жизни силою одухотворенного искусства» (т. е. все та же идеалистическая формула театра как за-

---

[76] Ibidem. С. 10. — *Примеч. автора.*

[77] Маленькая газета. 1917. 1 янв. — *Примеч. автора.*

[78] Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. М.: Тип. В. М. Саблина, 1909.

[79] Театр. Книга о новом театре: сб. статей. СПб.: «Шиповник», 1908.

мены и «подмены действительности»), но и недоверие к «слову и смыслу» в театре, которому противопоставляется некое «Слово» с большой буквы, в театральной практике приводящее к установке на эмоцию, на подсознательное (т. е. формула иррационального театра), но и толкование театра как «соборного таинства, осуществляющего общее для всех участников хоровое исступление из повседневности» (т. е. формула соборного действа). Ко всем этим определениям совсем нетрудно подыскать параллели в высказываниях о театре Вяч. Иванова, Федора Сологуба и В. Э. Мейерхольда. В частности неизгладимым на весь период существования Передвижного театра оказалось в 1907–1908 гг. воздействие театра Комиссаржевской и, как бы ни отрекались от этого сами передвижники, — воздействие Мейерхольда эпохи символического театра[80], эпохи «черных бархатов», «слов, падающих как капли в бездонный колодец» и «театров-храмов».

Но в то же время двойственная природа Передвижного театра как театра мелкой буржуазии сказывалась все же в ряде характерных для него отличительных черт. Это, во-первых, свобода от традиционализма, свойственная театральному фронту от «Старинного» до «Камерного театра». Ни итальянская комедия масок, ни испанский театр, ни елизаветинцы[81] не занимали сколько-нибудь заметного места в репертуаре Передвижного театра. Далее — проблема режиссуры. Если в театрах, от МХТ до Мейерхольдовского и Таировского, именно в эти годы осуществлялось подчинение всего спектакля централизованной воле режиссера-постановщика, то передвижники старались всячески подчеркнуть свое восстание против «эпохи режиссерской диктатуры по всей России», свой «путь соборного и свободного театротворчества, в котором актеру-че-

[80] Символистский период творчества В. Мейерхольда: 1905–1907 гг.

[81] Драматурги Елизаветинской эпохи в Англии (вторая половина XVI — начало XVII в.; Шекспир и его младшие и старшие современники).

ловеку потребен не режиссер-диктатор, а только актер-сотрудник»[82].

В связи со всем этим находится подчиненная роль художника в Передвижном театре, где спектакли были свободны от формального эстетизма, который приносили на сцену буржуазно-дворянских театров цветистые живописные полотна Головина, Добужинского или Бенуа. Передвижной театр выдвигал в противовес их формулу «опрощенной декорации», объяснение которой следует искать, конечно, не только в материальных условиях «передвижничества», но прежде всего в художественном мировоззрении эпигонства мелкой буржуазии, предпочитающей приглушенный тон и цвет яркой краске и полному звуку.

И, наконец, четвертым существенным отличием театра была его общественная активность. В годы реакции и войны эта активность реализовалась в рамках культурнических, земских и благотворительных организаций (Дом Паниной, съезды по народному театру, кооперативные организации) и выражалась в театральном инструкторстве, в устройстве курсов для деятелей народного театра, в издании пропагандистско-проповеднических «Записок Передвижного театра»[83], в создании довольно широкой среды «друзей театра» среди провинциальной мелкой буржуазии и обеспеченной верхушки пролетариата.

С таким багажом и с таким связями вошел театр Гайдебурова в революционную эпоху. Известно, как приветствовал театр Февраль[84] и керенщину[85], как активизировалась в это время его общественная деятельность, выразившись в первой за все годы войны поездке на фронт. В это же время оформились, по-ви-

---

[82] *П. П. Гайдебуров*. Зарождение спектакля. [Пг.: Изд. Передвижного театра Гайдебурова и Скарской, 1922]. С. 12. — *Примеч. автора.*

[83] Записки Передвижного театра издавались с 1914 по 1924 г.

[84] Февральская революция 1917 г.

[85] Правление Временного правительства под председательством А. Керенского.

димому, связи с официальными органами эпигонского народничества. Руководители театра сотрудничают в партийных эсеровских газетах, как «Дело народа»[86] и «Знамя труда»[87].

Резким контрастом к этой кратковременной весне чаяний и ожиданий Передвижного театра явилось отношение театра к Октябрю[88]. Оно начинается с политической демонстрации: на арест своей покровительницы графини Паниной, обвиненной в саботаже, передвижники отвечают требованием арестовать также и их всех, скорбя о том, что в их распоряжении только одно оружие — «сила жечь сердца вдохновением».

В соответствии со всем этим театр становится в оппозицию к театральной политике советов и к ее организациям, — в оппозицию гораздо более политически четкую и длительную, чем это имело место в б. Императорских театрах. «Нет сомнения, что государству еще менее городов свойственно служить силою, организующею массы. Государственные театр — последняя возможная форма меценатства, окружающая театр каким-то безвоздушным пространством», так писал в 1918 г. П. П. Гайдебуров, уже много времени спустя после прекращения саботажа в б. Императорских театрах, отстаивая «независимость» своего театра от культурной политики советского государства.

Передвижной театр временно замирает как художественный организм и судорожно ищет социальной почвы в новой обстановке. Эту почву он скоро находит в меньшевистско-эсеровской кооперации, в той организации, которая под прикрытием лозунгов автономии в первые месяцы после Октября стала одним из центров притяжения антисоветских общественных сил.

---

[86] «Дело народа»: газета, орган Центрального комитета партии социалистов-революционеров. Издавалась с 15 марта 1917 г. по 30 марта 1919 г. в Москве.

[87] «Знамя труда»: газета, центральный орган партии эсеров. Издавалась нерегулярно с 10 (23) июля 1907 г. по апрель 1914 г.

[88] Великая Октябрьская революция (Октябрьский переворот 25 октября 1917 г.).

Именно с этой «независимой рабочей кооперацией» заключает Передвижной театр союз в эти месяцы. «Когда мы встретились с кооперативной формой массовой организации и когда встреча наша обратилась в союз, на вопрос, почему так случилось, мы затруднились бы ответом... Это чудо», — пишет в «письме к зрителям» П. П. Гайдебуров. Однако никакого «чуда» здесь не было, и ответ весьма прост: союз этот подготавливался всем предшествующим путем Передвижного театра, он был одним из характернейших маневров в тактике контрреволюционной мелкой буржуазии в обстановке пролетарской диктатуры.

Таким образом, официальным хозяином и покровителем театра с весны 1918 г. стал Петроградский Союз потребительских обществ — Петросоюз, руководимый в это время меньшевиками Кубиковым, Хейсиным и Гудковым. «Независимая» (от советов) кооперация и «независимая» (от большевистских комиссариатов) культура» — так формулируют свои установки эти руководители[89]. Петросоюз достраивает и отделывает для театра постоянное помещение на Бассейной улице, не очень большой, но технически оборудованный театральный зал[90], в «строгом» стиле мелкобуржуазного модернизма, со сценой, приспособленной для системы опрощенных декораций, с белым полугоризонтом и черным бархатом. 29 октября 1918 г., после молебна и речей священника, П. П. Гайдебурова, представителей Петросоюза и «Общества сочетания религии и жизни», 151-м представлением «Свыше нашей силы» открылась Мастерская передвижного театра[91].

Следует этап очень интенсивной художественной и общественной деятельности театра, по содержанию своему делающейся все более отчетливо антиреволюционной. Продолжая в новых условиях свою роль бур-

---

[89] Записки Передвижного и общедоступного театра. 1918. № 11. — *Примеч. автора.*

[90] Зал был расположен по адресу: Бассейная (ныне Некрасова) ул., 10.

[91] Записки Передвижного и общедоступного театра. 1918. № 12. — *Примеч. автора.*

жуазной агентуры в демократических массах, театр возобновляет спектакли в б. Панинском доме, в исполнительную комиссию которого избирается представитель передвижников. Руководители театра организуют кружки на Орудийном и Балтийском заводах при управлениях Мурманской и Северо-Западной железных дорог. Под идейным руководством Передвижного театра работают инструкторские курсы по организации народных театров, и создается театральный факультет в Институте внешкольного образования.

В дальнейшем будет подробнее рассмотрена роль Передвижного театра в развитии так называемого самодеятельного театра. Сейчас же важно отметить, что именно 1918–1919 гг. ознаменованы необычайными стараниями Передвижного театра создать в мелкобуржуазных рабочих массах (железнодорожники, сельская интеллигенция Внешкольного института, служащие и рабочие б. казенных военных заводов) свою собственную культурную среду, чтобы, как осторожно формулировал Гайдебуров, «служить интересам рабочего пролетариата, однако, без партийного диплома». Служение это достаточно высоко расценивалось, впрочем, партиями, противодействовавшими большевистской революции. Весной 1918 г., незадолго до лево-эсеровского мятежа, направленного против ленинской политики «передышки», левоэсеровская газета «Знамя труда», приветствуя оставленный под руководством передвижников спектакль силами рабочих Орудийного завода, считает необходимым в эзоповском стиле припомнить по этому поводу «дурных пастырей, одурманивавших толпу реакционной ложью, породу испуганных, вопящих о «передышке»[92].

В то же время театр продолжает [быть] подчеркнуто изолированным от официальных организаций советской театральной жизни, от ТЕО и ПТО, от государственных театральных школ. Сложившиеся еще в эпоху дореволюционных спектаклей передвижников в панинском Народном доме связи их с группами

[92] Знамя труда. 1918. 23 мая. — *Примеч. автора.*

рабочей интеллигенции, частично ставшими теперь у руководства Пролеткультом, временно сохраняют за театром «демократический авторитет», маскируя подлинный характер его деятельности. Но уже к началу 1919 г. сколько-нибудь открытая деятельность антисоветских общественных группировок была подорвана. В процессе ожесточенной классовой борьбы и начавшейся гражданской войны одна за другой теряют почву под ногами, ликвидируются меньшевистско-эсеровские организации. Настал черед «независимой кооперации». И вот 13 января 1919 г. в только что отстроенном помещении Мастерской Передвижного театра состоялось последнее заседание Петросоюза, сливаемого с большевистским Центральным рабочим кооперативом. Вот как передают «Записки Передвижного театра» основные тезис прощальной речи покровителя и иждивителя театра: «докладчик как председатель сознательно воздерживается и удерживал сотрудников союза от активной политической деятельности. Настоящее заседание — панихида над живым телом союза. Однако со смертью союза не умрет независимая рабочая кооперация»[93]. От театра оратору отвечал П. П. Гайдебуров, после чего были исполнены под музыку «Как хороши, как свежи были розы»[94].

Передвижной театр потерял свою материальную базу. Но, конечно, не только материальную. Идейная почва и сколько-нибудь массовая социальная опора окончательно ускользают из-под ног этого театра контрреволюционной мелкой буржуазии вместе с полным идейным разгромом эсеро-меньшевистских группировок.

От немедленной гибели Передвижной театр был спасен только вмешательством Наркомпроса, включившего его в сеть государственных театров. Этот акт полностью вытекал из проводимой Наркомпросм политики самого бережного отношения к организациям художественной интеллигенции с установкой на

---

[93] Записки Передвижного общедоступного театра. 1923. № 30. — *Примеч. авт.*

[94] Мелодекламация Б. К. Садовской на стихи И. П. Мятлева.

возможность постепенного привлечения их целиком или частью к сотрудничеству с пролетарской властью. Но ни перестроить Передвижной театр, ни задержать его распад оказалось уже невозможно. В 1920 г. передвижники совершают последнюю большую поездку по стране, заканчивающуюся «символическим» тридцатидневным сиденьем в снежных заносах в Оренбургских степях, а четыре года спустя театр закрывается окончательно, в процессе диференциации своих художественных сил, в постоянных расколах и уходах еще прежде растеряв большинство своих старейших основных сотрудников. Так закончилась эта своеобразная и затянувшаяся «театральная гапоновщина». Внешней истории ее разложения и гибели соответствует процесс внутреннего распада художественной идеологии Передвижного театра в годы пролетарской диктатуры.

Основным идейным стержнем деятельности театра в эти годы явилось своеобразное противопоставление реальному классовому содержанию Октябрьской революции некоего «Духовного Октября», якобы долженствовавшего явиться завершением реальной пролетарской революции.

Уже в первой послеоктябрьской постановке театра — в пьесе Юшкевича «Город Иты» (премьера 23 октября 1918 г.)[95] — город мечты, город беспечальный, далекий город несбыточного чуда, куда уводит толпу обнищавших, изголодавшихся, измученных, галлюцинирующих людей сумасшедшая старая Ита, — противопоставляется «невыносимой тяжести жизни». В сгущенной мелодраме подавался клубок измученных невыносимой жизнью обитателей проклятого квартала, и только истерическая лирика одержимой нищенки выводила этот тягостный кошмар в план судорожно приподнятого мистицизма.

Характерную дополнительную краску вносит постановка «Привидений» Ибсена (премьера в декабре 1918 г.)[96]. «Расплата за чужие грехи», безвинная

[95] Реж. П. Гайдебуров.
[96] Реж. П. Гайдебуров.

жертва, возмездие за не свою вину — такова тема этого спектакля в трактовке Передвижного театра, перенесшего центр тяжести на образ фру Альвинг. Спектакль должен был звучать апологией и протестом интеллигенции, несправедливо, «за чужой грех» претерпевающей бедствия.

Тенденции ухода от действительности проходят через спектакль «Счастливый день» (китайская драма М. Кузмина; премьера 1 января 1919 г.)[97]. Задача этой постановки, по заявлению режиссера, «увлечь зрителя в дивную страну, где все не так, как у нас» (любопытно в этом китайском спектакле, как в процессе своего идейного распада Передвижной театр усваивает этот экзотический эстетизм дворянско-буржуазного театра, который ранее был ему чужд).

Но окончательно созрел основной лозунг послеоктябрьского Передвижного театра — лозунг «третьей, духовной революции» — в высказываниях П. П. Гайдебурова, относящихся к 1919 г. «РСФСР создан в политике. Наше дело — создать его в духе». Или из его же лекций на инструкторских курсах: «Возьмем тему спектакля — борьба за лучшее будущее человечества. В первой части дадим индивидуальные дерзания богоборчества, — например. Раскольников поклоняется Соне Мармеладовой, как человеческому страданию. Вторая часть — революционное движение. Третья — революция духовная, революция в области духовной жизни»[98].

Полное раскрытие эти идеи получают в своеобразнейшем спектакле театра — в композиции «Ветер, ветер на всем божьем свете»[99], осуществленном уже в 1922 г.[100] Спектаклю этому, поставленному к дням Октябрьских торжеств, предпослано вступление: Две тысячи лет

---

[97] Реж. А. Брянцев.

[98] П. Гайдебуров. Театральное дело внешкольника [лекции, читанные на инструкторских курсах в ноябре и декабре 1918 г. Петербург: Гос. Изд-во, 1919]. С. 24. — *Примеч. авт.*

[99] Строка из поэмы А. Блока «Двенадцать».

[100] Коллективная композиция.

тому назад явилось миру чудо бога-человека. Но живая вода, которой он крестил мир, превратилась в лед за две тысячи лет. Этот лед растоплен кровавым огнем революции. Что будет дальше? Никто не знает. Но ответ будет»[101]. За мистической терминологией достаточно ясно сквозят здесь подмена классового содержания Октября иным смыслом и надежда на вступление в действие новых социальных сил. Эта мысль раскрывается в образной системе самого спектакля. В его основу положено «Двенадцать» Блока с метелью, солдатами, таинственными прохожими и поэтом, появляющимся из-за черного бархата и исчезающим во мгле. Стихийной, обреченной, чреватой двойным смыслом предстает революция в этом спектакле, заканчивающемся образом Христа.

В самой непосредственной связи с этим кругом идей Передвижного театра стоит его стремление расширить возможности театра за пределы специфически художественного явления. И здесь, как уже было сказано, передвижники в сущности продолжают теорию символистов о «соборном действе». Но они придают ей подчеркнуто религиозный, мистико-поповский уклон. В связи с этим самая форма пьесы как эстетической основы спектакля уже воспринимается театром в послеоктябрьские годы как помеха.

Передвижники уже не довольствуются трактовкой этой пьесы в плане мистерии — они справляют теперь «мессы», «художественные религиозные службы». В 1918 г. ставится «Месса в память Тургенева»[102]. В 1919 г. — «Месса памяти Комиссаржевской»[103]. Мессой в честь Октября явился упомянутый уже «Ветер».

Вот «Месса о Тургеневе». Как сказано в пояснительных либретто театра, «творчество Тургенева должно быть раскрыто в новом религиозно-мистиче-

---

[101] Записки Передвижного и общедоступного театра. 1922. № 37. — *Примеч. авт.*

[102] Реж. П. Гайдебуров.

[103] Реж. П. Гайдебуров.

ском понимании». Перед черным бархатом хор голосов восклицает: «воскрес, воскрес великий Пан!..», затем: «о, лазурное царство!..», дальше — «свет, свет как от солнца!..» и еще отрывочные слова и строчки из Тургеневской прозы, после чего идут более связные отрывки из немногих действительно проникнутых мистикой рассказов Тургенева («Клара Милич», «Призраки»). И, наконец, чтобы не оставалось никаких сомнений в политическом смысле мистического действа, все эти хоры сладостных голосов, все эти проникновенные слова покрываются «топотом пляски, диким хохотом, воем, свистом, визгом и ревом: "Степан Тимофеевич, бей!" Вешай!.. Режь!.. Топи!» Так бессмысленная и беспощадная разиновщина[104] идет громить «светлое, лазурное царство».

Месса «памяти Комиссаржевской», конкретный образ которой, кстати сказать, передвижниками вообще был возведен до степени некоей нерукотворной иконы, построен на том, что показываются отрывки из пьес, в которых играла Комиссаржевская, о ней говорят и вспоминают, но каждый эпизод обрывается в момент, когда умершая актриса по ходу роли должна была выйти на сцену.

Приведенные примеры этих театрализованных спиритических сеансов — наиболее отчетливые образцы стремлений театра путем разрушения специфики искусства создать мистическую реальность «действительности художественной».

Данный драматургический метод неразрывно связан с методом актерской работы, разработанным в Передвижном театре в эти годы и получившим известность под именем «метода Скарской». В основе своей этот метод явился развитием свойственной передвижникам и ранее тяги к иррациональному звуку и слову: «Мы с недоверием относимся к тому, что называется идеей», — признавался Гайдебуров еще в 1916 г., а в производственном плане театра на 1923 г. непосред-

---

[104] От имени руководителя Крестьянской войны 1670–1671 гг. С. Т. Разина.

ственно указывается, что «метод Скарской есть путь отрешения от литературы», «способ освободиться от губительного порою влияния драматургической литературщины»[105].

И действительно, в корне этого метода лежит тезис об эмоциональном возникновении слова как выражения подсознательного, внеидейного ощущения. «Мы воспринимаем сначала чувством, а потом уже это восприятие переходит в разум»; «часто мы даже не можем выразить того, что чувствуем и говорим: так хорошо, что нет слов», — утверждает Н. Ф. Скарская[106]. Отсюда возникает словесная импровизация, понимаемая передвижниками, в полном соответствии со всем кругом их идей, как «тайна творческого озарения, сходящего на участников, как некогда дар духа божьего сошел на апостолов». Схоластическая, точно детализованная система шести последовательных «ступеней», метода Скарской классифицировала словесную импровизацию от простейшего эмоционального крика к коллективному созданию сценических текстов и целых произведений. Так должно было осуществиться раскрепощение актера-творца от идеи, от литературы, от режиссерского засилья.

Бесспорно, что «метод Скарской», на основе которого при театре работала студия молодежи «Палестра», явился развитием и завершением одной из коренных линий мировоззрения Передвижного театра — линии иррационального творчества. С импровизацией как орудием борьбы «против литературщины», с коллективно составляемыми пьесами мы еще не раз встретимся в других театрах периода буржуазного распада, в том числе в театрах мейерхольдовской системы. На первый взгляд здесь существует непримиримая

---

[105] Записки Передвижного и общедоступного театра. 1923. № 61. — *Примеч. авт.*

[106] [Гайдебуров П. П.] Театральное дело внешкольника [лекции, читанные на инструкторских курсах в ноябре и декабре 1918 г. Петербург: Гос. Изд-во, 1919]. С. 44. — *Примеч. авт.*

разница. Импровизация в работах мейерхольдовских студий кажется выражением традиционалистского, формалистского, режиссером продиктованного подражания технике итальянских импровизованных комедий. А импровизация в Передвижном театре возникает как будто бы из непосредственного эмоционального ощущения актера.

Это различие, однако, поверхностно, что доказывается между прочим относящимися к 1932 г. опытами импровизации в театрально-исследовательской студии Сергея Радлова. «Записки Передвижного театра»[107] упорно стараются показать, что импровизация и заумная речь, разрабатываемые в этой «Студии», это и есть метод, «давно уже применяемый в работах Передвижного театра». «Мы приходим здесь к тому, что считается первой ступенью эмоционального метода Скарской — к эмоциональному рождению слова». А опыт самостоятельной коллективной композиции напоминает журналу «шестую ступень метода Скарской». Формально-эстетские изыскания Радлова и эмоционально-мистические упражнения передвижников оказываются, таким образом, вовсе не столь полярно-противоположными, как кажется на первый взгляд. Философские и социальные корни импровизации во всех этих случаях одинаковы: это — восстание против идейной загруженности театра, конкретизируемой в драматургии, это — стремление разорвать целостный замысел спектакля, его план, его идею.

Ту же словесную импровизацию и ту же коллективную драматургию, — и притом часто в непосредственной преемственности от передвижников — мы найдем также в работе массового самодеятельного театра. В том-то и дело, что природа импровизации, как и всего вообще бунта против «литературщины»

---

[107] Записки передвижного общедоступного театра. 1923. № 48. — *Примеч. авт.*

в театрах эпохи военного коммунизма, — двояка. В театрах буржуазного упадка это было, как сказано, реакционным стремлением отрицать смысл и сознательный план в искусстве, реакционной попыткой в поисках некоего идейного примитива отбросить весь ставший ненавистным груз идейно-драматургического наследия своего класса. Но в массовом самодеятельном театре та же импровизация и коллективная драматургия могла обраться — и при известных условиях обращалась — в свою противоположность. Она становилась выражением протеста против современной ей буржуазной драматургии, по содержанию своему не удовлетворяющей идейных запросов красноармейской и рабочей аудитории.

Глубокая противоречивость творческой деятельности Передвижного театра, как театра подверженной беспрестанным шатаниям мелкой буржуазии, имела следствием бурную дифференциацию внутри творческого ядра передвижников в годы военного коммунизма. В то время как часть труппы во главе с П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской, в условиях обостряющейся классовой борьбы, все дальше и дальше толкала театр в тупик контрреволюционного мистицизма и совершенного идейного распада, отдельные элементы труппы стремились найти новую социальную опору в окружающей революционной действительности. И если Передвижной театр в целом распался и погиб, то с работой отдельных передвижников приходится встречаться и в дальнейшем на ответственнейших участках театрального фронта, приходится встречаться с тем, как эти художники, каковы бы ни были их субъективные намерения, приносили с собой в работу революционных художественных организаций тяжелые пережитки идеологии Передвижного театра, тяжелый груз своего буржуазного идеалистического прошлого.

В соавторстве с А. Гвоздевым

Театр и драматургия. 1933. № 2–3 (май–июнь). С. 54–57.

Право на песню.
«Беглец» в Театре оперы и балета[108]

Чрезмерно рьяные поборники «реализма» в театре считают несомненным: «Чтобы создать советскую оперу, надо, прежде всего, вырвать с корнем “вампуку”, т. е. всяческие “арии”, “дуэты”, “ансамбли” и прочую оперную “условщину”». Поистине, какая убогая и кривая мысль! Подходить к опере и бояться пения, бояться великолепия человеческого голоса, в огромной выразительной силе которого как раз ведь и заключена специфичность музыкального театра. Да не ясно разве, что вся «условщина» оперы сама по себе отнюдь не противоречит подлинному реализму? Мало того: именно в специфике этого, насквозь «условного» оперного пения советский композитор должен найти глубоко реалистический стиль социальной правдивости, эмоциональной силы, идейной существенности и простоты.

А между тем, левацкие теории изгнания пения из оперы успели наложить тягостную печать и на практическое творчество наших композиторов. Это они способствовали возникновению длинного ряда речитативных, бытоподобных опер, содействовавших прямо-таки компрометации среди массовой аудитории огромной идеи создания советской оперы.

Принципиальная значительность оперы «Беглец» (композитор Н. М. Стрельников, либретто — его же и П. Перелешина, стихи Е. Геркена) именно в том, что здесь утверждается «право на песню», право композитора и певцов на то, чтобы выражать свои идеи и образы в насквозь «условных», «вампуковых» дуэтах и ансамблях, открывающих своей развернутой мелодической стихией широчайшие возможности перед человеческим голосом. Принципиальная значимость «Беглеца» и в том, что авторы выходят здесь из порочного круга «массовых, во что бы то ни стало массовых»

---

[108] Опера на муз. Н. М. Стрельникова, премьера 26 мая 1933 г. (реж. А. Винер, худож. В. Ходасевич, дирижер М. Жуков).

сюжетов, давших такие горестные плоды в «Прорыве»[109], в спектакле «Лед и сталь»[110] и др.

Следует признать также, что в отличие от дилетантизма и неряшливости, которыми были отмечены многие предшествующие попытки создания советских опер, опера «Беглец» сделана с полным и зрелым профессиональным умением. То же относится и к либретто, и к режиссерской работе (А. Винер), и к работе художника.

Но тут-то и начинаются возражения. Авторы либретто почерпнули свой сюжет из рассказа бытописателя царской каторги Максимова о смелой попытке спрятать бежавшего ссыльного в пустом гробу. Л. Толстой, обработавший этот сюжет в рассказе «За что?», придал ему моральную окраску анархистского протеста против государственности, против аппарата принуждения. Авторы оперного либретто постарались развернуть линию трагической борьбы польских повстанцев 30-го года с самодержавием. И это хорошо. Они пожелали переключить конфликт на столкновение «революционного долга и личного счастья», и это оказалось и механистично и фальшиво. Потому что трудно нам воспринять отважное до дерзости бегство политического ссыльного из Сибири, как акт трусости, как измену некоему, весьма неправдоподобному и к тому же нимало не показанному «революционному делу» на каторге. А, между тем, эта фальшивая мелодраматическая антитеза сделала тягучими и холодными два средних акта оперы, тягостное впечатление от которых едва заглаживается финальным актом, являющимся, по пантомимической четкости и эмоциональной полновесности, хорошим образцом оперного либретто. С идейными установками своими авторы, впрочем, вообще несколько запутались. То они стремятся подчеркнуть (в фигуре Яна) бунтарскую энергию крестьянства, то (в единодушии с композитором

---

[109] Опера С. И. Потоцкого.

[110] Спектакль по опере В. М. Дешевова, премьера в ГАТОБе 27 мая 1930 г. (реж. С. Радлов).

и постановщиком) живописуют идиллическое веселье крепостных крестьян (четвертый акт) под благодушное пение почерпнутых из балакиревского и лядовского[111] сборников хороводных попевок. В том-то и дело, что по сути своей либретто «Беглеца» не выходит за пределы буржуазно-романтической мелодрамы о «светлых личностях», борющихся с самодержавной тиранией. И всякие попытки авторов искусственно раздвинуть эти рамки оказываются фальшивыми и притянутыми.

Еще более сказывается этот компромиссный, половинчатый характер оперы в музыке. Композитор сумел, следуя своим правильным принципиальным установкам, наполнить оперу доходчивой и взволнованной мелодикой. Никто не упрекнет его и за то, что он, преодолевая «левачество», не считал нужным отказываться от использования мелодического наследия оперной классики. Но в том-то и дело, что непосредственным образцом композитора оказывается творчество такого глубоко ограниченного и в тесном смысле слова «буржуазного» музыканта, как Пуччини. Мелодический стиль, выработанный Пуччини для изображения насквозь интимных, комнатных, домашних страданий «мадам Баттерфляй», привлекается нашим композитором к теме, претендующей на масштабы социальной мелодрамы. Возникает фальшь, особенно заметная в упомянутых уже двух средних актах. Все это придает налет эпигонства и сужает значение музыки Стрельникова, заслуживающей однако особого и детального разбора.

Режиссер Винер отдавал себе, очевидно, отчет в мелодраматической суженности оперы в целом и, в основном, ограничил свою задачу наиболее напряженным раскрытием сюжетных конфликтов спектакля. Это ему и удалось в первом акте, хорошо передающем надвигающуюся угрозу раскрытия революционного плана повстанцев (традиционный мелодраматический эффект «грозы» не кажется здесь чересчур банальным). Напряженно ведутся слож-

[111] От имени композитора А. К. Лядова.

ные сюжетные линии и мизансцены последнего акта, во всех отношениях наиболее удачного. Но середина оперы — неудача и в работе режиссера, загнавшего и без того тяжеловесное действие в угол и оставившего пустым и мертвым огромное пространство сцены, долженствующее очевидно изображать «сибирский простор». Режиссеру Винеру вообще свойственно в этом спектакле отодвигать, прятать действие и певцов куда-то в глубину сцены. Если это делается ради «реализма», то совершенно напрасно. Подчеркнуто-«условный» стиль этой арийной оперы требовал именно подчеркивания «условности» в мизансценах. А «реализм» должен быть достигнут здесь на иных путях, на путях раскрытия эмоциональной правдивости сценических образов. И надо сказать, что в этом — несомненное достижение и режиссера и солистов спектакля. Изгур (Альбина), Преображенская (Ядвига), Ульянов (Оголин) дали полноценные вокальные сценические образы и к ним хочется присоединить Нэлеппа (Мигурский), отлично певшего, но не сумевшего преодолеть фальши самого сценического образа этого героя, «колеблющегося между долгом и любовью». Во всяком случае, в первый, пожалуй, раз высококвалифицированные певцы нашли в опере советского композитора ценный вокальный материал. Первый, пожалуй, раз они пели, справедливо надеясь завоевать опере успех у зрительного зала. И хотя успех этот оказался достигнутым в значительной степени на путях половинчатых уступок оперной традиции, — остается ясным одно: после ряда серьезных неудач новых опер, мы имеем в «Беглеце» произведение, безусловно доходящее до массового зрителя, оперу — справедливо защищающую неотъемлемое право музыкального театра «на песню», на мастерство певца, на искусство человеческого голоса. Мы уверены, что почин этот будет продолжен и развернут с большей идейной глубиной и оригинальностью нашими оперными театрами (и тем же Театром оперы и балета), и что мы стоим перед новым расцветом советского оперного творчества.

Веч. Красная газ. 1933. 27 мая (№ 120). С. 3.

«Гамлет» без философии

«Гамлет», поставленный Н. Акимовым в вахтанговском театре[112], успел вызвать ожесточеннейшие споры. Нельзя сказать, что дискуссия много способствовала разъяснению ценности противоречивого и сложного спектакля. Такого ли уж, впрочем, противоречивого и сложного? Нам кажется, что основной стержень акимовского «Гамлета» и художественные корни его, и ценностное значение — достаточно ясны.

Верно, конечно, что всякая классовая эпоха давала образу «Гамлета» свое толкование и что, в частности, идеалистический миф о бессильном романтике-Гамлете, созданный восемнадцатым веком, имеет лишь ограниченное, историческое значение. Верно и то, что социалистический театр может и должен по-новому понять «трагедию о принце датском». Он может и должен сделать это, страстно и резко раскрыв глубочайший конфликт исторических мировоззрений на гранях феодализма и капитализма, чудовищный конфликт, подвигнувший в свое время Шекспира на создание образа принца-философа, погибающего от невозможности «сковать распадающуюся связь времен», т. е. от исторических противоречий смены общественных формаций, современником которых он был. Наш театр сделает это, наполнив конкретной и густой классовой кровью философские образы шекспировской трагедии и поняв в то же время историческую ограниченность мышления гениального создателя этих мировых образов.

Наш «Гамлет» должен быть «философичнее» всех предшествующих исторических «Гамлетов», он должен быть вровень качеству нашего мировоззрения, неизмеримо более высокого и сложного, чем все предшествующие.

И вот почему «Гамлет» в театре Вахтангова не имеет ровно ничего общего с социалистическим решением шекспировской задачи. Не случайно трагиче-

---

[112] Премьера — 19 мая 1932 г.

ский конфликт мировоззрений на протяжении всего спектакля заменен Н. Акимовым механической динамикой «борьбы за престолонаследие». Не случайно лишены философской идеи, превращены в фабульные трюки все опорные сцены трагедии; истолковано, как интриговый маскарад явление «отца» (этот «призрак феодализма»), превращена в комедийно-мелодраматический заговор сцена страшной клятвы Гамлета, связывающей его с призраками прошлого; сокращен до предела и вышучен «игрою в орлянку» монолог «быть или не быть», этот основной философский узел трагедии; обалаганена до «вампуки» и «пантомима актеров», ставящая, по замыслу Шекспира, проблему взаимоотношения искусства с действительностью. Не случайно сделан клоуном Полоний, ненавистный и страшный Шекспиру образ «лукавого царедворца», а дочь Полония — Офелия, эта «нимфа романтической поэзии», подана как сыромясая девка, тонущая в мертвецки пьяном виде.

«Во всем этом безумии есть система», как говорил старик Полоний. И притом «система» вовсе не такая уж новая и не такая уж оригинальная, как кажется Н. Акимову. Этот «Гамлет» без философии, этот «Гамлет», превращенный в бездумный спектакль, движимый механической динамикой интриги, разворачивающийся на бешенных скоростях, в цепи быстро сменяющихся аттракционов, — этот опустошенный «Гамлет» имеет своими предшественниками на советской сцене «Мудреца» Эйзенштейна[113] и «Первого винокура» Ю. Анненкова[114] и его идейный предок отнюдь не Эразм Роттердамский и не Монтэнь, как это полагает Н. Акимов, а Маринетти, давший в одном из своих «манифестов» 1913 года развернутую «платформу акимовского «Гамлета». «Мы не допускаем пауз и моментов бездействия в театре... Систематически

[113] Спектакль по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», поставлен С. М. Эйзенштейном в Первом театре Пролеткульта в 1923 г.

[114] Спектакль по пьесе Л. Н. Толстого, поставлен в Эрмитажном театре 19 ноября 1919 г.

унижать классическое имущество на сцене, поручая, например исполнение Гамлета актерам, наполовину завязанным в мешки... Дать быстроту и непрерывность впечатлений».

Борясь с идейной нагруженностью классического театра, эту платформу выдвинул теоретик распадающегося капитализма. В прежних работах Н. Акимова, как художника-сопостановщика ряда спектаклей, к сожалению, часто замечались более или менее скрытые влияния упадочнического, «западнического» урбанизма, и вот в «Гамлете» влияния эти проявились с неожиданной полнотой и последовательностью.

Вот почему так принципиально и законченно чужд этот обессмысленный «Гамлет» задачам нашего театра, в частности, в деле овладения «классическим наследием». Н. Акимов скрыл от массового зрителя Шекспира, подменил его. И нечего радоваться, что эта легкая и бездумная «трагикомедия» доходит якобы до массового зрителя лучше, чем мудрость подлинного «философского» Шекспира.

Все это тем более досадно, что отдельные стилистические частности в работе Акимова заслуживают величайшего внимания. Почти безоговорочно интересны декорации, лаконично и изобретательно дающие мир на скрещении «готики» и «ренессанса». Великолепны такие режиссерские моменты, как развевающийся пурпурный плащ короля Клавдия на черной дворцовой лестнице, как тот же Клавдий на вытянутых руках у придворных, как первый выход Гамлета, спускающегося с крутых ступеней. Интересен (идущий отчасти от мейерхольдовского «Леса») принцип овеществления, конкретизации отвлеченно-разговорных сцен Шекспира путем пантомимы или игры с предметами. Клавдий перед придворным живописцем, он же под пышным пологом брачной постели, королева и король на охоте, Гамлет в своей библиотеке — все это было бы вполне удачными созданиями блестящей режиссерской инициативы, если бы ценность всех этих находок не компрометировалась коренной порочностью всего замысла.

Это же следует сказать и об актерах. В пределах неверного, ложного замысла спектакля интересен Горюнов — «Гамлет», т. е. не «Гамлет», а некий плотный, животно-темпераментный, полнокровно-сангвинический, очень земной и тяжеловесный «молодой человек» неизвестного столетия. Обидно только слушать, как этот прекрасный актер изнемогает часто в бессильных потугах обессмыслить, обалаганить блещущие непобедимой и лукавой мудростью тексты Шекспира. Интересна и Вагрина — «Офелия», т. е. опять-таки не «Офелия», а некая изнывающая от плотского томления «полудева». Цельнее (потому что менее перетолкованы постановщиком) Симонов, великолепный, циничный, распутный, дегенеративный король Клавдий, слабо стоящий на тощих, длинных ногах, и Орочко — королева Гертруда, высокомерная, чувственная, жестокая. И все же нельзя не упрекнуть вахтанговцев в том, что приняв замысел пустой и ложный, они проявили методологическую шаткость, недостойную театра, поставившего «Егора Булычева»[115].

Опасным для спектакля оказался и замечательный новый перевод М. Лозинского. Опасным именно потому, что, раскрывая с новой и неожиданной остротой и отточенностью глубину, блеск, жизненное многообразие шекспировского текста, он делает, особенно безнадежными и достойными жалости старания режиссера «лишить философии» глубокомысленнейшую из трагедий Шекспира.

Веч. Красная газ. 1933. 31 мая (№ 123). С. 3.

На путях героической драмы. «4 дня» в Московском Госете[116]

Неизмеримо выше, чем несложное искусство дореволюционных еврейских бродячих и гонимых трупп, были первые спектакли Московского гос. еврейско-

[115] Премьера в театре им. Е. Вахтангова 25 сентября 1932 г. (пост. Б. Захавы).

[116] Спектакль по пьесе М. Даниэля, премьера 7 ноября 1931 г., (пост. С. Михоэлса и С. Радлова, худож. И. Рабинович).

го театра, поднятого А. Грановским на высоту первоклассного мастерства условно-эстетического стиля. И все же была в этих «Трех изюминках»[117], в этой «Ночи на старом рынке»[118], при всем изощренном блеске, отчасти все та же идейная ограниченность мелкобуржуазного национального сознания. И вот почему такое подлинно историческое значение приобретают шаги руководимого сейчас Михоэлсом московского Госета (наряду с работой белорусского и украинского Госетов), выводящие еврейский театр на мировую дорогу социалистического искусства.

Последняя премьера театра — «4 дня» — задумана именно в этом направлении. Здесь показывается эпизод трагической гибели трех коммунистов — вожаков первого виленского[119] совета 1918 года. Это — своего рода параллель героической судьбе бакинской коммуны[120], один из тех многих, порою уже полузабытых мужественных эпизодов, из которых складывается история двадцати четырех фронтов гражданской войны. Госет был прав, остановившись на этом эпизоде, раскрывающем общие проблемы пролетарского героизма, международной солидарности, предательства мелкобуржуазных партий, в специфической обстановке борьбы и самопожертвования еврейско-польских партизанских отрядов, измены и вероломства Бунда[121] и ППС[122].

Автор, М. Даниэль, задумал свою пьесу как «советскую трагедию». И здесь приходится прямо сказать, что драматургия «4-х дней» оказалась несравнимо ниже

---

[117] Спектакль «Три еврейских изюминки» по пьесе И. М. Добрушина и Н. Ойслендера, премьера 29 марта 1924 г. (реж. А. М. Грановский).

[118] Спектакль по пьесе И. Л. Переца, премьера в Госете — 1925 г. (реж. А. М. Грановский).

[119] Вильно, ныне Вильнюс.

[120] Эпизод гибели 26 бакинских комиссаров.

[121] Бунд — Всеобщий еврейский рабочий союз в Литве, Польше и России; еврейская социалистическая партия 1890–1940-х гг.

[122] ППС — Польская партия социалистов, существовала в 1892–1948 гг.

и задания, и темы. Это — достаточно поверхностное публицистическое произведение, преисполненное политической риторики вначале и приобретающее черты мелодрамы к концу. Спорят коммунисты и бундовцы, пространно размышляют герои. Отдельные жанровые комедийные фигуры («домовладелец Фукс», «музыканты») не изменяют того, что перед нами не пьеса качества 1931 г., когда «4 дня» прошли премьерой.

Вступив в борьбу с авторским текстом Госет (постановщики С. Михоэлс и С. Радлов) попытался построить, если не трагедийный (термин этот вообще кажется нам неправильным по отношению к жанрам советского театра), то, во всяком случае, приподнято монументальный спектакль. В этих наклонных плоскостях площадки (художник И. Рабинович), в этих одиноко и наискось расставленных черных фигурках, в карикатурно-искаженном, жутком, маниакальном обличии «свадебных музыкантов», играющих походный марш партизанского отряда, во всем этом можно найти, конечно, черты запоздалого экспрессионизма. Но гораздо больше здесь элементов некоего обобщающего героизма, высокой и волнующей романтики. Театр умеет широко пользоваться музыкой для эмоционального акцентирования действия, и танцем — для поднятия общего тонуса спектакля. Театр умеет также, изобретательно и смело применяя и заново преобразовывая старинные комедийные традиции еврейского театра, придавать конкретность и густую, терпкую жизненность даже наиболее обнаженным публицистическим схемам драматурга.

Думается, что в направлении поисков стиля советской монументальной героической драмы, ближе всего к московскому Госету стоит разве что тифлисский театр им. Руставели. И чрезвычайно любопытно, что в поисках этого героического советского стиля сошлись сейчас два таких различных по национальной форме, но родственных по социальной сущности театра, как грузинский и еврейский — творчески расцветающие театры двух, в прошлом едва ли не более преследуемых народов империи российской.

И Госет располагает актерами, вполне способными разрешить указанную задачу. Сдержанная, тяжеловесная эмоциональность Зускина и Шидло («Станислав» и «Людвиг»), прекрасный лирический темперамент (слегка впрочем «переигрывающей») Розиной («Мойшле Копач» — смелый и мечтательный еврейский подросток), — все это ценные элементы строящегося стиля советского героического спектакля. И в первую очередь и в особенности — мастерство С. Михоэлса («Юлис»). Вот поистине многообразнейший, талантливейший актер! Мастерство его, преодолевая некоторый налет экспрессионизма, приобретает сейчас черты такой земной, конкретной чувственности, легкости и в то же время высокой патетичности и драматической силы, что про актера этого, как мало про кого другого, можно сказать, что он подлинно «шекспиризирует» в своей работе над образом.

Несомненно, что театр, показавший «4 дня», сможет полностью подняться и над пряным эстетизмом «Трех изюминок» и над несколько болезненной сумрачной напряженностью «Глухого»[123], выражающими элементы мелкобуржуазной ограниченности, стоявшей у колыбели этого театра. Но вот драматургия! Неужели же не понимают руководители театра, что на такой, насквозь второсортной, любительской драматургии, как произведение Даниэля, — не вырастить советского «театра героической драмы»? Здесь, по-видимому, тоже действует своего рода традиция, и очень плохая притом, обрекавшая в прошлом еврейский театр на полудилетантский репертуар. С этим пора основательно покончить. Госет полностью заслуживает того, чтобы художественное качество его современного репертуара стояло на высоте полновесных созданий сегодняшней советской драматургии.

Наши писатели-драматурги должны помочь ему в этом.

Веч. Красная газ. 1933. 7 июня (№ 129). С. 3.

---

[123] Спектакль по пьесе Д. Р. Бергельсона, премьера в Госете — январь 1930 г. (реж. С. Радлов, худож. И. Рабинович).

Условность и правдоподобие. «Девушки нашей страны» в Ленгосдраме[124]

Давно уже не было в Ленинграде спектакля, встретившего такое единодушное осуждение зрителя и критики, как недавняя постановка новой пьесы Микитенко в Госдраме.

В чем же причина? В пьесе? Прошедшие и в Москве «Девушки нашей страны»[125], при всей ценности и новизне лирической темы своей и общего оптимистического тона, отмечены значительными слабостями.

И вот эти-то слабости и выдвинула и подчеркнула ленинградская постановка. Прежде всего, общий колорит пьесы. Микитенко захотел уйти от будничной «мизюрности» (как писали некогда театральные критики) обычных пьес наших о советском быте и придал произведению своему некий романтически-приподнятый, эмоционально-праздничный характер. В принципе это и правильно, и нужно, хотя и сделано Микитенко с некоторой искусственной нарочитостью. И вот эту-то праздничную приподнятость ленинградская постановка (реж. А. Вивьен) подменила достаточно наивной лакировкой. На сцене (декорации И. Вусковича и М. Левина) — урбанистические, белые колледжи, бумажные розы и спереди, и сзади, и с боков. Все это погружено в нестерпимо сладкий розовый и голубоватый свет. И в этой приторно-нарядной обстановке двигаются и говорят ударники бетонщики и бетонщицы, т. е. точнее формулируя, не «говорят» и не «двигаются», а подтанцовывают, резвятся, скачут, хохочут, выкрикивают в каждое мгновение стараясь выразить чрезвычайную «бодрость» и «целеустремленность», их воодушевляющую. Ходят они, конечно, взявшись за руки, цепочкой. Одеты в белое. Как выражение высшей приподнятости, на сцене появляются физкультурники, строящие «пирамиды».

---

[124] Спектакль по пьесе И. Микитенко, премьера 25 мая 1933 г. (реж. Л. С. Вивьен, худож. И. Н. Вускович, М. З. Левин).

[125] Премьера в Московском ТРАМе — март 1934 г. (реж. И. Я. Судаков).

Но существенна даже не эта поверхностная внешняя лакировка. Существенна та внутренняя фальшь, которая пронизывает сценические образы спектакля. Создается впечатление, что при подходе к пьесе квалифицированные, опытные актеры растеряли все накопленное ими сложное умение строить психологические образы, вести внутренне-содержательный диалог. В распоряжении актеров как бы осталась только упомянутая уже непрерывная хохотливость, игра в простосердечие, в комсомольскую «душа нараспашку», в преувеличенную подвижность — все те средства поверхностного оптимизма, которые выработал в свое время ТРАМ для показа облика «молодежного гамуза» и которые представляют как раз слабейшую, порочнейшую сторону в творческой системе ТРАМа.

Это в трактовке «комсомола». А в обрисовке фигур «рабочих стариков», — напускное простодушие, сантимент. А в единственной в пьесе «классово чуждой» фигуре — жены инженера Лотоцкого — подобная же неестественность мелодрамы.

В общей этой фальшивой поверхности тонет привычное мастерство таких актрис, как Вольф-Израэль, как Бромлей, тонут индивидуальности молодых актеров, исполняющих большинство ролей «бетонщиков» и «бетонщиц».

Так наивной лакировкой обернулась в ленинградской постановке несколько, как сказано, нарочитая «праздничность» пьесы Микитенко. С такой же назойливой преувеличенностью оказалось подчеркнутым и другое; например, Микитенко настойчиво и не всегда удачно пытается разрушить привычную «деловитость» в нашем театральном изображении облика «комсомольцев», наделяя своих «комсомольцев» любовью к природе, «лиризмом» и пр. С наивной аляповатостью вторгается в ленинградской постановке протяжный соловьиный свист в разговоре о бетономешалках, и, прислушиваясь к свисту бутафорского соловья, «как бы зачарованные», «комсомольцы» застывают в длительной паузе. «Преодоление схемы» оборачивается новой, ничуть не лучшей схемой.

И, наконец, об условности. Отчасти побуждаемый тем же желанием уйти от будничного натурализма, Микитенко придал фабуле своей пьесы черты некоторой условной комедийности и условной мелодраматичности. Это опять-таки иногда сделано несколько неуклюже, но по существу своему такое расширение жанровых возможностей нашей драматургии законно и полезно. Во всяком случае, не став на позиции подобной мелодрамы намеренной «условности», никак нельзя оправдать ни интриги «Маши», скрывающей свою нежность от «Пронашки», ни любовных объяснений «Лотоцкой» и «Шлейтмана» на улице рабочего поселка. Этот условный способ ведения действия в пьесе Микитенко в ленинградской постановке оказался никак не понятым и не поднятым.

«Условность» обернулась просто неправдоподобностью и наивностью, так как театр, следуя привычным схемам бытовых наших пьес, не пожелал пойти к этой несколько условной комедийности и мелодраматичности как к художественному принципу пьесы.

Что же в итоге? Ленинградская постановка оказалась бессильной и беспомощной перед лицом некоторой и притом вовсе уже не такой смелой стилистической новизны пьесы. И что еще хуже — ленинградская постановка оказалась бессильной и беспомощной перед задачей изобразить положительные образы, фигуры героев социалистической действительности.

А ведь именно в принципиальной установке на изображение положительных, социалистических образов — главное значение новой пьесы Микитенко. С серьезным успехом справляясь в недавнем своем прошлом с раскрытием фигур, враждебных и колеблющихся, находя для раскрытия этих фигур средства сложные и тонкие, Ленинградская госдрама подошла к изображению типов положительных с примитивом, с лакирующей схемой, с левацкой методологией вчерашних трамовских ошибок.

Новому руководству в лице Б. Сушкевича надо с несравненно большей четкостью, чем это было в заканчивающемся сезоне, взяться за основательную

перестройку большого, художественно богатого, но нестройного, методологически никак не организованного театра. Научиться во всеоружии художественных средств социалистического театра подходить к классике, научиться гибко, правдиво и полноценно с должной смелостью и сознанием качественной новизны воспринимать создания советской драматургии — вот чему должен учиться крупнейший и серьезнейший в Ленинграде драматический театр.

Советское искусство. 1933. 8 июня (№ 26). С. 4.

Бой за классику

На солнце выгорают последние афиши сезона 1932–33 гг. Сезон этот, прошедший под знаком апрельского решения ЦК[126], сумел развернуть целую линию классических премьер, напряженнейший творческий бой за славные доспехи классической драматургии. Возобновленные «Дон-Жуан»[127] и «Горе от ума» в Госдраме, «Доходное место» в Большом драматическом, «Недоросль» — в ТРАМе, «Гроза» — в театре ЛОСПС, «Привидения» — в «Молодом», «Трактирщица» — в «Театре сатиры и комедии» и прошедшая премьерой в Ленинграде «Свадьба Кречинского» у Мейерхольда, не говоря уже о десятках клубных постановок, идущих сейчас на олимпиаде самодеятельного искусства, — вот далеко не полный перечень ленинградских «классических спектаклей» 1932–33 гг.

Каков же их общий итог? И каковы вообще конкретно наметившиеся пути «критического освоения классики» в наших театрах?

Несомненно, что нет и не может быть какого-либо универсального «ключа» к постановке классиков. Но общие задачи все же могут быть определены достаточно четко.

---

[126] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

[127] См. статьи «Двадцать два года спустя. “Дон Жуан” в Госдраме» и “Возобновленный Дон Жуан”». См. стр. 741, 745.

Бесспорно, что всякая постановка, передающая чуждую нам сценическую традицию толкования классики, это не наш путь. Только реалистически раскрывая объективные стороны исторической действительности, как они отразились в гениальном создании классического драматурга, только преодолевая в то же время ограниченность классового мировоззрения классического драматурга и стремясь ввести его идеи в круг новых идей нашего сегодня, — только так сумеем мы понять сокровищницу классического репертуара.

И понять не как галерею музейных раритетов, но как «живой и неизменный источник художественного наслаждения», как говорил когда-то о классике Маркс.

С этой точки зрения кажется неправильным путь более или менее пассивной реставрации старинного спектакля, наметившийся возобновлением «Дон-Жуана» Мейерхольда-Головина в Госдраме. Спектакль этот, образно воскрешающий одну из интересных, но в то же время реакционнейших страниц недавнего русского театра, может иметь лишь ограниченное историческое значение.

Более распространенными в трактовке классики на ленинградской сцене оказались тенденции противоположного, «сверхкритического», левацкого порядка. Мы стали свидетелями того, как претендующая на критику ограниченности политических взглядов Фонвизина спектакль «Недоросль» в ТРАМе обратился в балаганную издевку над Фонвизиным, подменив и вытеснив петушиным кукареку, аляповатой эротикой, кувырканием и бутафорскими свиньями историческую конкретность обличительного замысла великого драматурга. Это (как и вахтанговский «Гамлет») — бессильные и поздние пережитки той нигилистической линии, которая некогда, в эпоху эйзенштейновского «Мудреца» и фэксовской «Женитьбы», провозглашала, «всемерное унижение классики» лозунгом театра якобы революционного, на деле же рабствующего у западноевропейского футуризма.

Нельзя назвать правильным и то стремление подменить центральную, узловую тему классической пье-

сы темами боковыми, второстепенными, которое наметилось и в том же «Недоросле» и в «Доходном месте» (Б. Драматический театр) и отчасти в очень ценном спектакле «Гроза» («1-й театр ЛОСПС»).

Как бы не решаясь «принять бой» за смысл классического спектакля на центральном его идейном участке, режиссеры переносят свое внимание от главных героев (Катерина в «Грозе») на второстепенные и эпизодические, населяя сцену целым миром вводных пантомимических фигур, всяческих «квартальных», «городничих», «гренадеров», «прохожих» и проч., создавая порою очень красочные (как в «Грозе», напр.) жанровые очерки «темного царства» старой России. Но все-таки этот мир, созданный вымыслом режиссуры, остается плоскостным, иллюстративным. Спектакль его нам только называет, показывает, вместо того, чтобы всеми средствами вскрывать глубокие, содержательные, противоречивые образы центральных героев классической пьесы. Следствием такого, если можно такт выразиться, «экстенсивного», разбросанного «хозяйства» режиссуры оказывается и то, что четкая, напряженная драматургическая композиция классической пьесы разрушается, засоряется, гибнет. И классическая простота и упругость построения «Недоросля» начинают напоминать рыхлую, раскидистую, несколько хаотическую драматургию какого-нибудь трамовского «Сплошного потока». Едва ли это правильный пример «учебы у классиков»!

Такого рода «сверхкритические» заскоки снижают значение очень интересного, как уже сказано, спектакля «Гроза» в «1-м театре ЛОСПС» (реж. А. Винер). Но этот же спектакль показывает прекрасные образцы реалистического углубления таких образов, как жизнерадостная, насквозь земная Варвара, как Кабаниха, умная, цепкая хозяйка «темного царства», как Феклуша, создающая кликушескую, лицемерную фарисейскую философию этого «темного царства», как Кулигин, поданный театром не как жалкий чудак-празднослов, а как своего рода «Ломоносов» — растущий мужественный идеолог борьбы против

калининского средневековья. На всех этих (к сожалению, не центральных) участках замечательная пьеса Островского получила умное, целеустремленное и притом, именно реалистически-устремленное истолкование. «1-й театра ЛОСПС», опередив в подходе к классике ряд значительно более старых и опытных драматических театров Ленинграда, еще раз доказал этим, что мы имеем в нем активно растущий творческий организм.

То же можно сказать и о «Молодом театре» (реж. С. Радлов). Не побоявшись в прошлом сезоне поставить «Отелло»[128], как остро социальную трагедию (а не как «драму ревности»), как ансамблевый (а не «гастролерский») спектакль, театр показал недавно ибсеновские «Привидения»[129]. Самый выбор пьесы интересен и ценен тем, что он расширяет круг классического наследия до пределов бывшего недавно под подозрением репертуара империалистического Запада. Но, сделав это, театр умело поворачивает ибсеновскую философию обреченности, наследственного рока — в область социальных обобщений. Театр позволяет нам увидеть за болезнью Освальда Альвинга драму дегенерации, социального вырождения класса дворян, скидываемых со счетов истории. И этот прекрасный образец перевода биологического конфликта в конфликт социальный достигнут без содействия каких-либо режиссерских «расширений» спектакля, без пантомим, вводных фигур, а тем более без петушиного кукареку. Он дан в углубленной и расчетливой разработке актерских образов, направляемых осторожной, «дирижирующей» рукой режиссера.

«Привидения» — несомненно значительнейший классический спектакль ленинградского сезона.

Так, в противоречиях, с ошибками, но еще с неизмеримо большими удачами и, во всяком случае, полнозвучно, многокрасочно и творчески — развернулся «бой за

---

[128] Премьера — 4 мая 1932 г.
[129] Премьера 13 мая 1933 г. (реж. С. Радлов).

классику» на наших сценах. Бой этот уже успел поднять качество нашей театральной культуры, он создал базу для роста молодых наших театров, он доказал глубочайшую заинтересованность нашего растущего зрителя сокровищницей мировой классики. Бой этот развернется и в следующем сезоне, расширяя область классического наследия. Будем надеяться, что и античная драматургия, и Шекспир, и великолепный театр буржуазных революций (Бомарше, Шиллер) раскроются на наших сценах. В обстановке сгущающихся сумерек фашистской «цивилизации» этот репертуар второго года второй пятилетки прозвучит прекрасным подтверждением предсказания Энгельса о том, что «только пролетариат может явиться подлинным наследником классической философии и классического искусства».

Веч. Красная газ. 1933. 26 июня (№ 145). С. 3.

Малый оперный театр сегодня и завтра

1

Сперва несколько слов о том, в чем же особенность и специфичность предшествующих путей Малого оперного театра.

На этих путях было много углов и изгибов, кажущихся на первый взгляд случайными, но некоторые ведущие черты все же можно уловить за всеми этими поворотами.

В то время как в исконных, бывших «императорских» театрах оперы и балета в Москве и Ленинграде всегда была чрезвычайно сильна их исходная дворянско-буржуазная традиция, Малый оперный театр возник в 1918 году, т. е. в ту раннюю эпоху строительства советского театра, когда строительство это еще в значительной степени сопровождалось первоначальным высвобождением театра из рамок дворянско-феодальной ограниченности, т. е. своего рода «буржуазной реформацией» театра.

Вот почему художественный профиль Малого оперного театра, первого музыкального театра, созданного в советские годы, был в то же время с первых же

шагов отмечен некими буржуазными (именно буржуазными, а не дворянскими) стилевыми тенденциями.

Вот почему репертуар театра в первую очередь строился на оперном наследии позднего типично-буржуазного периода мирового музыкального театра. Пуччини («Тоска», «Богема», «Мадам Баттерфляй»), Шарпантье («Луиза»), из русских композиторов в первую очередь Римский-Корсаков, представленный четырьмя операми при полном отсутствии мастеров дворянской линии русской музыки — Глинки и Чайковского. Вот почему в репертуар Малого оперного театра сразу же вошла (явление очень необычное для старинных «дворянских» оперных театров) музыкальная комедия-оперетта. Вот почему, наконец, именно Малый оперный театр оказался, в первые годы нэпа, особенно восприимчивым к новейшему западноевропейскому оперному творчеству, к музыке послевоенного империализма.

Так, на протяжении более чем десяти лет Малый оперный театр, вырастая как театр советский, при всяческих «случайностях» и изгибах, в значительной мере сохранял черты этого ограниченного «буржуазного обновления» дворянских традиций.

Сам по себе такой сложный и противоречивый процесс «буржуазной ломки» театральных жанров, осуществлявшийся в годы пролетарской социалистической революции как часть генеральной перестройки театра — это явление нисколько не случайное и притом далеко не единичное. В эпоху военного коммунизма это было, как сказано, одной из существеннейших тенденций развития советского театра.

То, что в таком отсталом, консервативном жанре, как опера, этот процесс «буржуазного обновления» дворянских стилевых традиций затянулся и продолжал частично сохранять значение и в те годы, когда драматические театры уже вплотную подошли к строительству социалистического искусства, — в этом также нет ничего неожиданного.

Конечно, на протяжении всех этих лет Малый оперный театр знал и отдельные моменты казалось бы

непосредственного создания политически-устремленного социалистического, музыкального театра. Но такие моменты либо в значительной мере были проекцией основной «урбанистической» стилистики театра на «юбилейную» революционную тематику («Двадцать пятое» В. Маяковского), либо это были единичные спектакли (напр. «Фронт и тыл»[130]), самой исключительностью своей и художественной противоречивостью подчеркивающие свое изолированное место внутри ориентации на «буржуазное новаторство», долгое время продолжавшей оставаться характерной для театра.

2

И вот, несомненно, что сейчас, в связи с общим ростом социалистических элементов в нашем театре, полностью назрела для Малого оперного театра пора гораздо решительнее и планомернее, чем это имело место раньше, поставить задачу перестройки художественного профиля театра в соответствии с требованиями социалистической культуры.

Новое руководство театра, в работе своей исходя из апрельского решения ЦК, поставило перед собой именно эту задачу.

Из чего же слагается художественно-политический профиль советского музыкального театра?

В основном из двух, взаимно-связанных областей творческой деятельности: из работы над советской оперой, на языке музыкальных образов, непосредственно выражающих нашу действительность, и из классического оперного наследия, воспринятого в кругу идей нашего сегодня.

Для Малого оперного театра именно первое дело есть основное и главное: театр этот — и в этом одно из его специфических отличий в ряду наших оперных театров — хочет стать, в основном и главном, театром советского композитора, театром советской оперы.

---

[130] Опера А. Гладковского, премьера в Малом оперном театре 7 ноября 1930 г. (реж. М. А. Терешкович).

Дело овладения классическим наследием является при этом очень существенной, но все же вторичной задачей. Остановимся сейчас подробнее на этой задаче, как ее считает правильным ставить перед собой руководство Малым оперным театром.

Ясно, что продолжать линию так сказать «имманентных» постановок исключительно поздних «буржуазных» опер, как это делал театр на протяжении протекших лет — это значило бы оставаться в пределах упомянутого выше «буржуазного новаторства» театра. Но вместе с тем, не преследуя, в отличие от ряда оперных театров, специфических задач обогащения, всестороннего раскрытия сокровищницы классического оперного наследия, Малый оперный театр вовсе не считает своей существенной задачей производить «открытия» забытых архаических или второстепенных опер этого наследия. Нет, именно первоклассные, подлинно-мировые создания мирового оперного творчества должны занять то крайне ограниченное в его репертуаре место, которое отводится под классику, потому что только эти первоклассные оперы могут дать полноценный материал для художественного эксперимента, для подготовки театра к созданию высокого советского музыкального спектакля.

Но и здесь театр обязан производить отбор.

И вот, берясь за создание высокого реалистического стиля в опере, театр отдает в первую очередь свой выбор в широком смысле слова реалистической линии в мировой оперной музыке. А реалистический стиль этот понимается театром отнюдь не как ликвидация оперной «условности», «арийности» и пр. вопросы т. н. «оперной условности», «музыкальной драмы» и пр. не имеют ровно никакого отношения к проблеме реализма в опере.

Нет, искомый реалистический стиль в опере означает, прежде всего, конкретную и эмоциональную правдивость музыкальных образов, органическое развитее и борьбу этих целостных образов в процессе развития действия. Такая — если дозволительно пользоваться здесь этим термином — «шекспировская»

линия в опере (в противовес, так сказать, «шиллеровской», «идеализирующей» — Вагнеровской) проходит таким образом через Верди, в особенности же через Бизе, через Чайковского.

В соответствии с этим театр выбрал для первого своего классического спектакля «Кармен» Бизе, прошедшую в январе нынешнего года в постановке Н. В. Смолича[131]. Продолжением и углублением этой линии явится «Пиковая дама» Чайковского, которая будет поставлена в будущем сезоне В. Э. Мейерхольдом[132]. Раскрытие подлинно реалистических элементов в «Кармен» (в отличие, например, от мистической «Карменситы» в театре им. Немировича-Данченко и от натуралистической «Кармен» в «Музыкальной драме» Лапицкого) — подчеркивание драматизма действия, социальной конкретности отдельных образов и всей атмосферы этой насквозь городской демократической оперы, — вот чего добивался и, как оказалось, далеко не безуспешно, театр в этой постановке. Подобный критический пересмотр оперы Бизе требовал, однако, прежде всего переоценки не текстовой, даже не сценической, а именно музыкальной стороны оперы, как стороны ведущей, определяющей.

Постановка «Пиковой дамы» должна пойти значительно далее «Кармен» по пути экспериментаторства. В совместной работе театра, и в частности его главного дирижера С. А. Самосуда и режиссера В. Э. Мейерхольда намечается очень решительный пересмотр сценической трагедии и даже композиции гениального создания Чайковского, направленный на то, чтобы, удаляя стилизаторски-пышное и мистико-символистическое перетолкование этой «петербургской» оперы, вскрыть конкретно-реалистические, пушкинские ее элементы. В дальнейших планах театра по его классической линии — Верди, Глинка, Моцарт, т. е. то, в чем театр усматривает, как сказано — реалистическую, «шекспировскую» линию мировой оперы.

---

[131] Премьера — 16 января 1933 г.

[132] Спектакль был впервые показан 25 января 1935 г.

3

Но главное и основное дело — советское оперное творчество. Вопрос идейно-художественного качества, самое резкое преодоление демобилизующей установочки: «хоть плохонькое да свое» — вот что должно служить здесь и принципом и предпосылкой.

Что вредило до сих пор развитию советской оперы? В значительной мере та вздорная, поверхностная мысль, что литературный замысел оперы, ее текст, в качестве ведущего начала, определяют идейную установку оперы.

Следствием было возникновение опер, по тематике своей весьма «революционных», а по всей музыкальной образной системе — насквозь традиционных, ветхих («Черный яр»[133]. «Лед и сталь»). Следствием была практика заказа оперными театрами либретто писателям и поэтам, без всякого учета композиторского замысла и специфики оперного творчества. В противовес этим в корне порочным и бесплодным установкам должны мы выдвинуть примат музыкального замысла, музыкальных идей и образов в опере. А как практическое следствие отсюда — заказ опер обязательно композиторам вместе с поэтами и драматургами, по возможности на основе инициативного замысла композитора.

Дело советской оперы тормозилось далее насквозь левацким «учением» о том, что якобы «реализм» советской оперы обязательно требует замены «пения», условности арий, дуэтов, ансамблей и пр. некоим речитативным говорком, что революционный стиль нашей оперы несовместим с камерностью, с ведущей ролью «героев» — солистов, что он непременно предполагает массовость, хор — в центре всего, сюжет батальный или во всяком случае — «массовидный». Пустяки все это!

Мы отнюдь не хотим предрешать или рецептурно определять стиль рождающейся советской оперы. Мы убеждены, что новое идейное качество социали-

[133] Опера на муз. А. Ф. Пащенко.

стического музыкального спектакля вызовет к жизни и новый его стиль. Но вместе с тем мы считаем нужным уже сейчас утвердить право нашей оперы на пение, на широко льющуюся кантилену как основное средство эмоциональной выразительности, правдивости и, следовательно, реализма.

А отсюда — существенное требование к оперному либретто и музыке. Никакого псевдо-«бытового» мусора! Человеческие образы в оперном либретто должны раскрываться на существенных, чистых и приподнятых эмоциях, чтобы открыть простор композитору для создания простых и полнокровно развивающихся социальных образов в пении и музыке. И мы должны далее утвердить значительность камерных, углубленно эмоциональных сюжетов в советском оперном творчестве, значительность или по меньшей мере равноправие опер, раскрывающих этих героев с такой обобщенностью, эмоциональной силой и лиричностью, на которые способен лишь музыкальный театр.

И вот мы считаем, что по всем этим основным пунктам Малый оперный театр своевременно и правильно переходит от деклараций к делу.

В практике заказов новых опер театр решительно ушел от системы «заказов либретто изолированно писателям и поэтам». Театр успешно стремится объединить вокруг себя группу композиторов и драматургов, связанных общим пониманием задач музыкального театра, работающую на основе признания примата музыкального замысла, и в то же время весьма высоких требований, предъявляемых к драматургии и словесному качеству оперных либретто, как созданий поэзии.

В итоге этой работы театр имеет возможность показать уже в конце текущего сезона оперу композитора В. Желобинского «Камаринский мужик» (режиссер К. К. Тверской, дирижер С. А. Самосуд, художник М. З. Левин, либретто О. Брик)[134].

Опера эта, совсем юный двадцатилетний автор которой в подлинном смысле слова вырос как компози-

[134] Премьера — 25 декабря 1935 г. (реж. В. Люце).

тор при содействии музыкального руководства театра, развертывает исторический сюжет крестьянских восстаний XVII века, но как по драматургии своей, так и по музыкальной структуре, подчеркнуто-арийной, кантиленной, стремится отойти о традиции русской либерально-народнической, массовой речитативной оперы.

Исключительно ответственным, прямо-таки этапным моментом в борьбе Малого оперного театра за советскую оперу должна явиться следующая, намеченная на осень, постановка «Леди Макбет» Д. Д. Шостаковича (режиссер Н. В. Смолич).

За этими вполне законченными музыкально, а отчасти и сценически, операми проступает вполне конкретное очертание следующих советских премьер театра.

Будут поставлены «Именины» (музыка В. Желобинского, либретто О. Брика, по рассказу Павлова[135]). Опера эта, сугубо камерная, должна как бы снять дворянскую легенду о русской поместной культуре, как она канонизирована в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме». Будет поставлен «1812 год»[136]. В качестве либретто для оперы этой композитор Б. В. Асафьев пользуется незаконченным замыслом Грибоедова, развенчивающим миф о крестьянском «патриотизме» в годы войны с Наполеоном.

Нетрудно заметить, что по тематике своей все перечисленные оперы относятся к прошлой истории России. Театр не думает, что только строго сегодняшняя тематика делает оперу советской. Советской делает ее мировоззренческий подход композитора и драматурга. Но театр никак не считает в то же время «пафос исторической дистанции» обязательным условием для создания монументальной оперы («современными» были

---

[135] Рассказ «Именины» посвящен судьбе крепостного музыканта.

[136] Замысел оперы «1812 год» на текст драматических сцен А. С. Грибоедова не был осуществлен Б. Асафьевым (есть только три законченных фрагмента).

ведь в свое время «Травиата»[137] и «Онегин»). Наоборот несомненно, что образы людей и конкретная действительность наших дней могут дать особенно плодотворный и существенный материал для раскрытия мировоззрения авторов, для обогащения и обновления нашего музыкального языка. Театр хочет поэтому стимулировать создание оперы советским композитором на тему революционной борьбы. В этом направлении работает молодой композитор, Ив. Дзержинский над оперой «Тихий Дон», а композитор Животов[138] над оперой об империалистическом Западе.

Активность советских композиторов, стимулированная апрельским постановлением ЦК партии, обеспечивает значительный расцвет оперного творчества. Несколько задержавшийся процесс социалистической перестройки нашего музыкального театра развернется сейчас, богато и стремительно, и Малый оперный театр считает делом своей чести содействовать этому плодотворному процессу.

4

Несколько слов о других особенностях репертуарного плана театра. Оперетта, включение которой в план театра было, как сказано, в свое время очень специфично для его художественного профиля, остается и на будущее время в работе театра. Но только никоим образом не поздняя оперетта империалистической эпохи. Основной задачей и здесь остается создание высококачественного советского жизнерадостного музыкально-комедийного спектакля. А предпосылкой для разрешения этой задачи, трудной и всячески скомпрометированной ремесленническими попытками, театр рассматривает экспериментальную работу на одной из подлинно-классических оперетт. Ближайшим опытом в этом направлении должна явиться назначенная на наступающую осень постановка Оффенбаховской «Пе-

[137] Опера Д. Верди.

[138] Имеется в виду вокально-симфонический цикл А. С. Животова «Запад» (1932).

риколы» (реж. П. К. Вейсбрем). Развернуть вооруженный всеми средствами театральной выразительности бурно-веселый большой лирико-сатирический спектакль — вот задача этой постановки[139].

В текущем году начал свою самостоятельную работу еще один из цехов театра, а именно балетный его ансамбль. Поскольку этот номер журнала посвящен деятельности оперных театров, мы ограничимся лишь общим указанием на то, что рост балетного ансамбля вполне закономерен в процессе преодоления Малым оперным театром той «буржуазной ограниченности», которая была характерна для обстановки самого возникновения театра.

Первой работой молодого балетного ансамбля явилась «Арлекинада» Дриго[140]. Следующей постановкой — работа над советским балетным спектаклем на танцевальную музыку Шостаковича, отчасти почерпнутую из прежних его, сценически неудовлетворительно разрешенных, балетов («Болт»[141] и «Золотой век»[142]), отчасти вновь написанную.

5

В заключение — о живых силах театра. Будучи «театром музыкальным», Малый оперный театр видит именно в музыке ведущий фактор своей художественной работы. Театр уверен, что именно с переосмысления музыки должна начинаться работа по критическому пересмотру классики. Что музыка, что партитура — должны в основном определять мизансцены и весь постановочный стиль спектакля. Что именно в особенностях музыкальной интонации и песенной стихии должен певец-актер искать средств драматической выразительности (все это нимало не

---

[139] Премьера — 25 декабря 1933 г.

[140] Премьера спектакля «Арлекинада» на музыку Р. Дриго состоялась 16 июня 1933 г. (реж. Ф. Лопухов).

[141] Премьера — 8 апреля 1831 г. в Ленинградском государственном театре оперы и балета.

[142] Поставлен в Ленинградском государственном театре оперы и балета в 1930 г.

снимает примата идеологии в театре, но пробует раскрывать эту идеологию прежде всего в специфике музыки!).

Все это придает особенно существенное значение музыкальной части Малого оперного театра, руководимой С. А. Самосудом, оркестру театра и его певцам.

Все это позволяет театру не видеть единственно возможного пути к выявлению своего самостоятельного художественного лица в единой воле режиссера. Творческая жизнь театра направляется его художественной коллегией и практически осуществляется посредством привлечения к постановочной работе определенной и постоянной группы высококвалифицированных режиссеров (В. Э. Мейерхольд, Н. В. Смолич, К. К. Тверской). Театр рад также, что успел объединить вокруг своей работы группу молодых композиторов (Д. Шостакович, В. Желобинский, И. Дзержинский и др.), являющихся в подлинном смысле слова творческим активом театра.

Рабочий и театр. 1933. июнь (№ 17). С. 9–11.

Музыкальный театр

Воодушевление, творческий запал, инициативность — вот та напряженная, богатая кислородом атмосфера, в которой при всех отдельных срывах работали за истекший сезон ленинградские музыкальные театры.

В основном здесь решались те же задачи, что и в театре драматическом — борьба за правильное, глубокое, творческое понимание классики, работа над качественным подъемом советской музыкальной драматургии. И то, и другое — на общей магистрали поисков подлинного реалистического стиля.

Но в том-то и дело, что слишком долго музыкальные театры были наиболее отсталым участком. Минувший сезон наметил здесь черты отчетливого перелома. И вот почему в области музыкального театра это поступательное движение было особенно заметным и пульс его — особенно полнокровным.

Оперная классика еще недавно слыла излюбленной мишенью для всяческих «сверхкритических» затей. «Мейстерзингеры» в Малом оперном, «Черевички» в ГАТОБе показали, к каким печальным урокам может прийти театр, забывающий об определенной роли музыкальных образов в оперном спектакле, натужливо старающийся втиснуть в эти музыкальные образы новое, инородное им, словесное и сценическое содержание.

Основные «классические» спектакли сезона — «Золото Рейна» в ГАТОБе и «Кармен» в Малом оперном — несравнимы с этими «левацкими» попытками. «Золотом Рейна» ГАТОБ начинает осуществление монументального замысла новой постановки всего вагнеровского «Кольца Нибелунгов». Выполняемый по единому плану одним режиссером и художником (С. Радлов и Н. Рабинович) замысел этот, неосуществимый сейчас ни в одной из капиталистических стран, наглядно свидетельствует о растущей мощи советской музыкально-театральной культуры. И хотя сценическое осуществление труднейшей оперы Вагнера оказалось загроможденным несколько чрезмерной фееричностью, а роль оркестра — слишком подчиненной, — спектакль тем не менее показал и зрелую культуру театра, и новые прекрасные кадры исполнителей вагнеровского репертуара (Фрейдков, Преображенская и др.). Продолжая цикл «Кольца», театр, конечно, преодолеет частичные слабости первого опыта.

Для Малого оперного театра постановка «Кармен» (реж. И. Смолич, худ. Н. Дмитриев) означала серьезнейший шаг на пути преодоления связывающих его прежде искусственных рамок «малой», а по сути дела «второсортной» оперы («Тоска», «Богема» и др.) на пути выхода к полноценному золотому богатству мировой классической оперы. В спектакле этом театр, в основном, успешно стремился дать реалистическое, драматически-обостренное, эмоционально-правдивое толкование «городской» оперы Бизе, исходя при этом из переосмысления самого музыкального стиля

спектакля и остерегаясь всяких искусственных переделок текста. «Кармен» в Малом оперном оказалась не свободной от некоторых внешних эффектов, от налета красивости, но в целом этот спектакль доказал права театра на большой творческий рост, показав высокое мастерство его оркестра (дирижер Самосуд), отдельных исполнителей (Вельер[143], Гефт). Дальнейшая работа театра над классикой («Пиковая дама» в постановке В. Э. Мейерхольда) должна укрепить эти складывающиеся очертания нового художественного лица театра, поставив в то же время во весь рост проблему творческого размежевания (разумеется, не только репертуарного) между двумя большими оперными театрами Ленинграда.

Минувший год дал также расширение привычно-ходового списка оперного репертуара. Крайне любопытно, что внимание устремилось при этом на незаслуженно забытое наследие реалистической оперы восходящей буржуазии XVIII века. В Малом оперном возобновили моцартовское «Похищение из Сераля»[144]. В ГАТОБе поставили «Водовоза», создание Керубини — композитора эпохи директории и первого консульства (спектакль этот имел значение и как демонстрация молодых сил театра). Эрмитажный театр воссоздал наивно-жизнерадостную оперу-буфф «Служанка-госпожа»[145] старинного итальянского мастера Перголезе. Театр этот, в порядке высококультурного музейного воспроизведения знакомящий аудиторию с ярчайшими страницами отдаленных времен оперной истории, несомненно, может прибавить интереснейшую творческую краску к живому многообразию музыкальных театров Ленинграда.

Это — о классике. Но минувший сезон дал новое движение и существеннейшему делу строительства советского музыкального спектакля. И здесь всяческие

---

[143] Вельер, то же что и Вельтер.

[144] Премьера оперы В. А. Моцарта «Похищение из Сераля» 28 марта 1925 г. (реж. В. Раппопорт).

[145] Премьера — 1933 г.

«левацкие» перегибы, вера в то, что поверхностно понятая «революционная» тематика сама по себе может обеспечить «советское» качество оперы, боязнь «камерных» замыслов и индивидуальных образов, — долго тормозили творчество композиторов. Апрельское решение ЦК и здесь показало дорогу к многообразному, высокому, подлинно-социалистическому искусству, вызвав огромное оживление среди композиторов и оперных театров. Основное, правда, еще находится в работе. В показанном ГАТОБом «Беглеце» Н. Стрельникова, при всем профессиональном мастерстве композитора, музыкальная доходчивость, эмоциональность оказались купленными ценой чрезмерных принципиальных уступок эклектизму и салонной музыке пуччиниевского стиля. «Комаринский мужик» Желобинского–Брика в Малом оперном театре доведен только до генеральной репетиции, а центральная работа этого театра над «Леди Макбет» Дм. Шостаковича — только еще развертывается.

И все же мы смело можем смотреть в лицо идущему завтрашнему дню советской оперы, уверенные в том, что хотя бы и не сразу, хотя бы и со срывами, но создание советского музыкального спектакля выходит на крутой подъем. Великолепные возможности открываются здесь в отношении тематики, эмоционального богатства и, в частности, в отношении жанров. Преодоление традиционного разрыва между пением, словом и танцем, намечаемое ГАТОБом — в интереснейшем замысле «Царя Эдипа»[146] — и Малым оперным театром — в моцартовском спектакле[147] — должно чрезвычайно расширить выразительные средства, такого могучего силой своего эмоционального воздействия музыкального театра.

Мы не имеем сейчас возможности детально остановиться на развитии оперетты, в основном представленной в Ленинграде широко и планомерно работающим театром Музкомедия Госнардома. Здесь полоса

[146] Спектакль не состоялся.
[147] Спектакль не состоялся.

левацких заскоков сменилась несколько затянувшейся подготовкой советского опереточного спектакля. Путь к советской оперетте, конечно, лежит через овладение классическим мастерством, и в этом смысле так же, как и в работе над очищением опереточного жанра от бульварной пошлости театром Госнардома сделано многое. Но как долго все же продлится «подготовка», и когда, вслед за «Фиалкой Монмартра», покажет театр качественно полновесный, жизнерадостный советский музыкально-комедийный спектакль?

Веч. Красная газ. 1933. 3 июля (№ 151). С. 3.

«Анзор»[148] — «Тетнульд»[149]

«Анзор», «Тетнульд», — эти непривычные, упруго-звучащие слова должны сделаться своими и знакомыми для каждого внимательного друга нашей советской театральной культуры: это названия премьер одного из замечательнейших, талантливейших наших театров — тифлисского театра им. Руставели, руководимого С. Ахметели.

Конечно, стиль театра Руставели, так же как и художественное лицо его талантливого руководителя, определены особенностями грузинской национальной культуры эпохи социалистического строительства. Но разве не интереснее и не плодотворнее, чем эти общие рассуждения, спросить себя: каковы же общезначимые черты творческого метода тифлисского театра, в каком направлении они развиваются, каков вклад, вносимый театром в общую сокровищницу театральной культуры социализма?

В основе художественного метода театра им. Руставели, очевидно, лежит некое «приподнятое творческое состояние». И это роднит этот метод, скажем,

---

[148] Спектакль по С. И. Шаншиашвили (переделка пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»), премьера в театре им. Ш. Руставели в 1928 г. (реж. С. Ахметели, худож. И. Гамрекели).

[149] Спектакль по пьесе Ш. Дадиани, премьера в театре им. Ш. Руставели в 1931 г. (реж. С. Ахметели).

с системой Станиславского. Но если там, в Московском художественном театре это «творческое состояние» выражается в некотором сосредоточенном, углубленном внимании, то здесь, у Ахметели, правильнее говорить о каком-то вдохновенном подъеме, об эмоциональном запале, сила которого зажигает актеров и движет ими. Отсюда — та страстность, которая захватывает зрителя на спектаклях театра. Но это и не стихийная безудержность. Блистательно точный ритм и необычно-четкая сценическая конструкция дают строгий, выверенный до своего рода «балетной» точности рисунок этой страсти, закованной в железобетон художественного плана и формы.

Самым существом своим отвергает, таким образом, этот театр всякий натурализм и всякое бытописательство. И не случайно играют такую огромную роль в арсенале его выразительных средств — танец и песня. Театр им. Руставели — театр приподнятых чувств и обобщенных идей.

Но именно здесь заложена и слабость театра. Метод театра очень затрудняет для него раскрытие сложных образов и характеров, противоречивых конфликтов и ситуаций.

В «Ламаре»[150] эти слабости ощущались менее всего.

Но здесь идеи и социальные конфликты наших дней, герои нашей действительности неизмеримо сложнее, чем образы хевсурской[151] сказки. И вот, когда театр приступил к постановке «Бронепоезда»[152], в переработке на дагестанский материал получившего название «Анзор» (год постановки 1928), эти противоречия дали о себе знать. По-прежнему великолепными оказались сцены в горном ауле, в особенности — третий акт, собрание, воинственная пляска и отправление в поход партизанского отряда Анзора. Этот третий акт, где сложно построенные сцены — плоские крыши

---

[150] Спектакль по пьесе Г. Робакидзе (по мотивам новелл В. Пшавела), премьера в 1930 г. (реж. С. Ахметели).

[151] Вероятно, сказка о загадочном народе, живущем в горах на восточной окраине Грузии.

[152] «Бронепоезд 14–69» — пьеса В. В. Иванова.

аула (художник И. Гамрекели) — дают прекрасное зрительное соответствие к сложнейшему ритму песен, возгласов и плясок, переходящих во всепокоряющий, неудержимо-мощный воинственный танец, — этот третий акт — одна из блистательнейших страниц мирового театра. Но в том же «Анзоре» поверхностными кажутся более сложные более противоречивые образы «капитана» (А. Имедашвили и И. Лагидзе) большевиков и матросов.

Отточить свой метод, чтобы сделать для него доступным тонкую резьбу характеров нашей действительности, — вот задача, которая стала перед театром. Под этим углом зрения чрезвычайно любопытна постановка «Тетнульда», пьесы о социалистическом строительстве в Грузии (автор Ш. Дадиани, работа 1931 г.).

Правда, и здесь действие перенесено в отдаленную, полупатриархальную горную Сванетию, к подножию «священной горы» Тетнульда. Правда, сама пьеса написана приподнятым белым стихом. Правда, и здесь с необычайной силой и разнообразием проявляется привычное мастерство театра в изображении обычаев и ритуала первобытной Сванетии. Но все эти хороводы и гимны подаются уже не с простосердечным увлечением, как в «Ламаре», а с некоей трагической иронией. И — что еще важнее — здесь театр показывает образы наших героев, образы учительницы-сванки («Лахиль» — Е. Донели), партийца-исследователя («Герасхан» — Давиташвили). И образы эти оказываются полнокровными, сложными. И достигается это не путем отказа от принципиальных установок театра, путем уступок психологизму и бытописательству, а именно на основе специфического метода театра, но обогащенного, усовершенствованного.

Так театр им. Руставели преодолевает, на основе собственного своего метода, ограниченность этого метода. И становится ясным, что уже не о «неуклонной форме» надо здесь говорить, а о ценнейшем и своеобразнейшем творческом стиле тифлисского театра, стиле, могущем оплодотворить нашу театральную культуру, отнюдь не замыкаясь в узкие «национальные» рамки.

Сам театр Руставели постановкой шиллеровских «Разбойников»[153] и намечаемой постановки «Грозы», смело ломает рамки «национальной специфичности».

Веч. Красная газ. 1933. 14 июля (№ 160). С. 3.

Наша молодость.
Пять театральных коллективов

Весенние гастроли московских театров в Ленинграде, в частности, великолепно прошедшие спектакли вахтанговцев, поневоле возродили стариннейшие, еще от Белинского идущие сравнения ленинградской и московской театральных культур, вызывали порою очень острые самокритические высказывания. Действительно, если ограничить свою оценку основными, большими драматическими театрами, Госдрамой (б. Александринский), Большим драматическим театром, то придется еще раз установить, что издавние пороки драматического театра в Ленинграде: отсутствие сколько-нибудь устойчивой театральной культуры мхатовского уровня и творческого напряжения, художественная обезличенность, формалистские перегибы — вот это лишь очень замедлено выправляется после апрельского постановления. Ни один из больших драматических театров не достиг за минувший сезон решающего перелома.

Но в том-то и дело, что основное творческое напряжение в области драматических спектаклей надо искать сейчас в Ленинграде не так даже среди этих театров-гигантов, как в сети молодых, порою совсем молодых театров города. И вот в недостаточном внимании к этой группе небольших, но творчески богато одаренных театров и заключена существеннейшая вина ленинградской театральной общественности и критики. И тут действительно очень неблагоприятно сравнение с Москвой, умеющей окружить заботой и товарищеской критикой молодые свои театральные начинания.

---

[153] Премьера в 1933 г. (реж. С. Ахметели).

Речь пойдет здесь в основном о пяти театрах Ленинграда: о ТРАМе, о Пионер-ТРАМе[154], о «Красном театре»[155], театре ЛОСПС и Молодом.

ТРАМ, долгое время шедший во главе молодого театрального движения Ленинграда, за истекший год явно не сумел найти свое новое качество. Испытав себя в направлении психологического натурализма (в спектаклях «Сплошной поток»[156] и «На Западе бой»[157]), театр поверил в то, что возвратившись к синтетизму, к внешней динамике и изобильной зрелищности ранних своих постановок, он вновь найдет художественное лицо свое. «Недоросль» показал, однако, другое. При всем изобилии постановочной выдумки спектакль этот показал, что не столько в выборе той или иной стилистики, сколько в действительном преодолении культурного нигилизма, в преодолении глубоко укоренившегося художественного «левачества» лежит для ТРАМа выход. Классический спектакль «Недоросль», драматургия которого оказалась сломанной механическими «социальными переакцентировками» и вводными пантомимами, а идея прибедненной до уровня невзыскательной агитки, — этот громоздкий и надуманный спектакль прозвучал при всем своем видимом новаторстве величайшим культурным анахронизмом в требовательной обстановке борьбы за стиль второй пятилетки.

Утверждая все это, хочется в то же время всячески предостеречь против зарождающегося кое-где и в основе никак необоснованного пессимизма по отношению к ТРАМу.

Художественные противоречия трамовской системы отразились и на самом ярком из младших театров этой системы — на Пионер-ТРАМе. Театр этот (руко-

---

[154] Театр был создан в 1930 г., просуществовал до 1934 г.

[155] Театр был создан в ноябре 1924 г., просуществовал до 24 ноября 1932 г.

[156] Спектакль по пьесе М. Соколовского, премьера в ТРАМе 30 января 1932 г. (реж. Р. Суслович).

[157] Спектакль по пьесе Вс. Вишневского, премьера в ТРАМе 16 декабря1932 г. (реж. Р. Суслович).

водитель С. Кошевник) дал в первые же годы своей жизни прекрасные образцы темпераментных, глубоко оптимистических, политически острых спектаклей для детей («Зеленые лужки»[158], «Рот Фронт»[159]). Можно было говорить уже об элементах некоторого нового, отличного от тюзовского, отмеченного чертами огромной динамичности, синтетизма, политической активности, но в то же время — некоторой публицистичности, все того же «левачества». Истекший год дал новый спектакль Пионер-ТРАМа «Остров Толгут»[160]. Этот напряженно-драматический и веселый спектакль о героях освоения Арктики оказался много глубже, полнокровнее, спокойнее, чем предшествующие работы театра. Но он свидетельствует в то же время о некоей замедленности поступательного движения театра. Одна из существеннейших причин — причина материальная. У Пионер-ТРАМа до сих пор нет постоянного помещения. Дать помещение этому ярко-талантливому, одаренному детскому театру — одна из ближайших задач укрепления молодого театрального Ленинграда.

Материальная поддержка — вот в чем чрезвычайно нуждается и другой молодой театр – «Красный». Театр этот (худож. руководитель В. Вольф) год за годом вырастал в один из передовых театров советской драматургии. Театр с большой энергией начал сезон 1932–33 гг. Театр поставил пьесу Туров (Можно написать «братьев Тур») «Земля и небо»[161] не в легко находимой традиции «Страха», т. е. в традиции углубленного психологизма, — театр поставил пьесу, как комедию, порою даже эксцентрическую. Здесь делается заявка на новый жанр. Здесь сказывается также одна из ценнейших способностей органически советского молодого театра: способность тепло, внутренне,

---

[158] Спектакль по пьесе Н. Благина, премьера в Пионер-ТРАМе 20 июня 1930 г. (пост. С. Кашевника и Р. Сусловича).

[159] Спектакль по пьесе Н. Благина.

[160] Спектакль по пьесе Н. Благина «Остров Аймыр», премьера в Пионер-ТРАМе — 1933 г.

[161] Премьера — 1932 г.

так сказать товарищески, без патетического холодка и без лакировки подходить к раскрытию положительных образов социалистической действительности.

Катастрофа — пожар, уничтоживший постоянную сцену Красного театра в Госнардоме, — стихийно прервала начавшийся уверенный рост театра. Обреченный на передвижничество, он не смог развернуть сезона так, как это обещала первая постановка. Восстановить сцену Красного театра — долг Ленинграда.

Мы с огромным удовлетворением должны поэтому подчеркнуть годичную работу вновь созданного театра ЛОСПС (худ. руководитель А. Винер) и Молодого театра (худ. рук. С. Э. Радлов).

Театр ЛОСПС вырос на основе театра Пролеткульта. С очень большой решимостью и последовательностью новое руководство театра взялось за преодоление левацких ошибок, тяготевших над пролеткультовским театром. Театр умно и многосторонне построил репертуар сезона, дав пьесу советского писателя («Разгром»[162]), зарубежного революционного драматурга («Матросы из Каттаро» Фр. Вольфа) и закончив год постановкой классической пьесы («Гроза»[163]). Уже в первых двух постановках наметились некоторые специфические ценные черты театра: стремление строить обобщенно-реалистические образы, стремление ухватывать существенное и основное в этих образах, отбрасывая поверхностный энтузиазм мелочей и деталей. Так сложился спектакль «Матросы из Каттаро» («Восстание»), как монументальная, героическая, социальная драма о первых раскатах вооруженного восстания западноевропейского пролетариата. Так переросли в «Разгроме» фигуры Левинсона, Метелицы, Мечика до значимости типологических социальных образов наших дней, превращая этот «спектакль о гражданской войне» в глубоко современное политико-философское произведение.

---

[162] Спектакль по пьесе А. Фадеева, премьера 7 ноября 1932 г. (реж. А. Б. Винер).

[163] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 23 апреля 1933 г. (реж. А. Б. Винер).

Спектакль «Гроза» также оказался гораздо ближе к задачам критического овладения классикой, чем левацкий «Недоросль» в ТРАМе и идеалистическое в самом замысле своем аполлоно-григорьевское «Доходное место» в Большом драматическом. Театр густо и полнокровно, с большой сатирической изобретательностью показал темное царство патриархально-купеческого городка Калинина, в лаконичных, но выразительных образах театр раскрыл этот мир. Но он подменил периферийной «экстенсивной» разработкой центральную тему «Катерины». Сказалась некоторая ошибочная тенденция, вообще намечающаяся в работе этого талантливого театра. Тенденция как бы к идейному упрощенчеству.

Еще не вполне ясно также, насколько успел сложиться в театре единомыслящий художественный актив и опирается ли правильная линия руководства также и на творческий коллектив театра. Но, во всяком случае, уже сейчас театр ЛОСПС становится одним из самых ищущих, умно работающих, обещающих драматических театров Ленинграда.

Руководимый С. Радловым Молодой театр составился из молодежи техникума сценических искусств. Единство школьного метода обеспечило театру то, чего так недостает большим драматическим театрам Ленинграда, — единство художественной системы. В работах талантливого Молодого театра нет ни погони за эффектным успехом режиссерской изобретательности, ни копировки постановок ходких пьес репертуара «больших» театров. Театр поднимает неожиданные и труднейшие пьесы классического репертуара — «Отелло», потом «Привидения» Ибсена, — решаясь своими молодыми силами раскрывать эти пьесы с помощью актерского ансамбля. Театр подал «Отелло» как большую социальную драму Европы на острой грани смены мировых формаций: феодализма и капитализма. И в этой конкретной исторической обстановке привычные монологи венецианского генерала и его антагонистов прозвучали особенно глубоко и полнокровно («Отелло» идет в новом переводе А. Д. Радловой).

Особенно любопытен спектакль «Привидения». Патология Освальда Альвинга раскрыта как следствие той социальной дегенерации, которая сталкивает старинную семью Альвингов с арены истории. За погибающим Освальдом наметились очертания дегенерирующего класса. И что особенно значительно, переоценка эта произведена в основном средствами актерской игры, при очень осторожно прощупывающейся, но тем более твердой, направляющей, «дирижирующей» роли режиссера.

«Привидения» — значительнейший пример продуманного подхода к классическому репертуару. Интересны и принципиальные взгляды театра на советскую драматургию. Театр с успехом старается выращивать своих драматургов (Тарвид, Серебряков, Перелешин). Театр создает свой собственный репертуар, сумев, например, пятьсот раз показать крайне характерный для художественного метода театра эксцентрический спектакль «Швейк»[164]. И, что особенно ценно, театр упорно бьется над новыми непривычными жанрами нашей драматургии, пропагандируя героическую драму, эксцентрическую комедию, стихотворную пьесу на место столь традиционной в нашем репертуаре психологически-бытовой мелодрамы. Театр бьется (порою срываясь, как это было с «Русановым» Воеводина и Рысса и со «Слоном» Капкова) над новыми, трудными темами, превращая смелый эксперимент в систему работ.

Это нам и кажется плодотворным и правильным: зрелая культурная бережность в деле освоения классики, величайшая смелость, инициативность, изобретательность — по отношению к создающейся драматургии наших дней.

Советское искусство. 1933. 14 июля (№ 32). С. 2.

---

[164] Спектакль по роману Я. Гашека, премьера — февраль 1929 г. (реж. С. Радлов).

Что мы будем делать в 1933–34 гг. (творческие заявки критики)

В этом году я буду работать в двух основных направлениях, которые никоим образом не представляются мне друг от друга изолированными.

Это — во-первых — древнегреческий театр. Здесь предстоящий год должен, как надеюсь, довольно сильно сдвинуть дело. Через месяц — другой в издании «Академия» выйдет полный, двухтомный Аристофан[165]. К весне я должен закончить для того же издательства начатую два года назад работу над переводом и комментированием Эсхила[166]. А в конце года закончу работу над Менандром (тоже для «Академии»[167]). Так должна закончиться серия издания классической греческой драматургии. Хочется также по-новому переписать «Историю европейского театра» (написанную вместе с А. А. Гвоздевым)[168], чтобы ложные методологические установки не обращали в мертвый груз, собранный в этой книге фактический материал.

И все-таки, кода дело касается древнегреческого театра, никак не отделаешься от мысли о некоем безвоздушном пространстве, окружающем твою работу. Эта равнодушная пустота персонифицируется для меня в облике тех «штатных покупателей» изданий «Академии», которые непременно добывают каждую вновь выпущенную книгу и ставят ее на полку. Вероятно, таково же ощущение и многих моих товарищей — историков старинных эпох театра и литерату-

[165] Статьи А. Пиотровского из указанного издания представлены во втором томе настоящего сборника.

[166] Статьи А. Пиотровского из указанного издания представлены во втором томе настоящего сборника.

[167] «Academia» — книжное издательство Петербургского Философского общества при университете (1921). С 1923 г. — при Институте истории искусств (Зубовском). В результате реорганизаций перенесено в Москву. Имело высокую репутацию лучшего советского издательства 1920– 30-х гг.

[168] *Гвоздев А., Пиотровский А.* История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л.: Academia, 1931.

ры. А ведь это никуда не годится! Разве, пусть давно прошедшие, но блистательные страницы мирового театра не должны входить в восприятие наших читателей как боевые, насущно волнующие?

Второе направление работы — советский театр. Здесь для меня одна основная цель: суметь перейти от социологизирования (и часто притом довольно упрощенного) на театральном материале — к подлинному и широкому эстетическому исследованию (и только тогда это и будет марксистское исследование) явлений нашего театра. Это надо сделать, прежде всего, во втором томе предпринятого Ленгиздом издания «Истории советского театра»[169]. Работа эта, доставившая мне (и, вероятно, моим товарищам) уже и в первом томе величайшую радость значительностью своей темы, должна стать основной моей критико-исследовательской работой на предстоящий год.

На подобные же задачи хочется поставить себя и в журнальной критической работе. Уверен, что критикам, не меньше, чем читателям, надоели обезличенные, косноязычные рецензии-однодневки. Наши журнальные статьи должны стать звеньями единой, связной, развертывающейся критической мысли о живой жизни сегодняшнего театра. И в этом отношении для меня была очень ценна инициатива редакции журнала «Рабочий и театр», предложившей мне осуществить в этом сезоне связный цикл статей на темы современной драматургии, ее теории и ее творческой практики.

Переосмысливая свои взгляды на самодеятельный театр, собираюсь также сделать работу по теории театральной самодеятельности.

ГАИС[170], драматургическая секция Союза писателей, наши журналы, которые, право же, становятся

---

[169] История советского театра. Очерки развития. Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма (1917–1921). Л.: Ленгихл, тип. «Печатный двор». 1933. Второй том не был издан.

[170] ГАИС — Государственная академия искусствознания (1931–1936).

живыми центрами критики, — вот та среда, которая должна и может помочь всей этой работе.

Для меня лично очень ценно то, теоретически-исследовательская работа совмещается с живой практической работой в Малом оперном театре в разнообразных планах, но об этом надо говорить особо.

Рабочий и театр. 1933. сентябрь (№ 26). С. 3.

«Враги».
Вчера на премьере в Госдраме[171]

Из 14 пьес, написанных Горьким до Октября, только три-четыре были поставлены на сценах дореволюционных театров. И это несмотря на гигантскую популярность даже в буржуазной России автора «На дне». Это потому так, что работа Горького для сцены была героическим опытом создания качественно-новой пролетарской драматургии в условиях театра буржуазного. Основное противоречие это сказалось и в наиболее полноценном воспроизведении горьковского репертуара в дореволюционном театре, в спектакле «На дне» во МХАТе (1903)[172]. Оно же привело к тому, что вместе со спадом революционной волны в настроениях буржуазной интеллигенции пьесы Горького перестают ставиться на сцене.

Из основного противоречия этого возникла и легенда о якобы «несценичности» горьковских пьес. И приходится признать, что порочная легенда эта продолжала подспудно влиять и на театры советской поры. Понадобился неслыханный массовый успех «несценичного», на первый взгляд, «Егора Булычева»[173], чтобы наши театры разглядели, наконец, в драматургии Горького свойства, делающие ее подлинной классикой пролетарского театра.

---

[171] Спектакль по пьесе М. Горького, премьера 24 сентября 1933 г. (пост. Б. Сушкевич, худож. В. Ходасевич).

[172] Премьера 18 декабря 1902 г. (реж. К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко).

[173] Впервые пьеса была поставлена в БДТ, премьера 25 сентября 1932 г. (реж. К. Тверской, В. Люце).

И вот нынешний сезон знаменательно открывается «Врагами» в театре Госдрамы (та же пьеса идет на днях и в московском Малом театре)[174].

Выбор верный! В написанных в 1906 году «Врагах», как и в одновременной «Матери», впервые для самого Горького протест против капиталистической неправды приобретает четкие формы глубокого и беспощадного классового анализа русской действительности, а высокая тема самоотверженной борьбы за подлинного «человека» одевается в плоть и кровь в живых образах промышленных рабочих-большевиков. «Враги» — партийная пьеса, и не случайно, что встреченная буржуазной критикой воплями о «падении Горького» пьеса эта в социал-демократической литературе встала в центр страстной дискуссии, в которой Воровский защищал большевистскую сущность замысла «Врагов» от меньшевистского его перетолкования.

И это — пьеса большой драматургической ясности и напряжения. Простая и действенная завязка: маневр хозяев — локаут на фабрике. К концу первого же акта убийство фабриканта порождает трагическую атмосферу смертельной борьбы класса против класса. И дальше грозное накапливание сил с обеих сторон. Все силы капиталистического государства — суд, жандармы, солдаты — стягиваются на стороне одних. В лагере других — зреющее мужество, беззаветная, доходящая до самопожертвования, товарищеская поддержка, уверенность в победе. Два класса, вооруженные ненавистью, стоят друг против друга в момент, когда падает занавес.

В рамках этого простого действия — огромное социальное полотно, охватывающее в лаконичных, но густых, индивидуализированных характеристиках и твердокаменную буржуазию, и либералов всех оттенков, и интеллигенцию, либеральничающую или же энтузиастически примыкающую к рабочему движению,

---

[174] Премьера в Малом театре 20 октября 1933 г. (пост. К. П. Хохлова).

и обломки феодализма (старый генерал), и, наконец, группу рабочих, сплоченную, но разноликую от профессионального революционера до стихийно-протестующих стариков и подростков, только еще втягивающихся в борьбу.

Ставя «Врагов» сейчас, спустя 17 лет после их написания, театр Госдрамы должен был раскрыть во всей полноте сценических средств то новое пролетарское качество пьесы Горького, которое оказалось недостижимым старому нашему театру.

Сам автор пришел здесь на помощь. Заново проредактировав текст, Горький последовательно уточнил социальные характеристики основных персонажей. Четче, чем в первоначальном тексте, разграничены компаньоны-фабриканты, капитализирующийся помещик Бардин и новой формации промышленник Скроботов. Изъяты черточки морализирования, придававшие рабочему Левшину лукавый облик Луки из «На дне» и подчеркнувшие крестьянскую стихию в его сотоварищах. Да и театр (постановщик Б. М. Сушкевич) правильно захотел понять пьесу, как большой социальный эпос о предреволюционной России, а отдельных ее персонажей, как социальные «маски», точнее (плодотворный, но не до конца осуществленный замысел!), как сплошное скрещение противоречивых «масок» — «хищник» под личиной «культурности» и т. д.

И все же думается, что в самой расстановке социальных акцентов театр оказался не во всем правым. И в этом — существеннейшая ошибка всего серьезного и добросовестного начинания. Верно и остро показаны фигуры «воинствующей» группы капиталистов — фабриканта Скроботова (Жуковский) и брата его — прокурора (Азанчевский). Здесь — хорошо подчеркнутая жесткость, властность, упорство убежденных и сильных «врагов». Жуковскому особенно удалась эта нервная настороженность хищника, любящего борьбу и тщеславящегося своей силой. Но вся группа «либералов» — Полина (Мичурина), Татьяна (Бромлей), в особенности же — Захар Бардин (Нелидов) — все эти об-

разы даны с большой долей поверхностной насмешки, переходящей в игре Нелидова, например, в водевильное шутовство. А ведь это неверно. Ведь смешон и жалок «либерал Бардин» только с точки зрения его более жестких товарищей по классу, братьев Скроботовых, прежде всего. Смеясь над растерянностью, прекраснодушием, над мягкотелостью фабриканта Бардина, театр переходит, в сущности, на позиции своеобразной добродушной «самокритики». Театр забывает показать за видимостью комического филантропизма — расчетливость, классовую активность «либерала Бардина», преследующего совершенно те же в сущности, эксплуататорские цели, что и твердокаменный Скроботов, но только действующего двоедушно, «в бархатной перчатке». Существо русского либерализма с его красивой фразой и активно контрреволюционной сущностью оказалось, таким образом, нераскрытым, более того, водевильно смягченным, замаскированным в спектакле. А между тем — ведь именно изобличение всей вредоноснейшей мерзости этого «либерализма» — одна из самых страстных тем драматургии автора «Врагов», «Дачников» и «Детей солнца».

Театр не победил ветхой традиции в обрисовке рабочих. Штамп «простосердечного мастерового» — театральный штамп, возникший именно из непонимания нового качества образов промышленных рабочих у Горького, связывает игру Дудина, Осипенко, Ратко. Мало колючести, мало собранности и сдержанной силы в этих «рабочих». Кроме разве исполнителей ролей конторщика Синцова (Кабатченко) и молодого, с веселой злостью отдавшего свою жизнь общему делу, Рябцева (Козубский).

Говоря обо всех этих принципиальных ошибках спектакля, мы не можем не отметить и несомненных его удач — ряда прекрасных актерских образов. Очень лаконично, но умно и зло — настоящая, большого стиля, социальная карикатура — сделан образ безобразно озорничающего от безделья и самодурства «старого генерала» Усачева. Хорошо пользуется упомянутой уже игрой «в две маски» Воронов, давая образ шпиона По-

логого — мелкотравчатого подхалима по видимости, но страшного и фанатического блюстителя «основ собственности» по существу.

Радостно было видеть как на сцене умелое использование разнородных актерских ресурсов труппы Госдрамы (в частности, появление Мичуриной). Радостно было наблюдать также и выравнивание всего ансамбля, в игре которого все более становятся заметными сценические принципы МХАТа.

Но все-таки, не происходит ли здесь обновление мхатовских традиций постановки горьковской драматургии? И думается, что здесь преобладает некий «психологический натурализм» над большого плана реализмом? С несомненностью можно сказать это о работе художника В. Ходасевич. Натуралистический пейзаж «сада» с бутафорскими липами, гамаками и дерном так далек от схематичных цветных композиций, еще недавно разрабатывающихся художницей, что становится ясным: в превратной погоне за «реализмом» В. Ходасевич впала в опасность эпигонства у наихудших традиций декорационного штампа.

Эта чрезмерная, на наш взгляд, осторожность ощущается во всем спектакле, снижая значение культурнейшей попытки восстановления пролетарской «классики».

Веч. Красная газ. 1933. 25 сентября (№ 221). С. 3.

Юные разведчики. «Клад» в ТЮЗе[175]

Социалистический век великих открытий и великих изобретений встает над нашей страной. И очень важно, чтобы литература и театр помогали выхватить, в первую очередь, юное поколение мужественным и веселым ветром этих плаваний и разведок. Очень важно, чтобы театр, и в особенности, театр для детей, вышел

[175] Спектакль по пьесе Е. Шварца, премьера 8 ноября 1933 г. (пост. Б. Зона, худож. М. Григорьев).

со своими темами из стен дома и даже завода, и позволил бы зрителям — пионерам и школьникам — плыть с «Челюскиным»[176] вокруг Сибири, проникать с экспедицией Академии наук в тайники Памира и Якутской тундры, шире открывая нашим ребятам глаза на тот изумительный мир трудов и побед, в котором им предстоит выбрать себе дорогу.

Вот почему хорошо сделал Е. Шварц, выбрав темой своей пьесы поиски медной руды в горах Кавказа, введя зрителей в увлекательный мир смелых поступков и опасных альпинистских приключений, среди которых, побеждая препятствия, кучка разведчиков «народного хозяйства» — вузовцев и школьников — находят медный «клад».

По сравнению с талантливым, но чрезмерно абстрактным «Ундервудом», эта новая пьеса Е. Шварца обладает и большей значительностью и направленностью, сохраняя в то же время веселость, и некоторую сказочную условность, которые так же, как и блестящий лаконичный язык характерный для целой линии сегодняшнего искусства для детей, представленного Е. Шварцем наряду с С. Маршаком и еще немногими.

Напрасным кажется нам, однако, тот оттенок насмешливой и «взрослой» иронии, с какой трактует Е. Шварц своих героев и их приключения. Ироничность эта находит свое дополнение в суховатой и рассудочной публицистике (рассуждения о значении геологии, например, которыми Е. Шварц старается уберечь пьесу от «легковесности»). Большое количество пусть даже наивной и простодушной, но «всерьез» поданной романтики горных разведок не помешало бы приключенческой пьесе для детей! Неверной представляется нам и та несколько идиллическая социальная обстановка, в которой протекает действие и в которой один только сказочный дед, следопыт Грозный, оказывается (да и то мнимым) «врагом». Показывать борьбу не только с природой, но и с людьми — в этом, конечно,

---

[176] Ледокол «Челюскин», известен подвигом своего экипажа после гибели корабля 13 февраля 1934 г.

должна быть одна из особенностей советской «авантюрной» драматургии.

Е. Шварц здесь — один из зачинателей. ТЮЗ был совершенно прав, разглядев за всеми этими недостатками пьесы ее основную и существенную ценность — ветер великих открытий, который связывает эту полусказочную пьесу с жизнерадостной и реальной действительностью второй пятилетки.

Пьесу поставил Б. Зон, поставил с комедийной легкостью и эмоциональной четкостью, присущими ему, режиссеру «Тома Сойера» и «Дон-Кихота». Постановка правильно избегает «психологических» осложненностей, которые были бы здесь совсем неуместны, ясно раскрывая в то же время незамысловатую, но крепко сцепленную интригу пьесы. Беда постановщика и художника (да и театра в целом), однако, в одном. В этой игровой феерии они подчеркнули ее «динамичность», комедийность, но оказались бессильными раскрыть в достаточно полнокровных зрительных образах весь феерический мир горных скитаний, лавин, снежных метелей и обвалов. Декорации Григорьева, станки, означающие ущелье, пропасти и т. д. удобные для обыгрывания актерами, слишком сухи, схематичны, отвлеченны, мало дают детскому воображению.

А ведь несомненно, что на помощь советской приключенческой пьесе должен прийти весь увлекательный аппарат большого, подлинно-феерического спектакля.

Б. Зон и М. Григорьев досадно пренебрегли этим. Центр спектакля — на актерах. И здесь постановщик и театр могут торжествовать победу. Не впадая в дотошливый «психологизм», актеры построили образы легкие, конкретные, с теплой кровью, образы, частично преодолевающие упомянутую уже авторскую иронич-ность и насмешливый скептицизм. Мягкий, но своеобычный по интонациям «старик-следопыт» получился у Лукина–«Грозного». Очень хорошие нотки упорства, жизнерадостности, отваги нашлись у Охитиной, с отличным техническим мастерством играющей двенадцатилетнюю «разведчицу» Птаху. Этот образ храброй,

предприимчивой, неунывающей, занозистой школьницы может стать любимым у юных зрителей. Беюл строит любопытную и новую и для «взрослой» нашей драматургии фигуру «председательницы колхоза», одновременно и грубовато-энергичной и мягкосердечно-заботливой, убежденной активистки, втайне побаивающейся, однако, колдовства и дурного глаза.

Это одна из самых тонких фигур в умном и тонком (может быть даже до «взрослости» тонком), но неоспоримо своевременном новом спектакле ТЮЗа.

Веч. Красная газ. 1933. 11 октября (№ 235). С. 3.

Драматургия побед и рекордов

Как обогатился строй нашего сознания за минувший год!.. Каждый, кто социально не слеп и не глух, не может не ощущать того бодрого и мужественного ряда побед, открытий и мировых рекордов, которыми ознаменовался истекший год.

Каждый из нас не может не убеждаться на ежедневном конкретном опыте, что действительно настанет обещанная гениальными мыслителями «историческая пора человеческого общества», что «человеческое в человеческом» действительно освобождено и пробуждено на шестой части земли и что нет сейчас неосуществимых задач для созидателей советской страны и для партии, организованной шестнадцать лет назад Октябрьский переворот.

«Моря побеждаются, науки пробуждаются — весело жить в такое время», — так писал когда-то гуманист Ульрих фон Гуттен. Современник и энтузиаст буржуазного века открытий и изобретений, века Колумба, Бэкона, Сервантеса и Шекспира, он дышал великолепной гордостью за свою эпоху, за ее людей, за ее возможности.

Сегодня, в час чудовищных сумерек цивилизации Гуттена, над нашей страной встает неизмеримо более мощный социалистический век великих открытий и великих изобретений.

Недавно ЦО «Правда» писала:

«Победители Каракумских песков, пионеры полярных путей, завоеватели стратосферы, исследователи атомного ядра не должны и не могут ютиться в грязных и тесных городах, в домах обшарпанных и некрасивых». Это верно! И так же верно, что искусство, в частности драматургия и театр второго пятилетия, пятилетия освоения техники, победы над земной тяжестью, над временем и пространством, — должны быть отмечены иным, новым качеством.

Взглянувши под этим углом зрения даже на лучшее, что показал наш театр и наш кинематограф, нельзя не ощутить себя в прошлой эпохе или хотя бы в прошлой пятилетке.

Разве не заполняются наши драмы образами заведомо «средних», заведомо заурядных «выдержанных» героев, образующих тот «коллектив», который призван якобы праздновать победу над «опасными выскочками-индивидуалистами»? Разве не продолжают наши драмы с упрямым упорством в сотый раз доказывать необходимость тягостной, жертвенной победы долга и революционного разума над заговором великолепных, но ядоносных чувств? И разве не рождается из мучительного раздумья над всеми этими «противоречиями» аскетический облик нашей драматической музы, музы психологически отягченной и мелодраматически стиснувшей зубы?

И вот мы вглядываемся в живую жизнь второй пятилетки и не можем не сказать себе: а ведь все это в действительности не так! По иным стержням течет сегодня весенний паводок живой действительности. И читая обращение к работникам театра и кино от колхозников Нижней Волги или от углекопов Луганска, мы не можем не сказать себе: а ведь, очевидно, эти авангардные создатели второй пятилетки ценят в драме и ждут от нее чего-то иного.

Но чего же?

И вот требовательно начинают искать себе места в драме совсем иные образы. Образы не заурядных статически-средних героев, а образы людей с исклю-

чительной биографией, с огромным размахом воли, отваги, ума. Комсомолец Евсеев, с песней прыгнувший в семикилометровую воздушную пропасть, комсомолец Прокофьев, отправившийся на стратостате под потолок земной атмосферы, комсомолец Ботвинник, инженер-электрик и шахматный чемпион, старый большевик Шмидт, с чудовищным упрямством превращающий счастливую удачу «Сибирякова»[177] в систему ежегодных полярных плаваний, старый большевик Горбунов, полузамерзший, но отвоевавший ледяной пик имени Сталина[178]... И вы убеждаетесь, что самое замечательное в этих людях то, что удача их связана с героизмом и трудом сотен не менее замечательных современников. И вот в качестве центрального образа эпохи, на правах искомого героя драмы начинает вырисовываться вовсе не «средний», якобы типический человек, а герой с яркой, полновесной и высокого напряжения индивидуальностью, победитель соревнований и рекордов, подлинно типический, подлинно массовый герой социалистического века.

И этот полноценный, высокого роста герой требует места в драме для мира своих чувств, для своей воли, для пафоса страсти и нежности, — и вы начинаете убеждаться, что те, кто твердил вам о горестном долге, наступающем «на горло собственной песни», о цветнике чувств, «приносимых в жертву социалистической необходимости», о беспощадно подавленном «биологическом» начале, — что все эти люди обманывали и себя и других. Вы начинаете убеждаться, что уже не о хилом «заговоре» бессильных и лицемерных старых чувств должна говорить сегодняшняя драма, а о великолепном, победой увенчанном наступлении новых социалистических чувств — дружбы,

---

[177] Ледокол «Александр Сибиряков» впервые преодолел Северный морской путь за одну навигацию (1932).

[178] Самая высокая точка Памира, с 1932 г. называлась Пик имени Сталина; с 1962 г. — Пик Коммунизма; после распада СССР в 1998 г. переименован в Пик Исмаила Сомони.

верности, радости, любви, которые одни только и имеют подлинное право называться человеческой дружбой, верностью, радостью и любовью. Потому что выращены они тем «человеческим в человеке», которое утверждается или освобождается только в классовой борьбе за социализм.

И вот весь строй этих новых чувств начинает наполнять драму гулом страстей. Кипучие события вторгаются из действительности в драму, наполняют ее шекспировской мускулатурой борьбы.

И тут становится несомненно ясным еще одно. Да, вся эта напряженность, звенящая, остро перипетийная, волевая борьба, вовсе не мелодраматична, не надрывна, она весела, жизнерадостна и в какой-то основе совей комедийна. Потому что «человечество со смехом прощается со своим прошлым и встречает свое будущее». Потому что очень много непобедимого оптимизма в сознании тех, кто ходит в театр, и тех, кого хотят видеть в театре. И вот вместе с образами сытно установленных столов на празднике урожая в Кубанском колхозе, вместе с образами розовых аллей в антрацитовых, пыльных городах, вместе с порфиром и яшмой на облицовке Московского дворца Советов[179], — из живой действительности на аскетически-скудную сцену наших театров входят пафос, изобилие, праздничный гений приподнятости и нарядной радости.

Да и вообще каждая неожиданная и новая перестройка ложится на плечи этих и без того не успевших «перестроиться» театров. Не успели еще хорошенько освоиться с «противоречивой человеческой психикой», спокойно и комфортабельно располагающейся на сцене, под «потолком» павильона, а уже с Памирских плоскогорий, где сейчас на высоте Эльбруса[180] бегают

---

[179] Дворец Советов предполагалось построить на месте уничтоженного храма Христа Спасителя в Москве. Он должен был быть самым высоким зданием в мире. Замысел не был осуществлен.

[180] Гора на Кавказе, высота 5642 м.

машины Амо[181], или из Хибинских пустынь, полярных зимовок и устьев сибирских рек врываются в театр все новые и новые темы побеждаемых пространств, преобразуемой социалистической волей земли. А из академических лабораторий Павлова и Иоффе мчатся вести, победоносно срывающие завесу над временем и ошеломляющие требованием «научной фантастики», которая, быть может, еще сегодня перестанет быть фантастикой.

И весь этот ежедневно развертывающийся драматический поединок социалистического людского коллектива с тягостным и враждебным прошлым оказывается ничуть не менее интересным и достойным театра, чем ощущение перестраивающихся, замкнутых под потолком сценического павильона привычных персонажей. Гигантские просторы пространств и времен раскрываются перед театром, и ветер материков и океанов начинает веять по его сцене.

Все это означает не что иное, как то, что новые образы, новые темы, новый эмоциональный строй, новые жанры требуют своего осуществления в театре в пору второй пятилетки, в социалистический век великих открытий и великих изобретений. И это новое качество драматургии имеет свое имя: да ведь это и есть то, что мы называем «шекспировским качеством» драматургии.

Разве же только в реалистической конкретности образов заключается смысл и существо «шекспиризирования»? Вспомним тут ошеломляюще-буйную атмосферу буржуазного завоевания земли, атмосферу века изобретений и открытий, в которой расцвел и только и мог расцвести шекспировский театр. Ведь это оттуда гигантский полет страстей, характеров-великанов, бешенная толчея громоздящихся друг на друга событий, стремящихся передать новые ощущения скорости, родившейся в мире, взрывающем феодальную кору. И разве не ясна, не ощутима, в этом шекспировском театре буйная радость ощущения побежденных пространств и впервые открываемой земли?

---

[181] Амо — автомобили завода Автомобильного московского общества.

Оттуда же увлечение расцветающими «точными» науками и пафос познания, который лег на образы «Венецианского купца», «Гамлета» и «Бури», оттуда же полнота жизненного сознания, мужественная веселость и юношеский блеск.

Мы должны припомнить все эти неотъемлемые свойства шекспировской драматургии, потому что несомненно, что драматургия века социалистических открытий должна развернуть эти свойства настолько же шире, многообразнее и глубже, насколько победы, открытия, изобретения и достижения социалистической пятилетки неизмеримо богаче, нежели ограниченные возможности богатейшего из «доисторических веков».

И мы вправе пристально всмотреться в конкретную драматургию наших дней, чтобы уже уловить в ней черты перелома, черты того нового, что разделяет рубеж первой и второй пятилетки в нашей стране. Мы склонны уловить эти новее черты в образе большевика Гая, угловатого, напористого, волевого героя пьесы «Мой друг». Да и во всем творчестве жадного к жизни драматурга Погодина есть эта мужественная радость преодолений и побед. Мы хотели бы увидеть эту жизнерадостную, несколько насмешливую кипучую веселость в стиле автора «Интервенции». В специфической, но важнейшей области детского театра можем мы нащупать новый пафос в пьесе-сказке Евг. Шварца «Клад». Мы почти не сомневаемся, что, когда раскроются конверты драматургического конкурса Совнаркома СССР, это новое лицо нашей драматургии предстанет с гораздо большей отчетливостью.

Потому что сейчас очевиднее, чем когда-либо, значительность задачи, тринадцать лет назад поставленной Лениным перед литературой: «Наглядно, популярно, для массы увлечь ясной и яркой (вполне научной в основе) перспективой... увлечь массу рабочих и сознательных крестьян великой программой» (Письмо к Г. М. Кржижановскому, 23 января 1920 г.).

В словах этих — также и существенные черты того нового качества драматургии, которой ждет вторая пя-

тилетка. И в то же время в словах этих подлинное указание на «шекспиризирование» драматургии.

Рабочий и театр. 1933. Октябрь–ноябрь (№ 30–31). С. 2–3.

Театр не открылся...
На премьере «Дон-Кихота»[182]

Афиши и газеты сообщали об открытии нового театра малой сцены Госдрамы спектаклем «Дон-Кихот» Г. Чулкова. Сам автор вознамерился раскрыть в пьесе «свой внутренний опыт, созвучный с нашей эпохой», «потерянным раем» для которой является, по его убеждению, «реальность». Театр устами своего руководителя Б. М. Сушкевича обещал сценически прочесть один из величайших образов мировой литературы с позиций нашей эпохи. Но мы, доверчивые зрители премьеры, не могли отделаться от сомнений: а не пали ли создатели спектакля, подобно герою своему, рыцарю из Ламанчи, жертвой обманчивых и возвышающих иллюзий? И не померещилась ли им прекрасно-мудрая Дульцинея там, где на самом деле можно разглядеть всего только отнюдь не привлекательную, нескладную, несмышленую Альдонсу?

Действительно, что увидали мы на премьере? Старый соратник Блока, Брюсова и Вяч. Иванова, «мистический анархист», как он себя некогда именовал, поэт и критик Георгий Чулков подновил в «Дон-Кихоте» одну из старых и излюбленных тем русского символизма, тему мечтателя, претворяющего грубую Альдонсу в лунную Дульцинею. С какой бы симпатией ни относились мы к примечательному стремлению поэта старшего поколения участвовать в живом строительстве советского театра, нельзя не сказать, что желание его во что бы то ни стало сочетать эту привычную для него и его школы «философию» с «потерянным раем

[182] Спектакль по пьесе Г. Чулкова, премьера на Малой сцене Госдрамы 1 ноября 1933 г. (пост. Б. М. Сушкевича и Б. А. Горин-Горяинова, худож. М. А. Григорьев).

реальности» привело на деле к величайшей путанице, к противоречиям, к недомолвкам, к тому, что «идея» пьесы то вкладывалась в прохладных монологах, то вовсе исчезала под ворохом очень непритязательных затей. Да и сама эта символистская «философия», велеречиво и туманно излагавшаяся некогда со страниц «Весов»[183] — ох, какой дилетантской и празднословно-наивной прозвучала она сейчас для поколения, имевшего возможность, ну, хотя бы прослушать курс совпартшколы.

И все-таки, удивительно вовсе не то, что Г. Чулков написал такого «Дон-Кихота». Изумления и недоуменной досады достойно то, что Госдрама взялась его ставить и так поставила. На что здесь больше досадовать? На балетные экзерсисы и марши, то здесь, то там вкрапленные в спектакль? На монтировку, соединяющую живехонькую и машущую хвостом корову (так вот он, «потерянный рай реальности»!) с дешевым эстетизмом «рыцарской Испании» и с романтическим (хотя, по-видимому, и «пневматическим») «лесом»? Или досадовать на актеров, которые, не имея в руках ни одного цельного, логически развивающегося образа, принуждены были отыгрываться на привычных и случайных штампах? (Исключение, пожалуй, Карякина, игравшая со свежим юмором и земной теплой роль, которую автору угодно было назвать «Альдонсой из Тобозо».)

Нет, самая сильная наша досада, самое горькое недоумение — тому недостойному балагану, который оказался главенствующим в этом спектакле, как-никак, а связанном с грандиозным образом Сервантеса. Самые худшие нотки акимовского псевдо-«Гамлета» напоминает эта ходульно-пародийная декламация и преувеличенная жестикуляция «синьоров» и «дуэний», кстати сказать, очень доморощенно повторяющих то, что в издевку классическому театру виртуозно

---

[183] «Весы» — научно-литературный и критико-библиографический ежемесячный журнал, орган русского символизма, выходил в Москве в 1904–1909 гг.

проделывалось двадцать лет назад в «Принцессе Турандот». Да и не только «синьоры» и «дуэньи», а и сам герой «Дон-Кихот» (Малютин), оказался, очевидно, ради вящего посрамления идеализма и торжества «потерянного рая реальности», подвешенным, «как колбаса», за оконные спицы, суетящимся в подштанниках, оказался, порою, превращенным в некоего самодовольного «телеграфиста Ятя», короче — в фигуру глупо-водевильную. И пусть простит нас сопостановщик спектакля Б. А. Горин-Горяинов, но местами это его глумливое истолкование классики Сервантеса напоминало нам произведенное им же в свое время «освоение» другого классика Боккаччо, в прославленной одноименной оперетте Зуппе.

Однако, в сторону шутки! Балаганное вышучивание классических образов пора всерьез прогнать с советской сцены, как недостойный, совершенно ложный прием опустошения, обессмысливания мудрости и ценности нашего художественного наследия. И вовсе не только смешное недоразумение этот «Дон-Кихот», забредший на нашу боевую сцену. Огромные образы Сервантеса, образы трагического мечтателя из Ламанчи, видящего далеко, но бессильного претворить в жизнь свои видения, и его простодушно-хитрого оруженосца, движимого конкретным разумом жизни, действительно ждут своего разрешения советским театром. И глубоко прав А. В. Луначарский (кстати, и автор «Освобожденного Дон-Кихота», драмы без всякого сомнения более поэтической, глубокомысленной, мудрой, «сервантесской» и просто — более профессиональной, чем та, которую выбрала Госдрама), утверждавший недавно, что только советское искусство (а не западное, бессильно бьющееся сейчас над инсценировками «Дон-Кихота») способно поставить на землю и подлинно раскрыть мудрые, но противоречивые, ограниченные сознанием их создателя замистифицированные мировые образы Сервантеса.

Но вот спектакль малой сцены Госдрамы не имеет ровно ничего общего с этой задачей. Спектакль этот также ровно ничего не объяснил в предстоящем твор-

ческом пути нового театра, открытие которого он, судя по газетам, должен был ознаменовать. Мы считаем поэтому театр малой сцены Госдрамы — вопреки газетным сообщениям — еще не открывшимся. Малая сцена Госдрамы, обязанная стать экспериментальной площадкой для квалифицированнейшей драматической труппы Ленинграда, еще не начала существовать.

Веч. Красная газ. 1933. 2 ноября (№ 253). С. 3.

Театр героической памяти

Это было две тысячи и пятьсот лет назад. Это было в том уголке мира, где Греция связывает Восток и Запад. В ознаменование и в честь годовщины великой военной победы своей родины, спустя восемь лет после этой победы, Эсхил поставил в афинском театре трагедию «Персы»[184]. Это был тот Эсхил, которого Маркс, рядом с Гете и Шекспиром, чтил в числе трех любимейших своих мировых поэтов. Это была та трагедия, о которой сам создатель ее говорил, обращаясь к зрителям-афинянам:

«Я трагедию “Персы” поставил для вас, чтобы вложить в вас стремленье к победе.

К превосходству великую волю вдохнуть. Я одел ее в блеск и величье».

Это был театр героической памяти, потому что слава и веселая гордость наполняли собравшихся зрителей, вспоминавших о только что миновавшей, еще памятной и живой поре самых героических и самых тяжелых испытаний, преодоленных родным городом.

Не случайно начаты эти октябрьские строчки с Эсхила и его «Персов». Нам, полномочным наследникам, пора приучиться вводить в свой культурный обиход, в мышление свое и язык блистательнейшие имена и славнейшие события мирового пути человечества. Мы начали с первой, из сохраненных на земле драм также и для того, чтобы спросить себя: а сумели

[184] Поставлена в 472 г. до н. э.

ли мы создать достойный и высокий театр героической памяти о тех наших годах, которые обозначали величайший рубеж в истории этой земли?

Нет, не сумели еще, не смогли. И приходится признаться, что в том замечательном театре, который возник на глазах наших за шестнадцать лет, память об Октябре, историческая драматургия вообще занимает совсем недостаточное место.

Действительно, что назвать? «Мистерию Буфф» Маяковского — это необычайно талантливое, но причудливое, «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», где пролетариату, совершившему Октябрьский переворот, дано было узнавать себя в образе «нечистых, штурмующих небо». Блестящая драма Маяковского, конечно, незаслуженно забыта нашим театром, отчасти потому вероятно, что с позиций долго монопольно главенствующего у нас «психологизма» — фантастический полет и парадоксальный аллегоризм «Мистерии Буфф» были непонятными и казались дикими.

Но всячески желая возвращения ярко-цветного, веселого и вдохновенного творения Маяковского в наш репертуар, никак нельзя видеть в нем больше, чем пусть великолепный, но все же причудливо смещенный, насквозь субъективистский снимок с действительности Октябрьских дней. А что же еще назвать? Пьесу И. Терентьева «Джон Рид», в которой горячий ветер злободневности, да поразительная, так прельстившая некогда Ленина зоркость глаза американца-очевидца доставили некогда стремительный, но недолговечный успех этой пьесы в репертуаре Красного театра.

А если вспомнить о третьей и, кажется, последней «октябрьской» пьесе нашей, о «Разломе» Б. Лавренева, так главным образом потому, что гигантский, окрыляющий энтузиазм, овладевавший зрительным залом в миг, когда черный корпус «Авроры» разворачивался для похода на Питер, доказывает, как жадно идет наш зритель навстречу «Театру героической памяти», даже наперекор бедности и мелодраматической ординарности авторского замысла.

И это все. А о сложнейших и драматичнейших событиях, непосредственно подготовивших Октябрь (помните у Ленина — «24 октября — рано, 26-го — поздно. 25-го») — вообще ничего! Узко-молодежная «Бузливая когорта» И. Скоринко — не в счет. А о годе прошедшем от Октября до начала открытой гражданской войны, о замечательнейшем 18-м годе, вообще ничего! А, между тем, какие люди, какие трагичнейшие события: смерть Володарского и Урицкого, выстрел в Ленина[185]! Первые полновеснейшие месяцы «великого переворота в умах».

В клубных инсценировках-однодневках, в массовых зрелищах и уличных «мистериях» показывались и прославлялись не раз все эти, скоро зазвучавшие почти, как легендарные, месяцы и подвиги. Но в постоянную «большую» драматургию, исключая предстоящего горьковского «Достигаева», они, как мы видели, почти не вошли. Почему? Да, может быть, именно потому, что монументальный, великанский размах, огненный пафос, зычный голос Октябрьских дней казались чуть ли не чересчур громоздкими, непомерными для той «столбовой дороги» нашей драматургии, которая пролегала одно время тихими заводями и задумчивыми перелесками «уединенных сознаний» и «гармонических личностей».

Но ведь именно сейчас пафос героики, подвигов, масштабов с небывалой прежде мощностью встает над всем нашим искусством, в частности — над театром. Новые драматургические песни звучат небывалой до сих пор и победоносной силой жизнерадостности и преодолений. И именно сейчас больше, чем когда-либо, настала пора развернуть мускулистый и героический исторический театр, до предела напряженный эсхиловской волей «вдохнуть стремление к победе, превосходству». Очертания такого театра еще 10–12 лет назад набрасывал перед нашими драматургами Максим Горький, всегда необычайно остро ощущавший

---

[185] В. И. Ленин был ранен выстрелом сторонницы эсеров Ф. Каплан 30 августа 1918 г.

эту жизнетворную и бодрящую силу «героической памяти». Тогда, 12 лет назад, это было, вероятно, не под силу писателям и драматургам. Сейчас задача эта не может не вдохновить художников, учащихся «шекспиризировать» и «эсхилизировать», т. е. не отступать перед величественной музыкой величайших тем своего времени.

В Октябрьские дни — наше приветственное слово этому идущему шекспировскому, эсхиловскому, героическому театру!

Веч. Красная газ. 1933. 6 ноября (№ 257). С. 3.

«Поднятая целина» (в первом Театре ЛОСПС)[186]

К Октябрьским торжествам Театр ЛОСПС поставил «Поднятую целину» в инсценировке руководителя театра А. Винера, получившей одобрение со стороны автора романа М. Шолохова. Это, — как кажется, первое из ряда сценических и кино-претворений, которые справедливо вызвал к жизни замечательный роман М. Шолохова. Предстоят постановки в Москве и экранизация, над которой работает сейчас Н. Шенгелая.

Несколько слов об «инсценировке». Конечно, величайшее упрощенчество — видеть в «инсценировании» только более или менее сложный технический процесс. Всякое «инсценирование», т. е. перевод повествовательного произведения в драматическое, — это, прежде всего, идейно-политическая и художественная проблема. Вопросы жанра и стилистики также обязательно встают здесь.

«Инсценировка» — это вместе с тем непременно «критика» и «критическое освоение» повествовательного произведения. Отбирая те или иные линии, эпизоды, образы, комбинируя их, автор «инсценировки» выступает как истолкователь, как переоценщик.

---

[186] Спектакль по роману М. Шолохова, инсценировка А. Винера, премьера 7 ноября 1933 г. (реж. А. Б. Винер, худож. В. Филиппов).

«Воскресенье» в «инсценировке» незабвенного покровителя Суворинского театра тайного советника Плющевского-Плющика и «Воскресенье» в недавней постановке МХТ (инсценировка Ф. Ф. Раскольникова) — это идейно, классово совсем разные явления. То же и о жанрах. В повествовательном произведении жанр будущей драмы дан только как возможность, допускающая часто несколько решений. В «Бесах» вовсе не обязательно были заложены жанр и стилистика той символической трагедии, которую захотел в свое время дать в своей инсценировке Вл. И. Немирович-Данченко[187].

И это даже в тех случаях, когда автор «инсценировки» не стремится выходить за рамки инсценируемого произведения, это даже — не говоря о тех примерах, когда драматург берет новеллу или роман всего лишь как исходную точку для сценического произведения, самостоятельного и порою настолько же перерастающего свой образец, насколько «Отелло» или «Ромео и Джульетта» превзошли, подавили непритязательные итальянские новеллы, положенные в их основание.

Как же мог поступить А. Винер, подойдя к «Поднятой целине»?

Ясно, что ни о каком «критическом пересмотре», здесь речи быть не могло. Задачей автора инсценировки было как можно полнее, и вернее передать тот существенный идейный смысл, который сделал роман М. Шолохова одним из полнокровнейших художественных документов эпохи. Это — задача как будто бы очень неблагодарная для художника. Беря ее на себя, автору инсценировки почти невозможно избежать упрека в том, что смысл романа оказался в его переделке обедненным, опрощенным.

А. Винер не без самоотверженности пошел навстречу подобным упрекам. И необходимо признать, что он заслужил их в наименьшей степени. Насколько

---

[187] Инсценировка под названием «Николай Ставрогин» была поставлена в МХТ в октябре 1913 г.

возможно было уложить в ограниченные рамки вечерового спектакля многообразнейший смысл огромного романа, А. Винером это сделано с тактом и умением. Великий социалистический переворот в деревне, организуемый, руководимый, направляемый партией, — эта тема отчетливо звучит в спектакле «Поднятая целина». А. Винер и театр правильно сделали упор именно на раскрытие коммунистического плана перестройки деревни, на показе образов коммунистов. Внешне благодарная и так часто соблазняющая наших художников задача показа мелодраматических фигур классовых врагов, тематика заговоров и вредительств тактично отодвинута на задний план: ни Островнов ни Половцев не сделаны (как бы соблазнительно это ни было!) героями интриги, не выдвинуты за счет, конечно же, ценнейших, существеннейших в романе и спектакле образов Давыдова, Нагульнова и Разметнова — людей новой деревни.

Заговор Островнова–Половцева не служит, таким образом, фабульным стержнем спектакля. Этим до известной степени определился его жанр. Спектакль не стал «мелодрамой». Но что же держит его как художественное единство? Не мелодраматическая фабула заговора, а вот этот самый коммунистический план переустройства деревни в историческую зиму 1931, и противоречия, сложности, рождающиеся при осуществлении этого плана. Композиционной и вместе с тем тематической единицей спектакля становится при этом «акт», являющийся как бы звеном в развертывании плана.

«Социалистический удар по собственнической деревне — раскулачивание» — вот основное содержание первого акта. Перегибы и сопротивление ими обостряемое драматически движут акт второй. Статья Сталина, на основе ее — преодоление перегибов и сокрушение кулацкого заговора делают акт третий перипетийным, переломным в спектакле. Колхозное строительство на новом этапе, новые задачи, новые трудности — вот акт четвертый и последний.

В таком композиционном построении спектакля есть своя драматургическая закономерность и целостность. Акт как композиционно-тематическое единство в свою очередь может слагаться как гибкая и просторная связка сцен, мотивов, эпизодов. И не в этой множественности эпизодов, не в слабой фабульности хотим мы упрекнуть А. Винера, а в том, что принцип тематического единства актов, нарастание напряжения в них не развернуты полностью, загромождены частично топчущимися на месте сценами, как «раздача кулацкого имущества», «убой скота», «английский язык Нагульного», непомерно разросшимися эпизодическими фигурами, как дед Щукарь, как Луша (в ходе дальнейших спектаклей эти длинноты частично оказались устраненными).

Как сказано, по самому подходу к роману автора инсценировки и театра, пьеса и спектакль «Поднятая целина» не стали замкнуто-мелодраматическими. Они приближаются к тому жанру развернутых многослойных драм-эпопей, которые становятся популярными на нашей сцене. И «Поднятая целина» обладает и специфическими достоинствами, и пороками этого жанра: широким охватом, некоей «эпохальностью» наряду с недостаточно напряженным драматизмом, несколько плоскостно развивающимися характерами.

Режиссерский замысел спектакля отвечает этой жанровой установке. Сценическая площадка, в основном развернутая как «деревенская улица», но посредством вращающегося круга изменяющая место действия, позволяет удобно и раздольно разверстать широко раскинувшуюся фабулу «инсценировки». Изобразительно декорации сделаны просто и в меру натуралистически новым для нас художником В. Филипповым.

Но центр внимания, как это естественно при отмеченных выше установках, — в актерах. Не однажды приходилось уже указывать на то, с каким умением раскрывает А. Винер актерские дарования своего молодого театра. Отчетливый и последовательно проводимый режиссерский стилевой план ощущается

и в этом спектакле. Игра большинства исполнителей окрашена общим, несколько приподнятым эмоциональным тоном, правомерно стремящимся заменить собою серенький бытовщинный психологизм, обычный в наших «деревенских» спектаклях. В спектакле ясно также стремление режиссера дать своим исполнителям конкретные, социально-характерные черты, которые позволили бы молодым актерам уйти от схемы и абстракции, начертить образ живой и реалистический. Иногда эта конкретная характерность принимает очень внешние формы: специфическая визгливая интонация у деда Щукаря — Виолинова, специфическая развалистая походка у разгульной Лушки (Зарубина, Барковская). Но в целом это и облегчат работу молодых актеров, и придает спектаклю большую рельефность, вещественность.

И все же нигде так, как именно в «Поднятой целине», не ощущается недостаточная еще опытность, порою малая выразительная сила большей части труппы театра.

Спору нет, и обе исполнительницы роли Луши, обладающая большим сценическим обаянием Зарубина и умно строящая сложный образ Барковская, и Каюков, дающий размашистую, одновременно смешную, трогательную и тревожную фигуру безудержного в страстях своих «перегибщика» Нагульного, и упомянутый уже Виолинов, тактично и весело, без нажима проводящий чрезвычайно выигрышную, но рискованную роль Щукаря, — все это настоящие актерские удачи.

Но рядом с ними нельзя не признать, что ни Волков ни Кузнецов, исполнители центральнейшей роли коммуниста Давыдова, никак не смогли раскрыть ту простоту, соединенную с огромной волей, спокойствием и мудростью, которые характеризуют у М. Шолохова образ представителя пролетариата в деревне. Давыдов в театре ЛОСПС казался просто мягкотелым, вялым простаком. А это неверно накренило весь спектакль, неправомерно выдвинув на первое положение загибщика и опасного левака Нагульнова в ярком исполнении Каюкова. Поверхностными схемами оказа-

лись и «злодейские» фигуры Островнова и Половцева (актеры Баранов и Бронштейн). Еще досаднее то, что для политически очень важных, хотя и эпизодических фигур секретаря райкома и представителя РКИ у актеров не нашлось полнокровных и конкретных красок. Фигуры эти бродят по спектаклю бледными тенями, еще больше ослабляя «партийную» группу спектакля.

Так перед лицом труднейшей задачи раскрытия людей нашего сегодня наглядно обнажились слабости, недостатки молодого театра. Было бы поэтому величайшей ошибкой по отношению к этому прекрасному и многообещающему художественному коллективу внушать ему преждевременную гордость тем, что он достиг цели, что (как пишется в газете, выпущенной театром) он «стал театром социалистического реализма».

Но не меньшей ошибкой было бы недооценивать значения смелой попытки театра поднять в «Поднятой целине» труднейшую и нужнейшую тему эпохи. И превосходная реакция массового зрителя, с неослабевающим воодушевлением принимающего «Поднятую целину», доказывает, что спектакль, при всех своих слабостях, делает полезное и верное дело.

Рабочий и театр. 1933. Ноябрь (№ 33). С. 10–11.

«Достигаев и другие». Ленинградский ГБДТ им. Горького[188]

Вслед за «Егором Булычевым» ленинградский гос. Большой драматический театр поставил вторую часть горьковской тетралогии — «Достигаев». Пьеса известна по постановке в вахтанговском театре в Москве[189], и сейчас нет необходимости напоминать о той исключительной реалистической силе, с которой Горький показал в ней людей подымающейся революции и рас-

[188] Спектакль по пьесе М. Горького, премьера 6 ноября 1933 г. (реж. и худож. В. Люце).
[189] Премьера 25 ноября 1933 г. (пост. Б. Захавы).

падающейся буржуазии во главе с самим оборотистым и дальновидным гением приспособленчества — Василием Достигаевым.

Нас интересует другое: как удалось Большому драматическому театру сценически раскрыть специфичность горьковской драматургии, ее идейное многообразие, ее жанровые и композиционные особенности, ее стиль. Режиссер спектакля Вл. Люце, в соответствии с указаниями автора, понял пьесу как своеобразную историческую комедию. «Народы, смеясь прощайтесь со своим прошлым» — эту формулу Б. Лафарга взял театр как эмоциональный ключ к спектаклю. Мысль Лафарга совпадает с не однажды высказанными Марксом взглядами об «историческом фарсе». Распад и гибель падающих классов на определенной стадии своей могут предстать только как комедия, только как фарс, никак не подымаясь до высоты и значения исторической трагедии.

Работа художественного чутья Горького сказалась именно в том, что распад и гибель русской буржуазии — в противовес так распространенным в нашей беллетристике и драматургии драматическим, мелодраматическим концепциям этого распада и гибели — поняты и раскрыты комедийно, с высоты исторической. Яростные, зверино ненавидящие враги — игуменья Меланья, черносотенец Нестрашный, опасный и въедливый враг вкрадчиво наглый Достигаев — и все-таки прежде всего они смешны, с исторической позиции победоносных тенденций советских лет, смешны их попытки остановить движение социалистической революции. Этот эмоциональный тон дает мудрость и глубину пьесе Горького, дает ей перспективу и кругозор. И понятно, что победоносными противниками этих героев исторического фарса могут и должны выступать не затянутые в кожу и вооруженные до зубов мелодраматические «пролетарии», а люди жизнерадостные и великолепно веселые, веселые сознанием своей несокрушимой силы, своего исторического торжества. Именно такими, спокойно-твердыми, но радостными, легкими показывает Горький своих большевиков и «сочувству-

ющих» прежде всего — кипуче-жизнерадостного, насмешливого Рябинина, потом и Лаптева и медленно думающего, но сокрушительно издевающегося «бородатого солдата».

И вот этот эмоциональный тон верно схвачен и хорошо передан актерами Большого драматического театра. Несомненная и замечательная удача в этом смысле В. Сафронов — Рябинин. Веселый, подвижный, с насмешливым блеском в глазах и задорными, порою почти мальчишески-свежими интонациями в голосе, этот Рябинин по-настоящему полон силы и молодости своего класса. И в решающей сцене, в диалоге поединка с Василием Достигаевым во втором акте Сафронов–Рябинин целиком привлекает симпатии зрительного зала к своим спокойно-насмешливым, убийственно-издевательским репликам. Рябинин Сафронова входит в очень еще ограниченный круг актерских образов «людей большевистской партии», как один из самых полнокровных, живых, радостных, внутренне мудрых образов.

И наоборот, неудача замечательного актера Н. Монахова, выступавшего в роли «бородатого солдата», именно в том, что он не захотел уловить вот этот тон издевки, насмешки, придающий косноязычным репликам тяжелодумного, стихийно распрямляющего спину солдата-крестьянина очередной перевес и торжество над хитроумной софистикой «европейца» Достигаева. Монахов — «бородатый солдат» — чрезмерно мягок, психологически осложнен, благодушен и смирен.

Это — в лагере людей революции. А в гораздо более разработанном и разнообразном лагере «людей гибнущего мира», чертами великолепного и злого комизма наделена фигура «самодура Губина (арт. А. Лаврентьев). Этот безобразничающий, пляшущий, озорующий самодур дан не только смешным. Он озорничает не от идиотского избытка сил, как его торжествующие предшественники у Островского. В его безобразных шутках, в его подтанцовывающей походке и голосе, переходящем в фальцет, — злое отчаяние, опустошенность, ощущение своего бессилия. Это —

комизм, социально определенный, исторически конкретизованный.

Подобные же черты злой опустошенности, переходящей в смешное, в фарс, раскрываются и в Нестрашном (арт. Полицеймако), и в попе Павлине (Лариков). Обе фигуры эти находятся на уровне большой и умной политической сатиры. Правда, здесь одна лишь тонкая грань, отделяющая пафос «исторического фарса» от карикатуры мертвящей, принимающей образ врага. Эта грань перейдена, например, Свириным в образе Звонцова. Конкретные и злые черты интеллигента, выброшенного к призрачной власти гребнем исторического случая, теряется в этой поверхностной массе маленького провинциального «Керенского» во френче и в крагах.

Мы постарались рассмотреть образы спектакля Большого драматического театра как образы комедии. Но пьеса Горького ставит перед театром и актерами и другую, неразрывно связанную с первой идейно-художественную задачу: задачу создания образов реалистических, социально определенных.

В этом отношении предшествующая работа Большого драматического театра над «Егором Булычевым» встретила справедливую критику. Фигуры «Егора Булычева» оказались переведенными то в несколько внешний «гротеск», то в психологизм и биологизм, вырывающий такие, например, фигуры, как Шура, как сам Булычев, из круга социальной действительности. Эта основная ошибка учтена и в значительной степени преодолена театром в «Достигаеве». Основные фигуры спектакля взяты, прежде всего, в их социальных опосредствованиях. И упомянутые уже Рябинин и Губин и Нестрашный — это, как мы постарались показать, не просто веселые, озорничающие или злые люди, это герои, антагонисты большой исторической игры, хотя игра эта и развертывается в степях Дона, в семейном кругу. А в лучших из актерских образов «Достигаева» намечается то, что так высоко ценит сам Горький: социальная характеристика становится в такой степени полнокровной, что приобретает уже некую форму био-

логической характеристики. Это можно сказать и об упомянутом уже Сафронове-Рябинине, и, главным образом, о самом Достигаеве — арт. Скоробогатове. Этот суетящийся, нервно поглаживающий бородку, по-лисьи искоса поглядывающий быстрыми глазами, старый, но еще чрезвычайно живучий, кипуче-энергичный человек, — в каждом цепком движении и вязкой интонации его прощупываешь ту историческую обстановку, которая стягивает смертельную западню вокруг этой хитроумной жадно желающей жить старой лисы. Достигаев носом, классовым чутьем чует угрожающую гибель. Потому он и суетится и ищет ходов и хитрит и рад обмануть себя надеждой и выворачивается и приспосабливается. Это исторически-конкретизованный российский купец — приспособленец в обстановке надвигающейся пролетарской диктатуры. Но он хорошо раскрыт актером в форме некоего российского Тартюфа, в биологических формах хитреца, лицемера, плута. И бородка, и почесывающий жест, и юркая походка — все эти внешние физические черты служат целям конкретной социальной характеристики центрального образа горьковской пьесы. Это — верный актерский метод и художественная удача.

Целая вереница эпизодических фигур дополняет эту широкую реалистическую социальную галерею, показанную в спектакле. Рядом с очень окрепшим (после «Егора Булычева») образом Шуры Булычевой (арт. Казико) необходимо назвать умную, злую Варвару, данную Никритиной, и в особенности замечательную фигуру Таисьи в исполнении молодой актрисы Ефимовой. С очень большой эмоциональной страстностью раскрывает актриса образ негнущейся, жестко и кругло чеканящей упрямые слова, порывистой молодой девушки, годами «искавшей правду», годами копившей социальную злобу и в яростной выходке давшей, наконец, прорваться этой злобе.

Мы не случайно подчеркнули интонационную окраску в игре Ефимовой. «Достигаев», как и другие пьесы Горького, — это, прежде всего, произведение высокого словесного мастерства, умных и метких ди-

алогов. И Большой драматический театр поступил совершенно правильно, отказавшись на этот раз от всяческих сценических трюков, членения на эпизоды, введение режиссурой фигур, с помощью которых в спектакле «Егор Булычев» театр пытался преодолеть якобы несценическую фактуру горьковской пьесы. «Достигаев» поставлен с величайшей простотой, в трех объединенных общим монументальным порталом, очень лаконических писанных декорациях. Спектакль идет просто, позволяя зрителям следить за умным поединком реплик и острот, развертывающихся на сцене.

Но есть в то же время в этой «простоте» одна существенная принципиальная ошибка, являющаяся, на наш взгляд, наиболее крупным пробелом прекрасного в целом спектакля. Драматургию Горького обвиняют иногда в слабости интриги. Это, конечно, неосновательно, так как требование традиционной «интриги» вообще незачем предъявлять к горьковской драматургии. Но верно то, что драматическое движение, нарастание напряжения, развертывание сценических образов даны в пьесах Горького, в частности в «Достигаеве», в несколько скрытом, очень осложненном виде. «Движенье» нарастающей революции ощутимо за рамками пьесы, за стенами купеческих домов, в которых развивается пьеса. В самой же пьесе «движенье» это сказывается то в судорожных вспышках, как бунт Таисьи во втором акте, то в общем нарастании нервности персонажей, в частности самого Достигаева.

И задачей театра было бы всячески подчеркнуть это подспудное нарастание драматического напряжения. В особенности необходимо было бы всемерно выдвинуть самый приспособленческий маневр Достигаева, являющийся комедийным фабульным стержнем. И вот этого движения нет в спектакле Большого драматического театра. За сложной цепью эпизодов и реплик театр не сумел разглядеть и подчеркнуть ведущее нарастание драматизма, т. е. то, что в конечно счете делает новую пьесу Горького целостным, хотя и глубоко своеобразным драматическим произведением,

а не вереницей «сцен». Прекрасные актерские образы остаются поэтому в значительной мере статическими. А самый спектакль (в особенности это касается первого акта) распадается на более или менее яркие эпизоды, удачные реплики, острые слова и жесты.

Мы выдвигаем вопрос о театральном раскрытии «внутреннего движенья» горьковской драматургии потому, в особенности, что именно это пока что наименее дается нашим театрам, и в частности Большому драматическому, и потому, что именно здесь один из существеннейших ключей к специфичности горьковского драматургического творчества.

Советское искусство. 1933. 2 декабря (№ 55). С. 3.

«Укрощение мистера Робинзона» в Большом драматическом театре[190]

Знаменательный переворот! Драматурги наши и театры, как кажется, начинают нарушать упрямый обет неколебимой серьезности; муза, привыкшая с суровой деловитостью регистрировать этапы психологических перестроек очередных перерождавшихся персонажей, начинает улыбаться, она смеется: комедия, желанная и жданная, вступает, наконец, на наши сцены.

Из поездок своих в стремительно индустриализирующийся степной и горный Казахстан романист В. Каверин (вторично выступающий сейчас в качестве драматурга) привез эту комедию о темпераментном седоволосом английском инженере, на старости лет пожелавшем променять солидный «рай» капиталистической респектабельности на неустроенную еще, но великолепно творческую жизнь наших окраинных строительств, и увидевшем в этом решительном шаге «единственное оправдание своей долгой жизни». Тема перехода в лагерь социализма передового идеолога

---

[190] Спектакль по пьесе В. Каверина, премьера 11 декабря 1933 г. (реж. С. Морщихин и К. Тверской, худож. Н. Акимов).

буржуазии, тема многократно и красноречиво демонстрируемая самой нашей действительностью, а в искусстве, в приемах серьезной драмы, разработанная во «Вступлении» Ю. Германа и др., показана сейчас Кавериным в комедийной форме. Тема пьесы, впрочем, шире: в обстановке окраинного социалистического городка сталкиваются старая Европа и старая Азия, и увиденная мистером Робинзоном правда нового мира одинаково торжествует победу и над лицемерной моралью великобританской буржуазной семьи и над средневековой патриархальщиной азиатских кочевий.

Комсомолец Вася Охлопков и каратайская девушка Альмагуль оказываются и культурнее, и проницательнее, чем многоопытный инженер, великобританец, бабник и подделыватель документов мистер Хэм Перидудл. А сам уважаемый мистер Перидудл попадает в трогательное единение с заскорузлым азиатом и престарелым варваром Дмужагиалием.

Принадлежащий некогда к группе «Серапионовых братьев»[191], сохраняющий пристрастие к игре словесных форм и к виртуозничанью, стилистическими приемами В. Каверин и на этот раз не освободился от пленения литературным традиционализмом. Налет штукарства, сказавшийся и в названии пьесы, и в иронических эпиграфах перед картинами, и в пародийной трактовке ряда эпизодов, лежит на пьесе, придавая таким персонажам, как великобританская мистрис и молодая мисс, черты слишком уж знакомых условных масок ходовой английской литературы. Из романтической новеллы вышел пародийный призрак Хэмпти-Дэмпти, беседующий с мистером Робинзоном за стаканом портвейна. Внимательный зритель напрасно будет также пытаться узнать из пьесы, в чем, собственно говоря, состоит сущность «формулы мистера Робинзона» и чем производственно заняты советские люди в далеком Казахстане, да и сами фигуры этих советских людей, пожалуй, абстрактны и пусто-

[191] «Серапионовы братья» — литературная группа, возникшая в 1921 г. в Петрограде.

ваты. Немножко «ни того, ни этого», как говорится о них в пьесе. Но живая действительность наших дней помогла В. Каверину насытить эти литературные схемы жизнерадостностью, помогла ему создать фигуру энергичной, стихийно рвущейся к культуре, молодой каратайки Алмагуль.

То, что пьеса В. Каверина при всем том остается несколько условной, что часто самый тон ее, парадоксальность отдельных положений и реплик напоминают стиль сатирических комедий Бернарда Шоу, не кажется нам ошибочным: жанры советской комедии многообразны, и вот такая парадоксальная, изобилующая неожиданными переходами и перипетиями пьеса окажется также и нужной, и ценной.

Эта особенность стиля каверинской пьесы ставила перед Большим драматическим театром очень трудную задачу. Легкость диалога, динамичность темпов вообще никогда не были сильной стороной наших театров. В спектакле Большого драматического театра пьеса В. Каверина также предстала несколько отяжеленной, сказалось это и в темпах, в особенности 2-й и 3-й картины, сказалось и в трактовке образа «мистера Робинзона» А. Н. Лаврентьевым. Тонкая и продуманная игра этого большого актера придала, тем не менее, кипуче темпераментному, блещущему парадоксами облику английского инженера черты некоего тяжелодумающего российского интеллигента. Самый уход мистера Робинзона от семьи, трактованный В. Кавериным, как энергичный акт молодого душой, смелого и напористого старика, напоминает у А. Н. Лаврентьева некий исход Толстого на станцию Астапово, а пьяный диалог его с призраком чуть не стал подобен пресловутой российской беседе Ивана Карамазова с чертом.

На настоящей комедийной высоте находится игра «советских» героев Охлопкова и Гурия Ивановича (Самойлов и Скоробогатов) и, прежде всего, Кровицкого в роли Перидула и Никритиной — Альмагуль. Кровицкий дает далеко не традиционную и необычайно смешную фигуру самодовольного, лицемерно фарисейского английского буржуа, с круглым брюшком, с неостыв-

шими страстишками, с глубоким презрением к окружающему, с великолепной готовностью совершать подлости. И не случайно, сцена, когда вчерашняя кочевница Алмагуль оставляет в дураках этого напыщенного шарлатана, вызывает величайшее сочувствие наших зрителей. Альмагуль — Никритина действительно настоящая актерская удача. С очень большой точностью и тактом преодолела актриса огромные трудности диалога на ломаном «нацменовском» языке. Никритина сумела воссоздать этнографический тип каратайской девушки, сделав ее в то же время подлинно советской героиней, веселой, настойчивой, изобретательной, неунывающей. Острохарактерный образ отца Альмагуль дает В. Полицеймако.

Режиссура (С. Морщихин и К. Тверской) корректно, а порою изобретательно, разрешили этот комедийный спектакль, интерес которого в огромной степени усиливается прекрасными декорациями Н. Акимова. Лаконично и просто создан художником раздельный пейзаж горного Казахстана и легкий табор лагерных построек в нем. Это — образец комедийного пейзажа, комедийной декорации, изящной, нарядно-веселой и в то же время в основе своей реалистической.

Веч. Красная газ. 1933. 17 декабря (№ 289). С. 3.

1934

О ленинском стиле в театральной работе

За десять послеленинских лет основы ленинского мировоззрения, конечно, успели глубоко проникнуть в практику советской театральной жизни, в сознание и работу каждого театрального работника, режиссера, актера, музыканта. Кружки ленинизма, а еще гораздо более того — гигантская школа социалистического строительства месяц за месяцем превращают политически неграмотного в недавнем прошлом и философски-невежественного среднего актера в художника, по идейному строю своему, по стилю работы неизмеримо более вооруженного, чем самые передовые коллеги его по профессии в странах капитала. Стоит только взглянуть на огромный творческий рост за последние годы и большинства наших театров и отдельных актеров, как старых мастеров, так и молодежи (И. Н. Певцов в «Павле I» и в «Страхе», Ю. М. Юрьев в 1-й и 2-й редакциях «Маскарада», Н. Ф. Монахов в «Грелке» и в «Егоре Булычеве» — ведь это же разные художники! А из молодых — Зарубина, Ефимова, Охитина, Вальяно, Дудников, Черкасов, Чирков — ведь это новая порода актеров!), стоит, повторяем, взглянуть на этот рост, чтобы оценить всю великолепную и могучую силу ленинского воспитания советских актеров.

И все же создался ли, развернулся ли в полной мере ленинский стиль в работе наших театров и его мастеров? Вспомним.

Режиссер и актер, которые за стенами своих театров и студий отгораживаются от широкого потока социалистического переустройства страны, конечно, не могут называться ленинцами в искусстве. Потому что против всяческого «жречества», против буржуазной богемной маскировки профессии художника резко и жестоко выступал Ленин — в статье о «Партийной литературе».

Но и наоборот, режиссеры и актеры, полагающие, что заседательской сутолокой, разговорами, деклара-

циями, трескучей терминологией они могут заменить и подменить свое художественное совершенствование, рост своего мастерства, развитие и утверждение своей артистической личности, — те тоже весьма и весьма далеки от ленинского стиля в работе. Потому что смысл, содержание и существо ленинского стиля работы как раз заключается в конкретности, скромности и качестве самой работы. Потому что Ленин не уставал напоминать, что именно через специфику своей профессии, через всестороннее овладение своим мастерством приходят к большевизму специалисты, «иначе — агроном и лесовод, иначе — инженер литератор».

Актер и режиссер, театр в целом, не умеющие ставить перед собой больших и далеко идущих творческих целей, не умеющие подчинить всей своей деятельности этим целям, не умеющие в нужные минуты всеми силами ухватиться за правильно выбранное звено новой «премьеры» или новой «роли» — эти художники и эти театры не умеют работать по-ленински. Потому что именно Ленин писал, говорил о великой творческой роли «фантазии» и об умении выбрать «звено», за которое надо ухватиться, чтобы вытянуть всю цепь.

Но актеры и театры, пренебрегающие ежедневной, кропотливой, будничной работой над мелочами театральной жизни и быта, над уровнем и качеством рядовых спектаклей, также чужды и враждебны ленинскому стилю в работе. Потому что никто, как Ленин, не умел так настойчиво и упорно всматриваться в каждодневные «мелочи» революционного дела, в «кипяток» и «пятачок» в рабочем быту, в порядок делопроизводства, в качество хлеба в пайке красноармейца.

Режиссеры и актеры, упрямо хранящие букву дедовской традиции, торжественным великолепием мировой классики пытающиеся отгородиться от жадно стучащейся в двери театров социалистической жизни, — этих художников Ленин, конечно, назвал бы «мертвецами», как «мертвеческой схоластикой» именовал он всякий академизм в философии, в искусстве и в литературе, на деле всегда прикрывающий рабство у буржуазной мысли.

Но Ленин с негодованием отверг бы мнимую «революционность» тех театров и тех актеров, которые с ленивым презрением отмахиваются от сокровищницы опыта мирового театра, от классического наследия в репертуаре и от стилистического богатства режиссерского и актерского мастерства прошлых поколений. Потому что культурные «Иваны непомнящие родства», скороспелые строители «чисто-трагедийного» искусства всегда были предметом величайшего презрения Ленина.

И не забудем о самом главном: убеждение и стройная революционная направленность театрального мастера, глубочайшая насыщенность и правдивость художника-реалиста, философская честность художника-материалиста вне этого нельзя и говорить о ленинской работ в искусстве, о большом и подлинном театральном искусстве социалистического века.

Рабочий и театр. 1934. январь (№ 2). С. 4–5.

Театральное время, вперед!

Если бы мы снова проехались с вами, нет, впрочем, «проехаться» бы нам не удалось, но что если б мы, карабкаясь по сугробам, спотыкаясь в ночной зимней черноте неосвещенного города, прошлись с вами по ленинградским театрам годов войны и осады, годов IX партийного съезда, мы увидели бы торжественно-цветистые плащи испанских грандов, фантастически выделяющиеся над шинелями и курточной кожей актера, мы услыхали бы приподнятую риторику шиллеровских стихов, стынущую в морозном тумане зрительного зала. А мимо, чудовищно переваливаясь в снежных заносах, протащился бы грузовик, с которого чудовищно размалеванные «генералы» и «попы» в рогожных рясах хором выкрикивали бы цветистые частушки Маяковского.

Если б мы на только что пущенных трамваях прокатились по тем же улицам Ленинграда во времена, когда XI съезд партии подводил первые итоги дальнозоркой стратегии нэпа, на жестяных заборах, оградивших плеши пустырей, запестрели бы перед нами за-

зывные афиши «Черных котов»[1] и «Бродячих собак»[2], афиши б. Александринского театра с «Зазой»[3] и «Верой Мирцевой»[4], афиши Большого драматического театра с «Грелкой»[5] и «Мюзоттой»[6]. А театральные журналы в отчаянном смятении вопили о «шантане», пришедшем вытеснить и сменить «Шекспира». И в одиноких маленьких студийных театрах по ночам (приходилось тайком включать электричество, выключенное перешедшей на требовательный коммерческий расчет станцией) репетировали на демонстративно оголенных, перекошенных скелетах станков странные экспрессионистские спектакли, косноязычно и судорожно говорившие о бешеном беге сорвавшегося с петель времени, о растерянности и испуге художественной интеллигенции перед лицом мировых переворотов.

Как же давно, давно все это было! Да зачем припоминать, скажут, эти давно минувшие эпохи, эти «античность» и «средние века» нашего театра? Что же, перелистнем календарь годов, календарь партийных съездов (а съезды эти — и вехи и вожаки пробегающих годов)! Вглядимся во вчерашний день, в театры преддверья XVI съезда[7].

Забыто экспрессионистское смятение чувств, но и классический стих ушел со сцены. Серьезно и добросовестно повернувшиеся лицом к советской практике и к марксистской книге театры уже не боятся лозунгов классовой борьбы, образов героев этой борьбы.

---

[1] Кабаре «Ша нуар» (от франц. chat noir — «Черный кот») (Невский пр., 126) открылось 7 декабря 1918 г. Просуществовало около двух месяцев.

[2] Литературно-артистическое кабаре «Бродячая собака» было открыто в Петербурге в декабре 1911 г. (Михайловская (Искусств) пл., 5). Закрыто в марте 1915 г.

[3] Спектакль по пьесе П. Бертона, Ш. Симона.

[4] Спектакль по пьесе Л. Урванцева.

[5] Спектакль по пьесе А. Мельяка, Л. Галеви, премьера 26 февраля 1923 г. (реж. и худож. А. Бенуа).

[6] Спектакль по пьесе Ги де Мопассана, премьера 9 декабря 1922 г. (реж. В. Софронов).

[7] XVI съезд ВКП(б) проходил в Москве с 26 июня по 13 июля 1930 г.

Но как тяжеловесно и монотонно звучат эти лозунги, как хмуры, камены лица этих героев.

Правда, зритель страстно аплодирует и «Хлебу»[8] и «Делу чести»[9] в Большом Драматическом, зритель стоя приветствует последний акт «Ярости»[10] в б. Александринском, но это аплодируют прежде всего самой реальной действительности классовых побед, показываемых со сцены, это приветствуют память и имена самих создателей этих побед!

К тому же и узким стал репертуар театров, принципиально изгнавших со сцен своих всякую «классику» и чрезмерно аскетически[м] сделалось их погруженное в дебри философской абстракции лицо, и мало в них стало молодой изобретательности.

Ну, разве же не давно, давно, целых три долгих года назад все это было? И разве же не изменился, не расцвел до неузнаваемости за эти три (в сущности, ведь короткие) года наш театр.

На сценах наших зашагали за эти годы «Клары»[11], «Бородины»[12], матросы «Селестены»[13], большевики «Рябинины»[14], неунывающие «Альмагуль»[15], маленькие, стойкие «Птахи»[16], целое племя полнокровных, правдивых героев великолепных наших дней. Рядом с глубокомысленно-тяжеловесным «Страхом» — мужественный стиль «Интервенции» и умная речь «Достигаева»[17].

---

[8] Спектакль по пьесе В. М. Киршона, премьера 6 ноября 1930 г. (реж. и худож. В. Люце).

[9] Спектакль по пьесе И. К. Микитенко, премьера 6 ноября 1931 г. (реж. С.Морщихин, худож. И. Вускович).

[10] Спектакль по пьесе Е. Г. Яновского, премьера 27 февраля 1930 г. (реж. Н. В. Петров, М. И. Вольский, худож. Н. П. Акимов).

[11] Героиня пьесы А. Афиногенова «Страх».

[12] Герой пьесы А. Афиногенова «Страх»

[13] Герой пьесы Л. Славина «Интервенция».

[14] Герой пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие».

[15] Героиня пьесы В. Каверина «Укрощение мистера Робинзона».

[16] Героиня пьесы Е. Шварца «Клад».

[17] Герой пьесы М. Горького «Достигаев и другие».

В театрах города, так празднично освещаемого сейчас пучками светофоров и электричеством реклам, научились смеяться тепло и сочувственно, смеяться над путаницей хороших советских людей, по старой памяти испугавшихся «Чужого ребенка», над «укрощением» честного инженера Робинзона. Театры города, с такой великолепной заботливостью обогатившего свои музеи и обновившего свои дворцы, снова, но по-новому открыли свои сцены классике, научившись раскрывать существенную подлинную правду гениальных созданий Шекспира и Островского.

Талантливая поросль молодых театров становится в центр общественного внимания. Вспомним, что только за последние два сезона окреп «Молодой театр», возникли и выросли театры «Первый ЛОСПС»[18] и «Новый театр»[19]. Замечательная актерская молодежь вырастает в них с именами, которые наверняка войдут в историю советской сцены рядом с именами первых создателей образов советских героев — Монаховым, Корчагиной-Александровской, Певцовым.

Даже музыкальные театры, театры балета и оперы, впервые за все революционные годы полноценно и творчески двинулись вперед. «Пламя Парижа», «Арлекинада», «Комаринский мужик» и «Леди Макбет» красноречиво говорят о том, что на гребне общего огромного культурного подъема наступает сейчас подлинный расцвет советского музыкального театра.

А на асфальтированных улицах окраин встают застекленные этажи новых театров — Дворцов культуры. А в «конкурсах талантов», школьники, дети путиловских металлистов и халтуринских текстильщиков, выступают на наших сценах как третья смена, как завтрашний и послезавтрашний день нашего театра.

Каким-то будет он, этот социалистический театр к дням следующего XVIII партийного съезда?[20]

---

[18] Театр был создан в 1932 г.

[19] Театр был создан в 1933 г.

[20] XVIII съезд ВКП(б) проходил в Москве 10–21 марта 1939 г.

Одно бесспорно. Воспоминание о театральном сегодня придется начать тогда так: «Давно, давно, целых два года назад, во времена премьер “Комаринского мужика”, “Достигаева” и “Леди Макбет”»...

Вперед, театральное время!

Веч. Кр. газ. 1934. 13 января (№ 11). С. 3.

«Западня»
На премьере Малой сцены Госдрамы[21]

Вот первый спектакль после фальшиво старомодного «Дон-Кихота» и нескладного «Конкурса хитрецов»[22], который позволяет говорить о Малой сцене Госдрамы, как о живом и работающем молодом театре. Вот первый спектакль, которым этот новый театр по-настоящему «открывается» для ленинградского зрителя.

Н. С. Рашевская, впервые выступающая как режиссер, объединила зеленую, только что сошедшую со школьной скамьи молодежь Госдрамы и подняла ее на серьезную, экспериментальную, при всей своей спорности, принципиальную работу. Эпизод за эпизодом, как бы страница за страницей, перелистывается на сцене роман Э. Золя, повествующий о печальной и страшной судьбе работницы Жервезы Ругон, сломавшей свою жизнь в задыхающемся от мелочей и забот, скопидомства, страстишек и страхов бедном квартале Парижа второй империи.

Художник А. В. Рыков построил на сцене впечатляющий пейзаж этого Парижа харчевен и прачечных, Парижа, отнюдь не нарядного, грязновато-желтого днем и расплывающегося в мутном свете коптящих фонарей по вечерам. Воссоздание вот этой атмосферы ремесленнического Парижа, передача в сценических

---

[21] Спектакль по роману Э. Золя, премьера 8 января 1934 г. (инсценировка А. Бартошевича и Н. Рашевской, пост. Н. Рашевской, худож. А. В. Рыков).

[22] Спектакль по пьесе Н. Никитина, премьера 28 ноября 1933 г. (пост. В. Ф. Дудина).

образах стилистики Э. Золя — в этом существеннейшее достижение и всего спектакля.

Крикливая, животно-темпераментная бабья свара в мыльной мгле чердачной прачечной, жирная, потная, дурманящее чувственная теплота влажного белья и гладильщиц, сгрудившихся локоть к локтю в тесном углу маленькой мастерской, пьяная вечеринка, заканчивающаяся слезливыми песнями и бесстыдным канканом по-праздничному обожравшихся, рыгающих от непривычной сытости лавочников, дворников и швеек, — все это передано режиссурой с большой выразительностью и стилистической чуткостью. Графика Домье, Гюиса[23], Дорваля[24], мастеров эпохи третьего Наполеона, плодотворно отражена в постановке.

Молодые актеры учатся в спектакле трудному делу стилистической характерности. И это им удается. Густой и темпераментный диалог Золя, физиологическая подчеркнутость движений хорошо передаются почти всеми исполнителями вплоть до эпизодических ролей.

В особенности относится это к центральным персонажам. Вот Жервеза — Яковлева — трогательная, без сентиментальностей, нисколько не манерная, коренастая, земная, умеющая взволновать скудной мечтой парижской прачки, мечтой, раздавленной буднями квартала Буддор. Вот Лантье — Честноков — наглый, тупой, пошло позирующий альфонс, «проглотивший и прачечную, и бакалейную лавку». Вот кровельщик Купо — Ян, медленно и тяжело затягиваемый бездельем и водкой кабачка «Западни». Все эти образы переданы молодыми актерами с большой внешней убедительностью и стилистическим тактом. И в этом, конечно, большая заслуга и их, и режиссера Н. С. Рашевской.

Сложнее — с внутренним развитием всех этих образов в спектакле. Но это уж зависит, прежде всего, от драматургии пьесы, и отсюда начинается наш «список обвинений» против спектакля.

---

[23] Правильнее Константин Ги(с) (Guys).

[24] Вероятно, имеется в виду Альбрехт Дюрер.

Авторы инсценировки (Бартошевич и Рашевская) с большой послушностью пошли за романом. Они очевидно взглянули на свою пьесу как на своеобразную иллюстрацию к роману, следующую за текстом Золя вплоть до мельчайших описаний, деталей, жестов и интонаций, сопровождаемую постоянным конферансом чтеца. Делая это, авторы лишили свою пьесу драматической цельности сквозного действия, нарастания напряжения, а отсюда и невозможность для актеров строить развивающиеся образы.

Мало этого. Находясь всецело «внутри» романа Золя, авторы и режиссура отняли у себя возможность критически взглянуть на роман со стороны, посмотреть на него глазами советского современника. Чтец-конферансье, по мысли постановщика долженствующий быть таким оценщиком-критиком, на деле также полностью находится «внутри» романа Золя. Он только описывает и сочувствует. Уже по одному этому необходимо его лишить костюма и облика комсомольца, который ему придан в спектакле, и нарядить в полагающийся ему цветной жилет «молодого человека XIX века».

Не будучи в состоянии подняться «над романом Золя», спектакль не может и победить ограниченного физиологического натурализма, свойственного Золя и ставившего его в оценке Маркса–Энгельса так намного ниже монументального, социального реализма Бальзака. Обжорство и водка, соблазн чувственной эротики, лень и скука, — эти биологические силы господствуют и над романом, и над спектаклем. Это они приводят к гибели семью ремесленников.

Единственный образ промышленного рабочего — Гуже — сведен в спектакле на второй план и нарисован такими «голубыми» красками, что нуждается в решительном пересмотре.

Классовые причины катастрофы, крупный капитал, сокрушающий мелкособственнический «рай», остаются не раскрытыми ни в романе, ни в спектакле. А отсюда и глубочайший безысходный, биологический пессимизм спектакля и в частности его финала, за-

ключаемого гробом и сумрачной прибауткой пьяного могильщика. А отсюда и стилистика спектакля, постепенно сползающего от натурализма к импрессионизму и символике, мечущихся на ночных улицах теней и одиноких фигур «в луче».

Неверный драматургический принцип, философская ошибка снизили спектакль. И все же это — и культурная, и плодотворная, и глубоко важная для молодого театра работа. Малая сцена Госдрамы открылась «Западней» в постановке Н. Рашевской.

Веч. Красная газ. 1934. 15 января (№ 13). С. 3.

«Бунтари»[25]

Из года в год после каждой новой премьеры ТЮЗа критика спрашивала: ну когда же театр подойдет к основной теме — к советской школе? Когда же появится советский «Том Сойер»?

В спектакле «Бунтари» Театр юных зрителей впервые показал (после мало удачной постановки «Весна Фезеэсная» в Пионер-ТРАМе[26]) нашу школу и школьную молодежь, и в этом — несомненное принципиальное значение новой постановки ТЮЗа.

Автор пьесы Л. Макарьев подошел к работе заботливо и серьезно. Дневники, записки, письма школьников, подлинный материал, раскрывающий любопытнейший внутренний мир племени подростков второй пятилетки, — изучен драматургом. И в этом — корень сильных и слабых сторон пьесы. Она кажется как бы «жизнью, застигнутой врасплох», уловленной правдиво, описанной искренно, но организованной сыро, размашисто, с печатью поверхностности и случайности.

Тема пьесы, впрочем, не столько «школа», т. е. не учебная жизнь ребят (эта прекраснейшая задача еще ждет разрешения), тема пьесы — становление харак-

---

[25] Спектакль по пьесе Л. Макарьева, премьера в ТЮЗе 26 января 1934 г. (пост. А. Брянцева, худож. В. Бейер).

[26] Спектакль по пьесе А. Марголиной и С. Кашевника, премьера — 1931 г.

теров наших подростков того переломного возраста, когда у них «ломается голос». И не случайно все действие пьесы развертывается в часы «переменок».

Старшие классы — расколоты. Большинство идет за Жоржем Игреневым, мальчиком умным, властолюбивым, волевым, но карьеристом и себялюбцем, искусно культивирующем среди товарищей мелкие потребительские чувства. Меньшинство «бунтарей», романтически-порывистый «Репа», темпераментная с крутым характером «Цыганка», скромный, веселый Крекшин, — они все поднимают знамя борьбы против «игреневщины», борьбы за настоящую дружбу, за товарищество, за серьезный и высокий взгляд на жизнь.

В этой борьбе обе стороны делают ошибки. У одних — слепота, леность мысли и чувства, «забюрокрачиванье», у других — склонность к авантюризму, поверхностная романтичность, игра в подпольщину. Ошибки допускают и педагоги. Еще вопрос, прав ли молодой учитель Лосев, принимая участие в выпуске «подпольной» листовки «бунтарей». Еще вопрос, прав ли старый библиотекарь, смотря сквозь пальцы на похищение гектографа, хотя бы он это и делал из сложно-педагогических соображений. В пьесе много оставлено под вопросом, многое нарочно заострено. Это делает пьесу, несомненно «проблемной» для определенных кругов зрителей. И поскольку нет сомнения в общей направленности пьесы, в взволнованности автора судьбами нашей школы и ее молодежи, постольку «проблемность» эта воспринимается как главнейшее достоинство пьесы.

К сожалению, много ниже ее художественное, ее драматургическое качество. Пьеса построена разбросанно, с непомерно затянувшейся экспозицией (первый [акт] вообще надо было бы укоротить!). Причины борьбы «бунтарей» так и не раскрыты, так как во всем, что касается «игреневщины», нам приходится верить «на слово» автору, никак конкретно не показавшему настроений классного «большинства».

Обидно и то, что (за вычетом нескольких «школьнических» словечек) очень уж мятым, каким-то суррогатным языком говорят все эти подростки и педагоги.

И еще одна, едва ли не главнейшая, беда пьесы: какая-то будничность, прозаичность, мелочность лежит на ней. Мало в ней того весеннего «шума», того праздничнo-приподнятого настроения, той напряженности, натянутой струны, того радостного сознания коллектива, вне которых неверно и неполно будет всякое художественное отображение дел и дней наших школьников, шестнадцатилетних современников второй пятилетки.

Спектакль приподнял пьесу. Построив трехэтажный разрез школы с многопролетной светлой лестницей, развернув в этих этажах и на этих широких лестницах кипучую жизнь бурных школьных «переменок», расцветив красочными пятнами костюмов нарядную белизну стен, театр (постановка А. А. Брянцева) внес в спектакль ту ноту праздничности и массовости, которых недостает в пьесе. Сложно-строенная декорация (одна из удачнейших работ неизменного художника ТЮЗа В. И. Бейера) позволила придать хотя бы внешнюю видимость единства очень разбросанной, как сказано, рассыпающейся на лоскуты эпизодов, пьесы Л. Макарьева. Большая и мастерская работа проделана также исполнителями. Множество трудностей стояло перед актерами. Тот несколько условный, легкий, «ребяческий», «инфантильный» стиль, который с таким совершенством разработан тюзовцами, в частности актрисами-травести в ролях маленьких ребят, был бы ложен в этом спектакле, показывающем глубоко серьезные по-своему конфликты в среде подростков. Но и условно-молодежный, «комсомольский», несколько ухарский, грешащий некоим поверхностным оптимизмом актерский ток, канонизированный в свое время ТРАМом в изображении нашего юношества, воспринялся бы фальшиво. Актерам «Бунтарей» в общем удался мягкий, психологически тонкий, но без тяжести и без всякого надрыва тон, хорошо передающий душевный мир полудетей-полуюношей, душевный мир того чудесного возраста, когда самые глубокие психологические конфликты не ранят сознания, а могуче оплодотворяют его, когда вся-

кое горе оборачивается радостью, когда всякая печаль светла, — очень уже много творческих сил и социального здоровья в этой молодежи.

Прекрасные образы даны в этом смысле Уваровой («цыганка Цынира»), Колесовым (главарь «бунтарей» — Репа), Хряковым (Крекшин), Маркеловой (Рая). Больше сомнения вызывают фигуры педагогов (авторская недоработанность образов и вялый текст сказались здесь). Тем не менее, и Шифман (старый библиотекарь) и в особенности Зандберг (зав. школой) удалось построить обаятельные их типические фигуры. Но зато слишком уж бедным, фальшивым оказался драматургический материал роли слезливой «сироты» Аси Силовой. И хорошей актрисе Волковой на этот раз оказалось не под силу наполнить кровью эту унылую схему. И уже решительное наше возражение вызывает трактовка Кранертом роли Игренева. Актер играет откровенного фата, наглеца, барчука, юного вредителя. А это чрезвычайно упрощает всю конфликтную линию спектакля, так как никаких сомнений в классовой враждебности линии Игренева у зрителя с первых же реплик пьесы быть не может. А ведь именно скрытность, сложность фигуры Игренева, внешняя привлекательность, сила и обаятельность ее могла бы обеспечить настоящую серьезность основной проблеме, основному противоречию пьесы.

Можно предвидеть, что спектакль «Бунтари» вызовет серьезную дискуссию, в частности в школьных кругах. Это доказывает, что пьеса при всех своих недостатках затрагивает по-настоящему. Пусть же этот психологический экскурс в душевный мир нашей школьной молодежи окажется первым шагом детских театров и в первую очередь самого ТЮЗа на пути к большому, приподнятому, праздничному школьному спектаклю. Л. Макарьеву несомненно надо продолжать свою работу «драматурга нашей школы», совершенствуя драматургическую технику, искусство создания образов, литературный стиль, профессиональное уменье.

Рабочий и театр. 1934. февраль (№ 4). С. 12–13.

О театральном Золя. Первые спектакли Малой сцены Ленинградской Госдрамы

Обновленное руководство Ленинградской Госдрамы (Б. М. Сушкевич) с начала нынешнего сезона организовало Малую сцену.

Появление каждого нового молодого театра имеет для Ленинграда исключительно важное значение.

Именно в слабости сети молодых экспериментальных театров одна из основных причин отставания ленинградского драматического театра от Москвы, сумевшей вырастить за последние годы такую полнокровно-творческую группу, как театры Новый[27], ВЦСПС[28], «Красной Пресни»[29], Завадского[30], Симонова[31] и др.

И именно поэтому каждый новый молодой театр, открывающийся в Ленинграде, не только имеет право на заботу и внимание, но и обязан с особой отчетливостью установить свой творческий путь, свою художественную целеустремленность.

Приходится признать, что первые опыты малой сцены Госдрамы не обнаружили в молодом театре четкой целеустремленности. Театр сперва поставил «Дон-Кихота» Г. Чулкова. Трудно понять, что привлекло руководство театра в этом запоздалом и глубоко-эпигонском перепеве символистских концепций «мечты и действительности», «прекрасной Дульцинеи и толстомясой Альонсы». Еще труднее уяснить те стилистические задачи, которые ставил себе в спектакле театр. Романтические декорации и условная пышная нарядность театральной Испании оказались в неразрешимом противоречии с «непереваренным» натурализ-

---

[27] Театр был создан 1825 г., просуществовал до 1944 г.

[28] Московский драматический театр им. ВЦСПС образован в 1932 г., ликвидирован в 1936 г.

[29] Театр был создан в Москве в 1927 г., ликвидирован в 1937 г.

[30] Театр-студия Ю. Завадского в Москве существовала в 1924–1936 гг.

[31] Театр-студия Р. Симонова существовала в Москве в 1928–1937 гг.

мом (живая, машущая натуральным хвостом Буренка, например) и балаганно спародированными мудрыми образами сервантесовского романа.

Как драма Г. Чулкова, так и спектакль в целом оказались до такой степени вне основных стилистических проблем, которые волнуют сейчас советский театр, что вызвали законное недоумение, относительно путей, намечаемых театром, относительно его программы. Лишь частичную ясность внесла в вопрос вторая постановка театра «Конкурс хитрецов» Н. Никитина. Постановкой новой пьесы советского к тому же еще ленинградского драматурга, к тому же еще пьесы комедийно-сатирической, театр, несомненно, отыскал одну из существенных линий работы, плодотворной и важной для молодого экспериментального театра. Привлечение нового даровитого художника (А. Сегал) и молодого режиссера (В. Дудин) также принципиально существенно и интересно для театра.

Театр блеснул здесь и неизменно-великолепным мастерством Корчагиной-Александровской и тонко сработанными образами у Лаврова, Жуковского, Адашевского.

Однако и после второго спектакля говорить о принципиальных творческих путях Малой сцены Госдрамы было преждевременно и трудно.

Тем более важной кажется нам недавно показанная третья постановка театра «Западня» (по роману Э. Золя). Здесь впервые с ответственной постановкой выступил режиссер Н. С. Рашевская. Здесь исполнительский состав был представлен целиком молодежью частично только что со школьной скамьи, во всяком случае, никак прежде не успевшей показать себя в самостоятельной творческой работе. И, конечно, это смелое выдвижение режиссуры и исполнителей было со стороны руководства театром шагом принципиально глубоко правильным. Именно так, на спектаклях спаянных одним запалом и студийным энтузиазмом, растут молодые экспериментальные театральные организмы.

И это тем более, что спектакль «Западня», несомненно, выдвигает перед собою очень четкую, хотя, как

увидим, не вполне верную художественную задачу. Эта задача — создание стилистически выдержанного, «золаистского» спектакля, т. е. спектакля в духе и стиле романа Эмиля Золя. Этой задаче служит, прежде всего, сама инсценировка (Бартошевич и Рашевской), с очень большой послушностью идущая за французским романом, вплоть до трактовки отдельных мизансцен, вплоть до характеристики жестов и интонаций. Этой задаче служат и декорации А. Рыкова, с большой тонкостью воссоздающие Париж эпохи Второй империи[32], не Париж дворцов и банков, а сумрачный пейзаж предместий, прачечных и бань, и сапожных мастерских, расплывающийся в мутной мгле коптящих фонарей и городских испарений. Ту же задачу «золаистского» спектакля разрешает и самая стилистика постановки. И здесь театру, режиссеру Н. С. Рашевской и молодым исполнителям несомненно удалось многое. Очень конкретно, с физиологической подчеркнутостью жестов и интонаций показаны в спектакле тонущая в горячем мыльном тумане мансардная прачечная, в которой возникает и разгорается бешеная бабья ссора и свалка между покинутой женщиной-работницей Жервезой и счастливой ее соперницей.

Очень конкретно дана и кустарная мастерская, тесная, заваленная и завешанная влажным бельем, в теплых испарениях которого, в чувственной сутолоке разморенных гладильщиц и прачек возникает так подчеркнутая самим Золя тошнотная атмосфера бессмыслицы и лени. Очень конкретно воссоздана и «праздничная вечеринка» в среде ремесленников, где обжорство и опьянение оглушенных внезапной сытостью дворников, швеек и подмастерщиц выливается в тупую и тяжеловесную «вакханалию» со слезными песнями и уныло-бесстыдным канканом.

Так, эпизод за эпизодом, как бы страница за страницей, перелистывается на сцене роман Э. Золя, развертывая горькую историю о работнице Жервезе, потерявшей свое счастье и свою жизнь в скуке, в бес-

[32] После Великой французской революции.

смыслице, в мелочных заботах и в тупом труде ремесленного квартала Гут-Дор.

Большинство молодых исполнителей, в первую очередь Жервеза — Яковлева, ее галантно-тупой альфонс-любовник Латье — Честноков, ее муж, прямодушный и ленивый, безнадежно спившийся с круга кровельщик Купо — Ян — вся эта актерская молодежь, вплоть до таких исполнителей эпизодических ролей, как Манэйров[33] — веселый могильщик дядя Базун, с большой выразительностью и тонкостью осуществляли режиссерский замысел, воссоздавая стилистическую атмосферу «золаистского спектакля».

Но именно в чрезмерном «золаизме» и кроется основная порочность интересного и талантливого спектакля.

Недаром ведь Маркс и Энгельс, а за ними и Плеханов, так резко критиковали ограниченность и физиологического натурализма Эмиля Золя, и его школы. Даже в лучших своих созданиях, в том числе и в «Западне», французский романист не сумел за физиологической характеристикой «среды», за биологическими силами голода, страсти, лени, скуки, алкоголя найти экономические, классовые законы.

И вот, послушно следуя за романом Эмиля Золя, авторы спектакля «Западня» оказались целиком и полностью внутри романа Золя, лишив себя возможности критически преодолеть его ограниченность, взглянуть на него глазами советского художника. Нанизывая в инсценировке эпизод за эпизодом вместо того, чтобы конструктивно перестраивать, роман, увлекаясь деталями «атмосферы» Золя, авторы спектакля разоружили себя идейно, а попытка их ввести чтеца-конферансье не могла помочь делу уже по одному тому, что функция этого «чтеца», описывающего события и сострадающего несчастьям падающей со ступеньки на ступеньку Жервезы, никак не выводила его за пределы того же романа Золя.

Авторы спектакля оказались поэтому бессильными объяснить гибель Жервезы, гибель ее надежд на ремесленнический мелкобуржуазный рай чем-либо иным,

[33] Ошибка, имеется в виду В. А. Меняйлов.

кроме все тех же биологических сил, действующих и у Золя. Мало того, авторы спектакля сузили социальное полотно романа, ослабили роль единственного в романе представителя пролетариата гвоздаря Гуже, выкинули очень мажорную у Золя сцену своеобразного «соревнованья» кузнецов на металлическом заводе. И поэтому пессимизмом веет от этого молодежного спектакля, заканчивающегося пьяными шутками развеселого могильщика Базуна. И поэтому, начавшийся в натуралистическом «золаистском» стиле спектакль с неумолимой логикой и опять-таки и по-«золаистски» сползает к четвертому акту, к обобщениям экспрессионистского характера, к судорожному мельканию, тянет в бегающих лучах прожекторов к спазмам, к лаконичным вскрикиваниям и хороводу кошмарных образов.

Неверная художественная задача исказила целеустремленность спектакля. Но от него не отнять ни принципиальности, ни таланта. Мы ждем, что на опыте интересной, хотя и спорной «Западни» Малая сцена Госдрамы вырастет, как принципиально четкий молодой театр с ясными задачами, со смелостью в экспериментировании и со студийной серьезностью в выполнении своих художественных замыслов.

Советское искусство. 1934. 11 февраля (№ 7). С. 2.

Оптимистическая комедия

«Комедия есть подражание смешному и уродливому, имеющая целью путем высмеивания изобличить и исправить пороки», — так формулировал когда-то древнегреческий анонимный автор «Трактата о комедии», передавший нам обломки Аристотелевой теории комедии.

И положение это поистине на века и века легло в основу методологии комедии. Говоря точнее, — мы имеем здесь формулу сатирической, обличительной комедии. И незачем перечислять великолепные образцы, созданные мировым театром в этом жанре, незачем напоминать об Аристофане, о Бомарше, о Гоголе.

Существеннее отметить, что уже практика театра, современного автору древнегреческого «Трактата о комедии», знала, наряду с сатирически-обличительным, также и иного вида комедийный спектакль. Самоудовлетворенное сознание своего социального превосходства вдохновило некогда молодой класс древнегреческих купцов и промышленников на создание своеобразного лирико-комедийного жанра, в основе своей направленного не на сатирическое высмеивание, не на разрушение существующего миропорядка, а на жизнерадостное утверждение его. Лирически охарактеризованная группа «положительных персонажей», обычно — молодых, прекрасных и влюбленных, стоит в центре таких произведений, окруженная суматошливым балаганом более или менее добродушно высмеиваемых комедийных масок. И этот лирико-комедийный жанр, утвержденный некогда творчеством Менандра, получил в дальнейшем различнейшие исторические трансформации и мощное развитие. И в драматургии не одного только Гольдони, не одного только Островского найдем мы его блистательные образцы.

Это коротенькое вступление понадобилось нам потому, что, говоря по совести, в области теории советской комедии мы до сих пор не пошли далее схематического формулирования именно подобных положений, почерпнутых из опыта (и часто довольно поверхностно воспринятого опыта) предшествующего развития комедийного театра.

Комедия-сатира, — или развлекательная комедия с положительными персонажами, — так с большой долей схематичности ставился вопрос.

Так, между прочим, поставлен вопрос и в недавней статье (Р. Пикеля) в московском сборнике «Драматургия»[34]. «Водевиль и сатира... Это — полярные виды комедии, так сказать, правый и левый фланг ее... В сатире смех находит блестящее развитие в форме

[34] Драматургия: первый дискуссионный сборник автономной секции драматургов оргкомитета ССП. М.: Советская литература, 1933.

дискредитации изображаемых персонажей, и политичность сатиры всегда высока. В водевиле смех как форма разоблачения крайне завуалирован и поэтому социальная направленность его ничтожна. В водевиле действующие лица по своей природе положительны...»

Итак — снова полярная противоположность формулировок. Характерно при этом, что «высокая политичность» приписывается только сатире с ее отрицательными персонажами, с ее обличительной, разрушительной направленностью. Комедия же с персонажами положительными, сводимая автором статьи к понятию «водевиль», оказывается лишенной по самой природе своей значительной социальной весомости.

Из этих теоретических предположений вытекало и практическое отношение к комедийным жанрам в советской драматургии. Мы помним, сколько копий было сломано в защиту необходимости «обличительной сатиры» в советском репертуаре. Мы помним, как уничтожительны теории, пытавшиеся отрицать возможность подобной сатиры в наших условиях (Р. Пикель повторяет в статье своей эти же доводы). И мы помним также, к каким ничтожным, а зачастую и отрицательным результатам привела художественная практика сатирической комедии в нашем репертуаре. Не более того повезло и водевилю «с положительными персонажами и малой социальной нагрузкой».

В чем же дело? Может быть, самый спор за и против сатиры, за и против водевиля был не вполне правомерен, поскольку он схематически, исходил из жанров и формулировок прошедших, а зачастую и давно прошедших этапов мировой драматургии? Спор этот был не вполне правомерен потому, что он в очень малой степени опирался на действительную практику советской драматургии, очень мало учитывал ее конкретные творческие особенности.

И это, тем более что сейчас мы можем опереться на опыт ряда как театральных, так и кинематографических комедий советских мастеров, говорящих как будто бы о необходимости иного методологического подхода к себе.

Мы имеем в виду такую группу произведений, как «Вздор» Финна, «Чужой ребенок» Шкваркина, «Комедия брака», недавно законченная фильма режиссера Р. Герасимова[35], «Горячие денечки», фильма, разрабатываемая сейчас режиссерами Хейфицем и Зархи, сценарий Славина, «Частная жизнь Николая Виноградова» и т. д. Бросаются в глаза общие черты, роднящие между собой всю эту группу (далеко не равных по степени талантливости и мастерства) художественных произведений, общие черты, затрудняющие вместе с тем подведение их под какую-либо схематическую формулу традиционной теории комедии. Все это — произведения с так наз. «положительными» персонажами. Но в то же время сюда неприложима цитированная уже менандровская схема «лирических персонажей в окружении отрицательных комедийных масок».

Такого противопоставления нет ни в комедиях Шкваркина и Финна, ни в кино-комедиях, о которых шла речь. Никто не решается назвать эти произведения обличительными «сатирами». Но вместе с тем и никто не станет утверждать, что отсутствие «обличительной» якобы направленности лишает все эти произведения социальной значимости.

Дело сложнее. Дело в том, что мы имеем здесь, как кажется, некоторые новые жанровые особенности, которые заслуживают того, чтобы к ним внимательно присмотреться.

Несколько лет назад, пытаясь бороться против статичности образов нашей драматургии, имела хождение некая драматургическая теория, учившая искать под оболочкой положительных персонажей наших дней их «капиталистическое существо». «Вот перед нами ударник, советские инженер, колхозник, — учила эта теория, — но поскребите его — и вы откроете под этой социалистической поверхностью скрытые, но не изжитые черты ветхого “капиталистического” Ада-

---

[35] «Комедия брака» («Люблю ли тебя?») (реж. С. А. Герасимов).

ма». Это была очень пессимистическая теория, и она привела на практике к длинному списку драматических произведений как театра, так и кино, где авторы стремились обнаружить философскую глубину свою и пристальность драматургического анализа тем, что они наводняли сцену и экран тягостной галереей «диалектических», как тогда было принято говорить, персонажей, с чудовищной цепкостью оказавшихся в плену у старых чувств, у старой идеологии.

Это было, конечно, протестом против поверхностной «статичности», это, несомненно, свидетельствовало о добрых намерениях драматургии, это определялось до известной степени условиями нашего развития в годы нэпа и в начале восстановительного периода. Хотя несомненно, что в этом последнем отношении драматургия наша с ее обличительными тенденциями уже довольно давно начала отставать от действительности.

И вот мы имеем группу художественных произведений, где подход авторов к образам кажется диаметрально противоположным. На первый взгляд герои комедий Шкваркина и Финна и упомянутых кинокомедий кажутся в очень большой еще степени обремененными наследием старинных «капиталистических» чувств, суждений, оценок. Вот персонажи «Чужого ребенка» — им кажется недопустимым, преступным рождение ребенка «от неизвестного мужа». Это — старая идеология, на первый взгляд так отчетливо говорящая в них. Вот — герои комедии Финна «Вздор». Они также кажутся в плену у капиталистических чувств. Они предаются праздным и бестолковым размышлениям о пустоте жизни и о неудовлетворенности собственного существования, они выдумывают себе сложные противоречия страстей и кажутся сами себе безнадежно запутавшимися в пропастях несчастной любви, разбитой карьеры, сломанной дружбы, в пропастях рокового треугольника «адюльтеров» и т. д. Вот — фильма Герасимова «Комедия брака». Ее герои — юные студенты молодожены — терзаются от кажущейся полной невозможности совместить личную любовь и счастье с институтской наукой. Их жизнь невероятно запуты-

вается, они приходят в совершеннейший тупик от ее неразрешимых, казалось бы, противоречий. Ветхий капиталистический Адам так явственно говорит в них. А вот — герои «аренной» комедии Хейфица и Зархи «Горячие денечки». И они при первом знакомстве кажутся очень далекими от социалистических образцов. Боевой командир находится в мучительном раздумье, бросить ли ему любимую девушку или позорно провалиться в бронетанковом учении. А любимая девушка, так та и вовсе кажется «мещанкой», она готова бросить все и сама броситься в воду от неудачной, неразделенной любви.

И вот тут-то и обнаруживается существенное различие между перечисленной только что группой комедий и предшествующей ей практикой нашей драматургии. Люди Шкваркина, Финна, Герасимова, Славина кажутся на первый взгляд далеко не «положительными» героями. Они кажутся в очень большой степени обремененным капиталистическим грузом чувств и мыслей. Но в том-то и дело, что это только оболочка. Поскребите всех этих героев — и вы под их «капиталистической» оболочкой найдете и раскроете их подлинную новую сущность, ту «социалистическую» сущность чувств и мыслей, которая уже успела за годы реального социалистического строительства в стране созреть во всех этих людях, часто прикрываемая еще внешней, поверхностной кожурой старинных взглядов и традиций, часто еще не замечаемая ими самими.

Итак, оказывается, что для старых родителей Мани в «Чужом ребенке» этот самый чужой ребенок на самом деле вовсе уже не такой жупел и даже у старомодного инженера Прибылева его «дача» вовсе не так уж накрепко приросла к сердцу, как ему кажется. Итак, оказывается, что и несчастная любовь и жизненная пустота героев комедии Финна — все это не более как выдумка, как «вздор», а на самом деле перед нами очень дельные, очень полезные, жизнерадостные люди, которых практика социалистического строительства на самом-то деле давно уже научила понимать подлинно ценное в жизни. И нужен был комедийный, драматургический толчок,

чтобы это их подлинное отношение к жизни прорвалось из-под «вздорной оболочки традиционных чувств». Итак, оказывается, что реальная обстановка нашей действительности такова, что героям — студентам в «Комедии брака» вовсе нет необходимости в том, чтобы разбивать свою жизнь о рифы противоречий семейной жизни, институтского учения, и что в ту минуту, когда эти студенты, перестав заниматься самоковырянием, начинают делать простое практическое дело, их жизнь, и в частности личная жизнь, устраивается превосходно. Нечего и говорить, что боевой командир и его любимая девушка в кино-комедии Хейфица и Зархи оказываются на самом деле отнюдь не «мещанами», а настоящими героями наших дней.

Это — поворот, значение которого нельзя недооценивать. Перед нами (повторяем, мы не занимаемся сравнительной художественной оценкой) — образы отнюдь не статические, это — образы в движении. И образы эти раскрываются от оболочки к сущности, от формы — к подлинному содержанию. Но в том-то и дело, что, — в резком противоречии с тем, как вопрос о «капиталистическом нутре» героев в «социалистической» оболочке ставился в драматургии нашей недавних лет — здесь соответствие «нутра» и «оболочки» прямо-таки переставлено.

Верно ли это? Соответствует ли это действительности? Нам кажется, что да. Нам кажется, что огромные сдвиги в окружающей нас действительности, огромные изменения, происходящие в людях, получили свое отражение в этой группе комедийных художественных произведений выражение часто недостаточно еще глубокое, художественно-неровное, но принципиально очень важное. А если это так, то ясно, что вопрос о «сатире» и о «водевиле», вопрос о «положительных» и «отрицательных» персонажах комедии надо как-то перерешить. Во всяком случае, мы никак не можем послушно идти за установившимися формулировками в этом отношении.

Все сказанное выше отнюдь не должно означать, что мы недооцениваем опасности «лакировки» дей-

ствительности, — опасности, несомненно существующей при указанном выше подходе к комедии. Конечно, одна только грань отделяет подлинно жизнерадостную, подлинно оптимистическую комедию о наших днях от лакирующей подделки, от поверхностного «бодрячка». И сколько таких «бодрячков» уже ходило по нашим сценам и экранам, прикрываясь часто личиной «молодежного» оптимизма! Но грань, разделяющая в этом случае одно от другого, и есть та грань, которая определяется понятием художественности, художественной правды. И было бы хуже всего, если бы основанная боязнь «лакировки» заставила бы нас недооценить те возможности подлинно оптимистической комедии, те возможности, которые даются действительностью и которые начинают сейчас получать свое отражение в кино и театре.

А что этим отнюдь не снимается вопрос о сатирической направленности отдельных произведений, в частности о возможности сатирической комедии вообще, — ясно. Хуже всего было бы дать сколько-нибудь декретировать жанр «оптимистической комедии» как единственно возможный. Но, право же, он заслуживает того, чтобы к нему внимательно присмотреться. Он заслуживает также и того, чтобы не расцениваться как «водевиль», принципиально лишенный «серьезной социальной нагрузки». Потому что, право же, следует перестать думать, что «серьезность» в искусстве существует только там, где есть тяжесть, горечь или хотя бы злость сатирической издевки.

Рабочий и театр. 1934. Февраль (№ 6). С. 2–3.

«Характерная старуха»

Было такое амплуа в старой сценической терминологии «характерная старуха». И обозначало оно обычную узкую связку ролей «тещи», «компаньонки», «няни» — в новобуржуазной семейно-проблемной, крылово-найденовской[36] драматургии, «свахи»,

[36] От имен драматургов В. А. Крылова и С. А. Найденова.

«странницы» и «приживалки» — у классиков, у Гоголя и Островского. И разрабатывались обычно эти роли при посредстве довольно ограниченного арсенала сценических средств: «чай в прикуску», платок, повязанный под подбородком, ворчливая интонация, суетливая походка, что еще? И было это весьма второстепенным амплуа в актерской табели о рангах.

С такими вот задачами, с такими вот не очень обширными перспективами художественной карьеры появилась в б. Александринском театре незадолго до революции актриса Е. П. Корчагина-Александровская, актриса из провинции, игравшая до «императорской сцены» в Суворинском театре.

Уже больше четверти века актерской работы имела за плечами Корчагина-Александровская в пору катастрофической ликвидации «императорской сцены», это была — зрелая, признанно талантливая актриса, казалось, подходившая уже к концу ограниченных возможностей, уделенных ей ее амплуа.

История советского театра знает несколько примеров чудесного плодотворнейшего творческого роста крупных старых актеров в обстановке пролетарской революции. Такой пример — превращения опереточного простака Н. Ф. Монахова и большого трагического актера, и исполнителя образов Шекспира, Шиллера, Горького. Такой пример — и творческая судьба Корчагиной-Александровской в Александринском театре, ставшем советской Государственной драмой.

В репертуаре Госдрамы первых революционных лет, в репертуаре, очищенном от «обывательской пошлости и интеллигентской скуки» и в огромной своей доле составлявшемся из классики, из года в год стал зреть и развертываться талант замечательной актрисы. Поворотным оказался 1925 г. Маленький, казалось бы, случай. Шла плохая пьеса Калугина и Бернштама «Иван Каляев»[37], один из тех «революционных» примитивов, которых немало было в первые годы становления советской драматургии. И вот одна из фигур этого

[37] Премьера 10 января 1926 г. (пост. Л. С. Вивьена).

нелепого спектакля — фигура матери Ивана Каляева, оказалась поднятой до трагической высоты. Среди картинной бутафории мнимо-«революционного» спектакля прозвучали слова подлинной силы и правды, вырос образ седой матери революционера, страдающей за сына, но еще более гордящейся им, презирающей насилие палачей и не унижающейся до просьб перед ними, и в то же время глубоко простой, душевной, глубоко милой старой женщины. Эту роль играла Корчагина-Александровская. И так, наряду с классикой, началась вторая линия в ее творчестве, началась галерея созданных ею образов «женщин рабочего класса». Они различны, эти образы старых женщин. То это фигура матери германских комсомольцев в пьесе Киршона «Суд», старухи, молящей бога за жизнь и удачу детей своих — революционеров. Этот, несколько риторически написанный автором образ, был раскрыт актрисой с огромной драматической силой. То это — трогательная старуха Караулова, мать Мани из шкваркинского «Чужого ребенка», готовая поворчать и повздыхать, но в сущности всем сердцем верящая в новое счастье своей дочери, в счастье и мораль молодежи революции. И наконец, и прежде всего — это коммунистка Клара в «Страхе» Афиногенова, бесспорно крупнейшая роль Корчагиной-Александровской. Замечательные краски спокойной, уверенной в своей правде, простой силы, несокрушимой воли и вместе с тем величайшей человеческой теплоты и нежности нашла актриса в ставшем знаменитым монологе о «страхе и бесстрашии».

«Характерная старуха» выросла в героический и предельно человечный образ старой революционерки, матери пролетарской молодежи.

Так раскрылась, так созрело и выросло вместе с советской актрисой Корчагиной-Александровской ее скромное некогда амплуа.

В основе своей мастерство Корчагиной — мастерство реализма, того высокого, обобщающего, типизирующего реализма, учителями которого были для Корчагиной такие актеры, как Давыдов, как Стрельская. Но одна черта в этом высоком стиле реализма особенно

характерна для Корчагиной-Александровской. Это, если можно так сказать, оптимизм, доброта, светлая веселость жизненной правды. Виртуозная актриса, она владеет, конечно, также и красками сатиры, злого обличенья: особенно характерны и удачны в этом отношении созданные Корчагиной в звуковых фильмах образы ядовито-сладенькой странницы Феклуши в «Грозе»[38] и крепостной интриганки Улиты в «Иудушке Головлеве»[39].

Но основные силы актрисы — именно в ролях — раскрывающих доброту, светлость, веселье и жизненную радость в человеке. Именно в этих ролях так обаятельны лукавое поблескивание ее добрых старушечьих глаз, глубина и мягкость ее веселых интонаций. И именно потому, вероятно, так неизмеримо выросло мастерство актрисы в эпоху, когда «оптимизм» и «светлая веселость» стала в ее ролях уже не абстрактно-человеческими чертами, а свойствами классовой психологии, чертами, характеризующими социальный облик «женщин рабочего класса».

И вот почему у рабочего зрителя Ленинграда, да и не только Ленинграда, найдется немного актеров более любимых, более своих и близких, чем актриса, сорокапятилетний юбилей которой празднуем мы сейчас.

Советское искусство. 1934. 5 марта (№ 11). С. 2.

К большому шекспировскому спектаклю

Один из лучших театров ленинградского пролетариата, старейший из драматических театров, возникших после Октября, Большой драматический театр им. Горького празднует свое 15-летие.

Рассматривая сейчас сложный, богатый и достижениями, и ошибками путь театра, стремишься найти то объединяющее, ведущее начало, которое характе-

[38] Фильм вышел в 1933 г. (реж. В. М. Петров).
[39] Фильм вышел в 1933 г. (реж. А. В. Ивановский).

ризовало развитие театра на различных, порою очень резких зигзагах его художественных путей. Таким началом не был единый актерский метод. Большой драматический театр с первых дней своих собравший под своей крышей таких различнейших актеров, как бывший опереточный простак, в дальнейшем мастер высокой трагедии и комедии Н. Ф. Монахов, как Ю. М. Юрьев, один из последних виртуозов классической декламации, как близкие МХАТу А. Н. Лаврентьев, В. Я. Софронов и др., никогда не был театром единого актерского стиля. И в этом, конечно, одна из величайших слабостей театра, лишь за самое последнее время преодолеваемая БДТ, вырастившего наряду со своими актерами-основателями такое талантливое молодое поколение актерства, как Казико, Кровицкого, Никритину, Ефимову, Полицеймако и др.

Не был Большой драматический театр и театром единой режиссерской воли, как театр Таирова или театр Мейерхольда, например. И в этом также одна из причин стилевого эклектизма театра, лишь с большими противоречиями приходящего к консолидации своих режиссерских сил, руководимых сейчас К. К. Тверским (режиссеры Люце, Морщихин).

И все же ошибкой было бы рассматривать Большой драматический театр, как театр «без лица», без «замысла». Еще в 1919 году М. Горький, вместе с М. Ф. Андреевой и А. В. Луначарским участвовавший в основании БДТ, поставил задачу перед театром: «На сцене современного театра необходим герой в широком, истинном значении слова». Большой драматический театр и сделался театром «героического» или, как писал в том же 1919 г. тогдашний идеолог его, поэт Ал. Блок, «театром высокой трагедии и высокой комедии».

Стремление это в годы военного коммунизма породило исключительный по своей выдержанности классический репертуар. Семь постановок Шекспира, две — Шиллера, спектакли Гольдони, Мольера осуществил Большой драматический театр за годы 1919–1922, последовательно служа задаче ввода широчайшего рабочего и красноармейского зрителя в об-

ладание наследием мирового человеческого гения. Но, отдавая должное заслугам этого «классического» этапа в работе БДТ, нельзя забыть о том, что классика была понята театром именно в ее идеализирующем, отвлеченном смысле.

С новым руководством (директор Р. А. Шапиро) в театр пришла тенденция современной социальной тематики. Тематику эту театр на этом втором этапе своей жизни (1922–1924) нашел по преимуществу в драматургии германских экспрессионистов, этих художников потрясенной войной и революцией европейской мелкой буржуазии. И опять-таки, ставя «Газ» Кайзера, «Девственный лес» Толлера, «Бунт машин» (Чапека — Толстого), театр сознательно стремился уйти «от мелочей быта», от «мелкой, будничной темы», стремился искать стиль обобщающий и приподнятый.

Полнее всего раскрылись все противоречия художественного замысла БДТ на третьем, решающем этапе его развития, приведшем его к советской драматургии. Одним из первых театров Ленинграда (да и Москвы), БДТ еще с 1924 г. стал пропагандистом советской тематики, советской драмы. Ряд ленинградских драматургов — Никитин, Лавренев, Щеглов, Штейн, Горев, Туры, Пиотровский, Венецианов — был показан в театре, пьесы множества драматургов Москвы и Украины были поставлены в нем: Большой драматический театр явился одним из пионеров-энтузиастов нового советского репертуара и этой заслуги от него не отнять. Но и на этом этапе призрак «большого обобщенного отвлеченного спектакля» не покидал театра. Это тяготение к монументальности приводило порою к таким настоящим удачам, как «Разлом» (1927 г.), поставленный театром в масштабах большого, массового «народного» спектакля, раскрывающего напор и пафос предоктябрьского, матросского Кронштадта. Поставленный таким образом «Разлом» явился подлинным этапом в росте советского театра. Но то же стремление к «обобщенному стилю» связанное с недоверием к «быту», к «психологии», связанное с недооценкой актера и актерского образа,

связанное все с тем же исконным «шиллеровским» бегством от реального и конкретного привело театр к подчинению тенденциям формалистской театроведческой «ленинградской» школы. Театр выдвинул формалистский лозунг «индустриализации театра», стремясь средствами радио, кино, движущихся декораций достигнуть впечатления «монументального» и «обобщенного». Смысл ряда произведений советской драматургии, поставленных в этот период, оказался обедненным, затемненным этой абстрактной и механической «индустриализацией».

Эти же тенденции с полной закономерностью привели театр к лозунгу «публицистического спектакля», спектакля, стремившегося, вне конкретных, реальных и полнокровных образов быть рупором политических идей, быть глашатаем публицистических истин.

Тенденции эти, так резко расходившиеся с поступательным движением советской действительности, не могли не привести театр к величайшим противоречиям. Сниженность художественных требований, прибедненность художественного качества спектаклей, «Завтра»[40], «Пипы Суринамские»[41], так неожиданные в театре, начавшем свою жизнь с высокой ноты «Дон Карлоса», стали говорить о том, что лозунг «большого обобщенного спектакля» в своем неправильном истолковании грозит на деле обратиться в свою противоположность, привести к спектаклю маленькому и выхолощенному. Апрельское решение партии помогло театру. Освобождаясь от груза прошлых ошибок, он стал подходить к стилю реалистическому и конкретному. Он стал переносить центр тяжести своего спектакля на раскрытие актерского образа, он возвратил в свой репертуар классику (Островский, Шиллер) и впервые подошел к драматургии великого писателя, имя которого он носит. И если «Егор Булычев» свои-

[40] Спектакль по пьесе Н. Равича, премьера 31 марта 1932 г. (реж. В. Люце).

[41] Спектакль по пьесе Ф. Брейтигама, П. Кожевникова, Н. Лебедева, премьера 12 января 1930 г. (реж. С. Морщихин).

ми ошибками напоминал о тех трудностях, с которыми преодолевал театр свое прошлое, то уже «Мой друг» Погодина и, главным образом, «Достигаев» наметили черты того высокого реалистического спектакля, который так долго не давался театру.

Было бы ошибкой, если бы БДТ на этом новом своем этапе отказался от стремления к «большой драме», сопровождавшего его рождение и весь его художественный путь. Наоборот большой, монументальный, героический спектакль — это один из ценнейших и величайших лозунгов советского театра. Но этот большой спектакль должен быть, прежде всего, спектаклем большого социального реализма, спектаклем больших человеческих образов и человеческих страстей. Упорно работая в направлении взятом в последних своих спектаклях, работая над повышением сценического мастерства, над культурой своих актеров, гораздо более тщательно и более принципиально, чем прежде, отбирая круг своих «друзей»-драматургов Большой драматический театр сможет стать театром подлинно большого, реалистического «шекспировского», а не «шиллеровского» спектакля.

Веч. Красная газета. 1934. 11 марта (№ 58). С. 2.

«Характерная старуха»

Было такое амплуа в старой сценической терминологии «характерная старуха». И обозначало оно обычную узкую связку ролей «тещи», «компаньонки», «няни» — в новобуржуазной семейно-проблемной, крылово-найденовской драматургии, «свахи», «странницы» и «приживалки» — у классиков, у Гоголя и Островского. И разрабатывались обычно эти роли при посредстве довольно ограниченного арсенала сценических средств: «чай в прикуску», платок, повязанный под подбородком, ворчливая интонация, суетливая походка, что еще? И было это весьма второстепенным амплуа в актерской табели о рангах.

С такими вот задачами, с такими вот не очень обширными перспективами художественной карьеры появилась в б. Александринском театре незадолго до революции актриса Е. П. Корчагина-Александровская, актриса из провинции, игравшая до «императорской сцены» в Суворинском театре.

История советского театра знает несколько примеров чудесного плодотворнейшего творческого роста крупных старых актеров в обстановке пролетарской революции. Такой пример — представления опереточного простака Н. Ф. Монахова и большого трагического актера, и исполнителя образов Шекспира, Шиллера, Горького. Такой пример — и творческая судьба Корчагиной-Александровской в Александринском театре, ставшем советской Государственной драмой.

В репертуаре Госдрамы первых революционных лет, в репертуаре, очищенном от «обывательской пошлости и интеллигентской скуки» и в огромной своей доле составлявшемся из классики, из года в год стал зреть и развертываться талант замечательной актрисы. Поворотным оказался 1925 г. Маленький, казалось бы, случай. Шла плохая пьеса Калугина и Бернштама «Иван Каляев». И вот одна из фигур этого нелепого спектакля — фигура матери Ивана Каляева — оказалась поднятой до трагической высоты. Среди картинной бутафории мнимо-«революционного» спектакля прозвучали слова подлинной силы и правды, вырос образ седой матери революционера, страдающей за сына, но еще более гордящейся им, презирающей насилие палачей. Эту роль играла Корчагина-Александровская.

И так, наряду с классикой, началась вторая линия в ее творчестве, началась галерея созданных ею образов «женщин рабочего класса». Они различны, эти образы старых женщин. То это фигура матери германских комсомольцев в пьесе Киршона «Суд», старухи, молящей бога за жизнь и удачу детей своих — революционеров. Этот, несколько риторически написанный автором образ, был раскрыт актрисой с огромной

драматической силой. То это — трогательная старуха Караулова, мать Мани из шкваркинского «Чужого ребенка», готовая поворчать и повздыхать, но в сущности всем сердцем верящая в новое счастье своей дочери, в счастье и мораль молодежи революции.

И наконец, и прежде всего — это коммунистка Клара в «Страхе» Афиногенова, бесспорно крупнейшая роль Корчагиной-Александровской. Замечательные краски спокойной, уверенной в своей правде, простой силы, несокрушимой воли и вместе с тем величайшей человеческой теплоты и нежности нашла актриса в ставшем знаменитым монологе о «страхе и бесстрашии».

«Характерная старуха» выросла в героический и предельно человечный образ старой революционерки, матери пролетарской молодежи.

Так раскрылась, так созрело и выросло вместе с советской актрисой Корчагиной-Александровской ее скромное некогда амплуа.

В основе своей мастерство Корчагиной — мастерство реализма, того высокого, обобщающего, типизирующего реализма, учителями которого были для Корчагиной такие актеры, как Давыдов, как Стрельская. Но одна черта в этом высоком стиле реализма особенно характерна для Корчагиной-Александровской. Это, если можно так сказать, оптимизм, доброта, светлая веселость жизненной правды. Виртуозная актриса, она владеет, конечно, также и красками сатиры, злого обличенья: особенно характерны и удачны в этом отношении созданные Корчагиной в звуковых фильмах образы ядовито-сладенькой странницы Феклуши в «Грозе» и крепостной интриганки Улиты в «Иудушке Головлеве».

И вот почему у рабочего зрителя Ленинграда, да и не только Ленинграда, найдется немного актеров более любимых, более своих и близких, чем актриса, сорокапятилетний юбилей которой празднуем мы сейчас.

Смена. 1934. 16 марта (№ 62). С. 2.

«Женитьба»
Гоголевский спектакль в Госдраме[42]

Юбилей — это не только «праздники», это также и испытания. Полтора года назад постановка «Горе от ума» наглядно показала, что театр не научился по-настоящему осваивать основной классический репертуар. Сейчас, поставленная в этом же театре к гоголевскому юбилею «Женитьба» свидетельствует о том, что классическая драматургия все еще не дается театру.

Начать хотя бы с декораций художника Григорьева. В первом акте перед нами некая смесь ампира и декаданса с модернизованными завитушками над «николаевской» мебелью с чрезвычайно неряшливым подбором красок и обстановки. Во втором — явно стилизованная «николаевская» архитектура на некоем лубочно-сказочном фоне из серебряной фольги. А в дальнейшем на удивленье зрителей — на стародедовское обиталище сенновских купчих[43] опускаются умопомрачительные завесы с амурами — неуместные осколки роскоши «Маскарада».

Такой же эклектизм и в режиссерской работе. И это тем более обидно, что постановщиком выступил молодой начинающий режиссер Музиль, режиссер, явно не лишенный изобретательности. Блистательная комедия Гоголя до сих пор не имеет устойчивой сценической традиции в наших театрах.

Именно это отсутствие традиции облегчило в свое время самые невероятные эксперименты над «Женитьбой», превращенной лет десять назад Ю. Завадским[44] в некое мистическое действо о Вечной Пошлости мира, а Г. Козинцевым и Л. Траубергом — в эксцентрический балаган с револьверными выстрелами, клистирными трубками, чечеткой

---

[42] Спектакль по комедии Н. В. Гоголя, премьера 13 апреля 1934 г. (реж. А. Музиль, худож. М. Григорьев).

[43] От названия Сенного рынка в Петербурге.

[44] Премьера спектакля Ю. Завадского состоялась в 1924 г. в Студии им. Евг. Вахтангова.

и боксом[45]. А обычным и традиционным, в частности укоренившимся на старой Александринской сцене было как бы растворение гоголевской комедии в общем массиве комедийно-бытового «купеческого» репертуара с незлобно-смешными свахами, с веселым живчиком Кочкаревым и добродушным увальнем Подколесиным, образ которого мастерство, в частности, В. Давыдова, подымало до большой высоты «человеческой мягкости» и кроткой незлобивости[46].

Бешенная сатирическая злость, двигавшая и этой комедией Гоголя, как и более монументальным «Ревизором», и самокритическая злость писателя-дворянина против бессилия и паразитизма служилого дворянства, гениальная гоголевская злость, подымающая до обличения всего строя николаевской России, — вот это иногда даже и не намечалось в сценическом раскрытии «Женитьбы», начиная с самого достопамятного провала ее на первом представлении.

И вот понять «Женитьбу», как высоко-реалистическую сатиру — в этом, казалось бы, и была задача советского театра. Было ли подобное намерение у постановщиков «Женитьбы» в Госдраме, — сказать не беремся, так как намерения их в спектакле весьма неясны. С одной стороны, здесь — Лешков — Подколесин, играющий очень тонко, с подлинным мастерством, но именно в традициях мягкого, лирического, слегка печального задушевного юмора. Как и Домашева — Агафья Тихоновна — это прекрасный образ актерского мастерства, но это не имеет ничего общего с «сатирическим» раскрытием «Женитьбы». К этой же группе актеров можно отнести и Богданова в роли Яичницы и Стрешневу — Арину Пантелеймоновну. А наряду с этим — Вальяно — Жевакин — фигура явно буффонная, чудовищно-гиперболизированная. Виртуозно, хотя и несколько формально выполненный сценике-

---

[45] Премьера спектакля Г. Козинцева и Л. Трауберга состоялась в 1922 г. как программное представление ФЭКС.

[46] Спектакль с участием В. Давыдова был поставлен в Александринском театре 22 декабря 1918 г. (реж. П. С. Панчин).

ский образ, эта нелепо ковыляющая на негнущихся ногах фигура как бы взята из некоей новой, гротескной «Женитьбы», ничего общего не имеющей со спектаклем Госдрамы в целом. А рядом с ними — Воронов — Кочкарев — так же по-своему превосходная актерская работа, но ведь это же водевильный герой, бесшабашный смехач, пользующийся, и притом с некоторой неразборчивостью и нажимом, комедийными средствами для смеха непритязательного и незлобного.

Все актеры играют в разнобой. И еще «мелочь»: такая пьеса, как «Женитьба» бесспорно должна иметь в виду также и школьников. Так почему же тогда так подчеркнуты, так густо размазаны все сколько-нибудь двусмысленные эротические места в спектакле? И на этот вопрос постановщик едва ли может ответить.

Веч. Красная газ. 1934. 21 апреля (№ 92). С. 2.

«Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова[47]

Если после постановки «Отелло», если после постановки «Привидений» или «Вечера водевилей»[48] подчеркнуто студийный, полушкольный характер работ Театра-студии п/р Радлова мог еще помешать разглядеть его принципиальное культурное значение, то сейчас, после зрелого, действительно мастерского спектакля «Ромео и Джульетта», никто, пожалуй, уже не усомнится в том, что в крошечном помещеньице на улице Рубинштейна[49] вырастает один из интереснейших драматических театров нашего города.

Оговоримся сразу, в работе над современной драматургией театр никак еще не раскрыл полностью сво-

---

[47] Премьера 23 апреля 1934 г. (реж. С. Радлов, худож. В. Басов).

[48] Спектакль (премьера 14 января 1934 г.) состоял из водевилей «Расстроенный настройщик» (реж. В. С. Гиршгорн) и «Заемные жены» (реж. С. Э. Радлов), в переводе П. А. Каратыгина, и современного водевиля Л. И. Левина «Когда появляется девушка» (реж. С. Э. Радлов).

[49] Ул. Рубинштейна д. 18.

его художественного обличья. Здесь, через ряд неполных удач и неудач, только еще намечается стремление к приподнятым обобщающим драматургическим жанрам, к буффонной комедии, к трагедии, — стремление к преодолению того бытового психологизма, который так долго казался едва ли не столбовой дорогой нашей драматургии.

Неизмеримо отчетливее обрисовывается профиль театра в его классических спектаклях. Две принципиальные, взаимно связанные установки определяют здесь, как нам кажется, работу театра. Это, во-первых, бережность, высококультурная сдержанность в подходе к шедеврам классической драматургии. И это, во-вторых, неизменное желание найти в этих классических шедеврах жизнетворящий пафос восходящей прогрессивной человеческой мысли. Можно с высоты зачастую очень по-школьнически высокомерно поплевать на злосчастных феодально и буржуазно ограниченных классиков, с большей или меньшей долей самодовольства изобличая их всяческую реакционность. И, увы, так часто наши театры уподобляются воспетому Мих. Кольцовым рабфаковцу, лениво глумящемуся над «узостью мировоззрения» Иммануила Канта. И, увы, прямо-таки универсальным ключом «критического освоения классики» становятся в наших театрах последовательное «снижение» образов классического репертуара, выставление на шутовство и потеху их страстей, их страданий, их трагизма и лирики.

Театр п/р Радлова не делал этого, ставя Ибсена и стараясь уловить мужественный пафос протеста, волновавший некогда озлобленного на свой век норвежца. И еще неизмеримо существенней принципиальный подход театра к Шекспиру, сказавшийся в постановке «Отелло» и еще более в «Ромео и Джульетте». Радлов исходит здесь из убеждения в том, что в Шекспире мы имеем дело не с сумрачным аристократом, встречающим презреньем и ненавистью надвигающуюся пору буржуазного цветения Англии, а, напротив, это человек Ренессанса, поэт восходящего класса, до краев взволнованный тем жизнерадостным входом

века великих открытий и великих изобретений, который сотрясал ветхий феодальный мир на рубеже XVI и XVII столетия. А две противоположные концепции эти предопределяют и принципиальное режиссерское истолкование Шекспира на нашей сцене. И если из фричеанской[50] литературы вырастает образ Шекспира-пессимиста (подобная точка зрения положена, нам кажется, в основу режиссерского замысла Ал. Попова в его постановке «Ромео и Джульетты» в Театре Революции[51]), то «Ромео и Джульетта» Радлова, наоборот, служит всяческому утверждению оптимистического Шекспира. Спектакль понят как некий бой за новое ренессансное гуманистическое отношение к жизни, к семье, к праву на любовь, — бой, который люди нового века, Ромео и Джульетта, дают пережиткам феодализма в морали и сознании окружающего общества.

Радлов не упускает ни одного случая, чтобы вызвать смех у зрителя этой «плачевной трагедии». Смеются, полны жизнерадостным весельем центральные лирические герои трагедии — сами любовники ее. Вот Ромео. Он предстает перед зрительным залом в маске напускной томности и наигранной разочарованности. Это — мальчик, «вызубривший наизусть» мнимую страсть к жестокосердной Розалине. Но вот встреча с Джульеттой пробуждает в нем страсть простую и подлинную. И наигранная манерность уступает место взрыву огромного крылатого веселья. Ромео не может не смеяться, глядя в глаза своей Джульетты, он не может сдержать радостной улыбки, даже оставаясь один. (Этот очень правильно надуманный режиссером поворот роли, [к] слову сказать, несколько усиливается исполнителем — арт. Смирновым, играющим здесь чуть ли не с налетом некоего условно «комсомольского», как бы «трамовского» бодрячества).

Но вот трагический узел стягивается вокруг обоих любовников. В Ромео вырастает решительность, отва-

[50] Пиотровский имел в виду тенденцию к вульгарно-социологическому истолкованию творчества В. Шекспира, нашедшую выражение в некоторых трудах литературоведа В. М. Фриче.

[51] Премьера 17 мая 1935 г.

га. Это один из тех мужественных, волевых людей, которые проносили знамена Ренессанса над ветхой феодальной Европой. Шекспир был современником этого великолепного поколения молодежи, знал его и восхищался им.

Вот — Джульетта. Какие напластования сентиментальности, мистической экзальтации, всяческой абстракции легли на эту героиню, «слишком духовно-возвышенную, чтобы жить и любить в этом жестоком мире». В спектакле Радлова Джульетта — вполне и до конца земная девушка Ренессанса с горячей кровью и сильной волей. Разнообразнейшими и обаятельнейшими сценическими средствами раскрывает спектакль этот рост любящей женщины во вчерашней «ласточке», жеманно пляшущей на семейном балу. Вот Джульетта через всю сцену, но шепотом посылает Ромео слова прощальной ласки, которая, кажется, никогда не кончится. Вот она, молчаливая и счастливая в келье отца Лаврентия. Вот она выпрямляется во весь рост, борясь с произволом отца своего и матери.

Кстати о них, да и вообще о всей группе «феодалов». Радлов правильно, как нам кажется, поступает, избегая и здесь карикатуры, тем более карикатуры однокрасочной. Пир феодалов расчленен, и его также образуют люди по-своему сильные и цельные: воинствующий фанатик родовой морали Тибальд, утонченный последыш вековой культуры Парис, фанатичная аристократка леди Капулет. Мы подчеркиваем это потому, что многообразие эмоциональных красок внутри общей оптимистической направленности целого — в этом одно из основных достоинств спектакля.

В значительной степени эта эмоциональная многокрасочность стала возможной благодаря новому переводу Анны Радловой. Было бы неверным сказать (как это утверждают некоторые), что этот перевод «огрубляет» Шекспира. Наоборот, старый текст Аполлона Григорьева местами значительно грубее, «площаднее» радловского перевода. Но есть в новом тексте та чувственная конкретность слова и образа, тот лаконизм, та эмоциональная гибкость, которые превращают мо-

нотонные стихотворные периоды традиционных переводов в некий поединок страстных реплик, полных нежности, ярости, смеха и отчаяния.

Настоящим приобретением для спектакля оказался также художник Басов. Молодой декоратор не только сумел изобретательно использовать совсем неглубокую сцену крошечного театрика, он и построил очень впечатляющий зрительный образ «ренессансного» спектакля.

Из актерского ансамбля необходимо все же выделить Еремеева — мужественного темпераментного Меркуцио. Сошальскую — Джульетту, тонко передающую задуманный режиссером сложно развивающийся образ, и Смирнова — Ромео, которому отмеченный уже нами недостаток в развертывании роли не мешает быть актером обаятельным и способным на драматический пафос.

Рабочий и театр. 1934. Май (№ 14). С. 10–11.

Сказка в опере. «Садко» в Театре оперы и балета[52]

Звучат медленно и раздольно развертывающиеся музыкальные образы «синего моря», «летней ночи над озером», «приморского торга», «далекого похода кораблей», всего звукового мира этой морской сказки Римского-Корсакова. Раскрываются цветистые, живописные полотна Б. Дмитриева, по сцене движутся толпы хористов и мимистов, — и нельзя отделаться от двух противоположных ощущений: ощущения высокого профессионального качества отдельных элементов этого громоздкого спектакля и вместе с тем — совершенной неясности, сбивчивости общего его замысла, общей направленности.

Римский-Корсаков написал сказку с очень наивными даже для его времени (1896 г.) мотивами идеа-

[52] Премьера спектакля по опере Н. А. Римского-Корсакова — 29 апреля 1934 г. (реж. А. Винер, худож. В. Дмитриев, дирижер М. Жуков, балетмейстер М. Шпалютин).

лизации новгородской купеческой среды. Сказке, так долго и незаслуженно находившейся у нас на подозрении, — честь и место на советской сцене, на сцене, борющейся за социалистический реализм. Но, какая это благодарная, новая и в то же время исключительно трудная задача — создать спектакль не иронически глумливой (как «Любовь к трем апельсинам»[53], например), а утверждающей, монументальной, высоко реалистической (в этом нет никакого противоречия) сказки. И, в частности, какой благодарный материал представляет в этом отношении сказка Римского-Корсакова о первом мореходе, открывателе земель. Но чтобы построить такой спектакль, нужно было, конечно, найти и для сценического, и для оркестрового, и интонационного разрешения корсаковской сказки о новгородском Синдбаде[54] особые, новые, принципиально продуманные стилистические черты, ритмы, краски.

К сожалению, всего этого в пышном спектакле «Садко» нет. Вопроса о новом качестве сказки не ставит перед собой художник В. Дмитриев. Все настойчивее переходя за последние годы к живописным приемам декорации, он в «Садко» пожелал ограничить себя чуть ли не подражанием концепции «русской сказочной старины» у художников «Мира искусства». Вот такие задумчивые северные сосны из таинственной озерной глади, вот такие наивные цветистые церковки (обе эти декорации написаны, впрочем, с несомненным, хотя и подражательным мастерством), не говоря уже о «роскошной» феерии подводного царства, наполнили в свое время страницы «влюбленного в старину» эстетического журнала «Аполлон»[55].

---

[53] Имеется в виду опера С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», поставленная в Ленинграде 18 февраля 1926 г. на сцене ГАТОБ (дирижер В. Дранишников, реж. С. Радлов и Н. Фореггер).

[54] Аллюзия на Синдбада — героя восточных сказок о мореходе, первооткрывателе новых земель.

[55] Иллюстрированный журнал по вопросам изобразительного искусства, музыки, театра и литературы «Аполлон» издавался в Санкт-Петербурге с 1909 по 1917 г.

Замысел Дмитриева, хотя и подражательный, но хотя бы последователен. Зато режиссер А. Винер задался двумя, едва ли согласуемыми задачами. С одной стороны — избежать «увлечения показом исторической обстановки и социально-экономической структуры Новгорода», а с другой стороны — «заострить социально-экономические моменты». (Из доклада режиссера труппе). На деле же ничего, кроме хождения по сцене мало организованных «социально-экономических групп», из всего этого не вышло. Условная громоздкость оперного спектакля оказала сопротивление слишком большое. И, в частности, едва ли законная затея режиссуры показать подводное царство, как «аллегорическую сатиру на древнерусский царский флот», явствует только из слов самого режиссера.

Поймем же, наконец, что не в эпизодических группах и пантомимах «настоятелей», «тысяцких», «хозар», «чуди», «мери» и «веси» лежит ключ к раскрытию «идейной сущности» сказки, а в ее общем стиле и, прежде всего, в ее центральных образах. Думается, что наиболее подошел (но именно только подошел) к такому реалистическому стилю сказки Нэлепп — «Садко», не только прекрасно певший, но и наметивший свежий образ не былинного добра-молодца, не «златокудрого гусляра», а упругого, с порывистыми движениями, с легкой походкой и мужественной интонацией, сказочного морехода, открывателя заморских кладов. Да еще Рейзен «варяжский гость» дал почувствовать, сколько образной правдивости и, значит, реалистической силы может быть раскрыто в сказочных мелодических ходах.

Остальные же исполнители пели и ходили по сцене в своих боярских костюмах, как повелось десятилетиями, нимало не заботясь ни о «социально-экономическом», ни о каком-либо ином «заострении». Оркестр (дирижер Жуков) трактовал партитуру Корсакова, если не по-новому, то, во всяком случае, квалифицированно и зрело, чего никак нельзя сказать о работе балетмейстера Шпалютина, на редкость бессодержательной и неизобретательной.

Так оказался этот спектакль пышным, профессионально слаженным, но никак не продвигающим вперед советское оперное искусство. Достаточно ли это для такого театра, как Театр оперы и балета, театра, поставившего в свое время «Пламя Парижа», «Бориса Годунова»? Думается, что недостаточно.

Веч. Красная газ. 1934. 10 мая (№ 106). С. 2.

Оптимистический Шекспир «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова

«Шекспировская загадка», так искушавшая мозги буржуазной шекспирологии, стоит и перед нами. Но не изыскания в том, не скрывается ли под маской Шекспира некий знатный дилетант, и кто именно, волнует нас, а совсем иной вопрос. От имени каких же классовых групп говорил величайший драматург старого мира, какой круг идей и умонастроений двигал великолепной вереницей своих творений?

«Шекспир — поэт аристократии, теряющий свои политические позиции под натиском подымающейся буржуазии, мореплавателей, купцов и промышленников. Театр Шекспира родился из трагического ощущения неизбежной гибели класса, близкого поэту, из непримиримой ненависти к побеждающей капиталистической Англии» — такова, примерно, концепция, развернутая в свое время Фриче и получившая широкое хождение в нашей театральной науке.

«Шекспир — человек ренессанса, поэт той капитализирующейся части английской аристократии, которая шла в авангарде боев против феодализма, которая командовала флотами молодой колониальной империи и страстно пропагандировала точные науки и гуманистическую мораль. Шекспир — противник надвигающейся радикальной пуританской революции, но тем не менее, в основном и главном, это поэт исторического прогресса, певец восходящего класса» — вот точка зрения, все более настойчиво выдвигаемая сегодня советской театроведческой мыслью.

Совершенно очевидно, что тут дело вовсе не только в отвлеченных теоретических построениях. То или иное решение этой «шекспировской загадки» определяет собою и практический ключ к режиссерскому истолкованию Шекспира на советской сцене. Несколько времени назад режиссер Ал. Попов опубликовал основы режиссерской экспозиции к подготавливаемому им спектаклю «Ромео и Джульетта» в московском Театре революции. Талантливый мастер стоит на позициях, которые бесспорно восходят к первой из упомянутых нами, к «фричеанской» концепции Шекспира. Для него «Ромео и Джульетта» — это некое трагическое столкновение феодального мировоззрения Шекспира с побеждающей реальностью окружающей действительности. Отсюда по замыслу режиссера и надломленность, глубочайшая противоречивость образов обоих молодых феодалов Ромео Монтекки и Джульетты Капулетти. Отсюда и карикатурность обоих задуманных Шекспиром, как «положительных» фигур, «веронского герцога» и «отца Лоренцо». Отсюда (и это главное) и пессимистический тон, который с неизбежностью должен окрасить эту печальнейшую повесть об обреченной на гибель любви двух представителей исторически падающего класса.

И вот этому-то, по-своему вполне цельному художественному замыслу (мы говорим пока что именно только о «замысле», так как спектакль Театром революции еще не показан) со всей последовательностью противостоит только что осуществленная С. Э. Радловым постановка той же «Ромео и Джульетты» в Ленинградском бывш. «Молодом театре». Радлов исходит из убеждения в том, что в Шекспире мы имеем певца ренессанса, поэта восходящего класса. И весь спектакль его служит задаче раскрытия шекспировского творчества, как творчества оптимистического. Для него «Ромео и Джульетта» — это смелый и последовательный бой, данный великим поэтом против пережитков феодализма в морали и сознании современного ему общества, за новую, буржуазную гуманистическую мораль, в частности в отношении семьи и любви.

С чрезвычайной последовательностью осуществлено С. Э. Радловым это превращение «элегии любви и смерти» (как любила называть «Ромео и Джульетту» буржуазная критика) в оптимистическое, боевое глубоко мажорное по своей эмоциональной окрашенности зрелище. Это превращение начинается с самого темпа спектакля, четкого, быстрого, упругого. В четком и упругом темпе развертываются все сцены, где действует веронская молодежь, все эти Меркуцио, Бенволио, Тибальды. Режиссер не упускает ни одной возможности, чтобы вызвать смех. Но в то же время это вовсе не та абстрактная «клоунада», которая, согласно формальному (в свое время исповеданному кстати и С. Радловым) пониманию шекспировской поэтики, должна «контрастировать» с трагическим серьезом.

Спектакль четко расчленяет эту молодежь, оставляя на одной стороне угрюмого феодала — Тибальда и феодала-лирика Париса — и раскрывая в красках величайшего оптимизма молодых, веселых друзей Ромео — Бенволио, и, в особенности — Меркуцио, развернутого режиссером в замечательно полнокровную, подлинно «ренессансную» фигуру насквозь здорового, слегка циничного, необузданно жизнерадостного насмешника. Старательно подчеркнуты режиссурой комедийные черты и в трактовке персонажей старшего поколения, «кормилицы», леди Капулетти, в особенности же самого старого Капулетти. Но, конечно, центр спектакля, его идейный узел в истолковании образов обоих влюбленных. Легко было, во имя вящего «оптимизма», вышутить, вывести на балаган и на потеху лирические монологи «классических», к тому же еще подозрительных по социальному происхождению, любовников. Такой способ «снижения» классических героев становится у нас прямо-таки универсальным ключом критического истолкования. Ничего подобного С. Радлов не сделал. Глубоко серьезно, необычайно трогательно и поэтично развертывается весь любовный роман. Но это — роман двух вполне земных, с густою кровью и сильной волей молодых людей, пытающихся бороться за свое право на счастье и на любовь про-

тив мертвящей старины дедовской, феодальной морали. И, что не менее важно, это — роман, в котором оба участника стремительно и великолепно вырастает. Вот Джульетта, вчера еще «козочка», жеманно танцующая на балу, выпрямляется во весь рост, чтобы отстоять перед отцом и матерью свое право быть счастливой, перед отцом Лоренцо — чтобы отстоять свое право самовольно умереть. Вот Ромео — манерный, «зазубривший любовь» светский юноша, вот он насквозь веселый, не могущий сдержать избытка охватившей его радости молодой муж Джульетты, вот он — волевой, решившийся боец, настоящий человек ренессанса. Это такая молодежь, капитаны английских бригов захватывали серебряный флот Испании и плыли за океаны. Шекспир знал эту молодежь, любил ее, восхищался ею.

И когда вся сила земной любви, воли, хитроумия, отваги, геройства не помогает, и влюбленные гибнут, то спектакль учит нас воспринять эту гибель не как роковую судьбу «всего прекрасного, обреченного на уничтожение в этом жестоком мире», а как признак того, что если сегодня еще слишком сильны смертоносные феодальные порядки, то зато завтра, завтра... — такой нотой исторического оптимизма проникнут и спектакль в целом, и его финал, развертывающий, разумеется, вовсе не «карикатурную», а в глазах Шекспира исторически-прогрессивную фигуру «герцога», стоящего во главе борьбы против феодальной старины.

Вся эта последовательная, умная, режиссерская концепция повисла бы в воздухе, если б спектакль не подкреплял ее доводами неоспоримой художественной удачи. Несомненно, что новый перевод шекспировской трагедии, сделанный Анной Радловой, в первую очередь помог облечь в плоть и кровь эту «оптимистическую» концепцию Шекспира.

Актеры, осуществившие спектакль, еще очень юны. Это — тот «Молодой театр», который выдвинулся за последние годы спектаклями «Похождения Швейка»[56],

---

[56] Спектакль по роману Я. Гашека, премьера — февраль 1929 г. (реж. С. Радлов).

«Отелло», «Привидения». И необходимо признать, что порою эта сценическая, да и просто физическая, юность мешает молодым исполнителям полноценно осуществить режиссерский замысел. В особенности это относится к артистам на ролях «стариков». Слушая даровитого Антоновича (старый Капулетт), Калашникова (отец Лаврентий), невольно ощущаешь этот разрыв между старательно усвоенным замыслом режиссера и возможностями незрелых еще исполнителей. И, наоборот, превосходна по кипучей энергии, по жизнерадостной напряженности группа «молодежи», в первую очередь Еремеев — Меркуцио, обаятельно грубоватый, заразительно шутливый и бешено дерущийся на шпагах. Ромео играет Смирнов. Он очень изящен и томен в первых картинах, разыгрывая «вызубренную наизусть» любовную мечтательность. Он несколько фальшивит при очень трудном, заданном ему режиссером переходе к неподдельной простоте и страсти, после встречи с Джульеттой. Какой-то налет условно «комсомольского, чуть ли не «трамовского» «бодрячества» примешивается здесь к образу веронского юноши. И, наоборот, лаконична и четка игра Смирнова в финале, когда горе и опасности делают волевым мужчиной этого вчерашнего пылкого мальчика. Джульетта — Сошальская. Вот образ, особенно трудный при «оптимистической» трактовке шекспировской трагедии, трудный, потому что, вместо некоей «роковой одержимости» предопределенной любовью, актриса, играющая роль героини, должна найти краски земной чувственности, земной страсти, полнокровные, но в то же время не грубые. Сошальская играет Джульетту, может быть, несколько слишком суховато, сдержанно, но с чрезвычайным тактом и с нежностью, нигде не впадающей в сентиментальность.

Молодой художник Басов построил для спектакля «ренессансную», очень скупую по краскам, черную с красным декорацию, в сдержанной праздничности своей хорошо передающую оптимистический пафос этой лирической трагедии.

Так, при настороженном внимании зрителей массовых культпоходов, проходит эта «Ромео и Джульетта»,

как, несомненно, значительнейший драматический спектакль ленинградского сезона. Спектакль — вдвойне принципиальный, потому что он раскрывает перед нами новые возможности одного из самых молодых, но наиболее, может быть, интересного среди драматических театров Ленинграда. И еще более потому, что «шекспировская загадка» решается этим спектаклем, конечно же, в правильном направлении. Конечно, именно «оптимистический» Шекспир, Шекспир — поэт восходящего класса, Шекспир, вдохновленный могучим и освобождающим ветром века великих буржуазных открытий и изобретений, — такой Шекспир не только подлинен, глубок, правдив, но и в первую очередь ценен и плодотворен для нашего театра.

Советское искусство. 1934. 23 мая (№ 24). С. 2.

Заметки о Госдраме

Миновал второй сезон перестройки крупнейшего в Ленинграде драматического театра, обладающего прекраснейшими актерскими дарованиями и обширнейшими техническими средствами.

Что же дал нам этот второй сезон?

Актерские силы театра использованы значительно полнее, чем это было прежде. Представители старшего поколения Мичурина-Самойлова, Ростова, Лешков полно развернулись на сцене в этом сезоне, наряду с таким испытанным активом театра, как Корчагина-Александровская, Певцов, Вольф-Израэль, Карякина, Воронов, наряду с даровитой молодежью, как Инготина[57], Ян и др. Старые и казалось бы вполне сложившиеся актеры показали себя по-новому, как это случилось, например, с Гориным-Горяиновым, давшим замечательно тонкий и глубокий образ в «Бойцах» Ромашова[58].

Руководство театром выдвигало молодые режиссерские силы, однако, далеко не всегда продуманно

[57] Ошибка: Г. К. Инютина.
[58] Премьера 23 февраля 1934 г. (пост. В. А. Дарвишева).

и умело. Постановщик «Женитьбы» режиссер Музиль, никак не дает еще возможности судить о себе, как о самостоятельном мастере. Но вот в лице Кожича, с большим стилистическим тактом и темпераментом поставившего «Вершины счастья»[59], и в лице Рашевской, осуществившей любопытнейший экспериментальный спектакль «Западню», мы располагаем, конечно, по-настоящему ценным режиссерским пополнением.

Мы не можем также не поставить в заслугу руководству открытие новой сценической площадки — Малой сцены. Некоторые элементы сценического ансамбля, появляющиеся в таких спектаклях, как «Западня», «Вершины счастья», конечно, признаки растущей культуры театра.

Но нельзя, в то же время, со всей отчетливостью не сказать, что рост этот происходит слишком медленно, что Госдрама все еще далеко не то, что мы вправе ждать от ведущего драматического театра Ленинграда. Практика театра во многом еще не принципиальна и почти всегда практика эта творчески недостаточно смела, недостаточно самостоятельна.

Действительно, театр Госдрамы декларировал себя, как театр «положительного советского академизма». Наличие в Госдраме двух площадок позволяет, очевидно, дифференцировать это понятие «академизма», осуществляя на «основной сцене» спектакли монументально-академического качества и отдавая Малую сцену под последовательно-развертывающиеся экспериментальные работы над советской драматургией и над классикой.

К сожалению, ни та, ни другая линия на практике не была выдержана театром в минувшем сезоне. Классика оказалась представленной на большой сцене «Столпами общества»[60] и «Женитьбой». Первая из пьес — далеко не лучшее в драматургии Ибсена.

---

[59] Спектакль по пьесе Дж. Дос-Пассоса, премьера 29 мая 1934 г. (реж. В. П. Кожич).

[60] Спектакль по пьесе Г. Ибсена, премьера 15 марта 1934 г. (пост. Б. М. Сушкевича).

Толкование ее театром в основном осталось на уровне дореволюционно-мхатовского психологизма, а произвольно измененный театром финал (консул подкупает буржуазию города акциями) — прозвучал грубоватой, навязанной Ибсену агиткой. Несмотря на мастерскую игру актеров (в частности, Певцова) — это, во всяком случае, не «советский академизм». Гораздо более «советским» (потому что идейно более принципиальным), гораздо более «академическим» (потому что обошелся без насилия над Ибсеном) прозвучал, например, ибсеновский спектакль в радловском Молодом театре.

И уже никак не «академической» оказалась постановка «Женитьбы», — эклектическая и беспринципная. Театр стыдливо прикрывает эту свою явную неудачу вывеской «спектакля для учащихся», но с каких это пор допустимо у нас «учащимся» предлагать культуру заведомо второго сорта?

Мы не говорим уже о том, что основных проблем борьбы за классику, проблемы шекспировской, проблемы Островского «академический» театр драмы даже и не коснулся в минувшем сезоне.

С тем большей радостью готовы мы признать, что обе постановки «современных авторов» — и «Враги» Горького, и «Бойцы» Ромашева, — оказались если творчески и не очень смелыми, то, во всяком случае, вполне культурными работами.

Но отсутствие принципиальности, искажавшее облик театра на большой сцене, прямо-таки поражает в работе вновь открытой Малой сцены. Сезон этого «экспериментального театра», одного из столь немногих молодых театров Ленинграда открылся ветхим «Дон-Кихотом» Чулкова, эклектически пережевывающим зады символической мудрости. Сезон этот ознаменовался также постановкой «Чужого ребенка», спектаклем, не имеющим никакого отношения ни к «советскому академизму», ни к задачам экспериментального театра. Существеннейшего долга своего — долга творческой помощи и пропаганды молодой нашей драматургии (и в частности — драматургии ленинградской). Малая сцена, таким образом, еще не выполнила.

Гораздо ближе к подлинным ее задачам, как театра экспериментального, оказались обе постановки, посвященные западной драматургии. И стилистически очень тонкая, хотя идейно спорная «Западня» и особенности умный, мужественный спектакль «Вершины счастья», показали, какие прекрасные творческие возможности заложены в молодежи Госдрамы, и как много могла бы сделать для поднятия общетеатральной культуры Ленинграда действительно смело и экспериментально работающая Малая сцена Госдрамы.

Сейчас театр опубликовал свой пятилетний репертуарный план. Это — тема особой статьи. План имеет ряд серьезнейших ошибок. Можно сомневаться в целесообразности постановки в чеховский юбилей инсценировки Н. Бромлей. Театру «советского академизма» вероятно более бы пристало дать новое прочтение одной из основных пьес чеховской драматургии: «Трех сестер» или «Иванова», например, которые могли бы зазвучать сейчас совсем по-новому. Можно сомневаться в целесообразности отодвижки на 1935 год замечательной пьесы Корнейчука[61]. Можно не сомневаясь сказать, что в плане не достаточно серьезно отражены вопросы освоения классического наследия.

Но та часть плана, которая уже в 1934 году обещает дать «Бориса Годунова» и «Женитьбу Фигаро», конечно, может вызвать в основном только наше сочувствие.

Лишь бы только не расходились в Госдраме (как это не раз уже бывало) прекрасные методологические предпосылки с творческой практикой. Лишь бы заговорил, этот большой и богатый талантами театр, полным голосом действительной высокой театральной культуры, принципиальности и творческой смелости. Будем думать, что предстоящий третий сезон нового руководства Госдрамы станет действительно поворотным и оправдает те ожидания, которые вправе предъявить ленинградская общественность к крупнейшему своему драматическому театру.

Веч. Красная газ. 1934. 9 июля (№ 156). С. 2.

---

[61] Имеется в виду пьеса «Платон Кречет».

Младшее поколение театров

Тема у нас крайне бодрая: это — молодые ленинградские театры за год, год театральной молодежи нашего города! Разве не бодрая тема? — А почему же все-таки никак не отделаешься от доли раздражения и горечи? Нет, право же, наш замечательный город заслуживает того, чтобы молодые его театры росли лучше, дружнее, полноцветнее!

Вот, например, ленинградский ТРАМ, вчерашний вожак молодого фронта Ленинграда, провел сезон на периферии. У него нет сценического помещения в нашем городе. Конечно, театр этот переживает сейчас трудную пору всяческих внутренних кризисов. Но ведь ясно же, что в обстановке Ленинграда, в обстановке ленинградского комсомола, некогда вырастившего ТРАМ, театру этому, имеющему за плечами такой славный, богатый замечательный находками и многими ошибками путь, гораздо бы легче найти свой художественный облик, чем в дальнем Ташкенте.

«Красный театр»? Театр — тоже «бездомный». В свое время несколько замедленный из-за передвижничества, из-за затяжных болезней «публицистичности» (вспомним, что «Красный театр» входил в свое время в блок «публицистических» театров вместе с ТРАМом и Пролеткультом), театр этот начал выравниваться и зреть как театр молодой советской драматургии. В нем, казалось, могли мы получить театральный коллектив, последовательно и творчески работающий с нашими молодыми драматургами, пропагандирующий их, а не поджидающий весточек об успехах московских премьер. Но длящаяся второй год «бездомность» снова согнула линию «Красного театра». И, по правде сказать, очень-очень медленно растут стены нового дома этого театра.

И, наконец, еще один «скиталец» — «Новый театр». Немногим театрам удается открыться так удачно, как сделал это «Новый театр» осенней постановкой «Бешеных денег»[62]. Очень простой и строгий спек-

[62] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 12 ноября 1934 г. (реж. И. М. Кролль).

такль этот брал Островского всерьез, как автора большой социальной комедии, без левацкого острословия, без нигилизма и без эстетических затей. Необычайно приятно было видеть в этой умной уверенной работе старых знакомых, старую «молодую режиссуру» в лице И. Кролля, старую «театральную молодежь» — Куракину, Рубинштейна и др. Это вовсе не парадокс и не острота. В Ленинграде за ряд лет, в итоге последовательного крушения целой вереницы экспериментальных театральных начинаний, действительно сложилась талантливая группа некоей «вечной молодежи» — обязательных участников всяческих новаторских предприятий. И экспрессионизм, и конструктивизм, и «публицистизм» последовательно отразились и отложились на художественном мировоззрении этой «вечной молодежи» (явление совершенно специфическое на театральном фронте нашего города).

И вот потому-то и было так радостно смотреть на спектакль «Бешеные деньги», что было видно, как выросли и режиссер, и актеры. Казалось несомненным, что теперь-то вся эта «молодежь» пустилась не в очередное краткотечное театральное путешествие, а вышла на действительно плодотворную дорогу большого реалистического искусства. И тут опять катастрофа: театр снова без крова, — кажется, впрочем, ненадолго.

Мы перечислили всех этих «бездомников», чтобы подчеркнуть всю внешнюю «неустроенность», «бесприютность» молодой театральной группы в Ленинграде, ничем не оправдываемую в огромном цветущем городе с десятками возникающих домов культуры.

Руководимый Винером театр ЛОСПС содержательно и продуманно (главным образом в плане репертуарном) провел свой прошлогодний сезон. Тогда же наметились бесспорно сильные стороны молодого театра: серьезная устремленность его к большим политическим темам, желание простыми реалистическими средствами строить социально обобщенные характеры и образы, сценическая изобретательность. Этого оказалось достаточным, чтобы часть чрезмерно «заботливой» критики провозгласила начинающий расти

театр «уже полностью овладевшим методом социалистического реализма», театром «ведущим» и пр. и пр. И чтобы спустя полгода, когда, заболев легким «головокружением», театр выпустил серьезную и добросовестную по заданиям, но несомненно недоработанную постановку «Поднятой целины», свирепо обрушиться на него и после малоплодотворного сезона начать петь ему отходную.

Второй сезон театра ЛОСПС действительно оказался значительно менее удачным, чем предыдущий. И это доказывает, что между внешне и преждевременно раздувшейся славой театра и созреванием его внутренних сил и ресурсов обнаружились ножницы, которые не могли не исказить его поступательного движения. Вывод отсюда может быть только один окруженный заботой — спокойной, требовательной, но не торопливой, не дергающей — театр должен созреть как сплоченный и целостный художественный организм, созреть на больших политико-художественных заданиях, без излишней погони за сенсационностью, без успеха рекламы, искусственно опережающей внутренний рост театра.

Невольную тревогу вызывает и громогласно и бурно проявившееся восхищение нашей критики театром п/р С. Радлова. Театр этот прошел трудные годы полустудийной, незамечаемой, еле оплачиваемой работы. Театр вырос и дал в своих постановках классики, в своем ибсеновском и шекспировском спектакле, прекрасные примеры умного, культурного, принципиального, талантливого подхода к вершинам мировой драматургии. Театр этот более, может быть, чем какой-либо другой из молодых наших театров заслужил обеспеченного бюджета и технического обогащения, и это, тем более, что труппа его (пример, едва ли не единственный в Ленинграде!) образует сплоченный единой актерской школой, единым методом руководителя молодой коллектив.

Но именно потому, что мы глубоко верим в будущность этого театра, нам и хочется подчеркнуть сейчас не только его успехи, но и то, как-никак он достиг этих успехов исключительно на участке классического ре-

пертуара. Драматургия советская разрабатывается театром пока что очень несерьезно, и, что еще хуже, мы до сих пор легче можем судить о том, что отвергает театр в области советской драматургии, чем то, что он выдвигает в ней. Театру, очевидно, не по пути с тяжеловесной, психологически-бытовой пьесой, так долго почитавшейся едва ли не магистралью нашего репертуара. Театр, по-видимому, намерен пропагандировать жанры несколько условной комедии (Л. Левин) и трагедии. Но, повторяем, на деле вмешательство театра в нашу драматургическую работу очень слабо.

Некоторую тревогу вызывают в нас также участившиеся за последнее время заявления руководителя театра С. Радлова о том, что «актерский стиль его театра каждый раз определяется драматургией соответствующей пьесы». Это сомнительно теоретически, потому что предполагает в каждой драматургической работе раз и навсегда заданный питерский стиль. Это неверно и практически, потому что оправдывало бы самый беспринципный эклектизм в работе с актером. Хотелось бы, чтобы талантливый интереснейший театр, вступая в новый, очень ответственный для себя сезон, строже отнесся к своим путям в этих отношениях.

И уж неизмеримо больше принципиальной честности надо не пожелать только, а прямо-таки потребовать от замыкающей группу наших «молодых» театров Малой сцены Госдрамы. Театр этот имеет, очевидно, и задачу и долг быть экспериментальной площадкой для молодежи крупнейшего нашего драматического театра, быть, так сказать, передовой разведкой «советского академизма». На деле в течение почти всего сезона он являл собой зрелище, мягко выражаясь, загадочное. Нужно ли сейчас еще повторять, что пресловутый «Дон-Кихот» — это не просто неудачная премьера, это признак какого-то хаоса в головах руководителей театра, что «Конкурс хитрецов» — не просто недоработанная пьеса, а проявление нетребовательности к качеству советской драматургии. Конец сезона, показавший «Вершины счастья», конечно, несколько поправил дело, но туман и сумрак

продолжают стлаться над будущим театра, несмотря на то, что будущее сейчас на пять лет размечено с точностью до месяца.

Ну, хорошо. В сентябре 1935 года театр поставит «одну из комедий Скриба». Может быть, даже ту самую, которую поставил в мае 1934 г. нимало не претендующий на советской академизм скромный театр «Комедия». Но ведь для такой перспективы не стоит жить и подымать занавес пять лет.

Будем утешаться надеждой, что за пять лет театр придумает что-нибудь разумное. А еще лучше: спросим в упор крупнейший Ленинградский драматический театр, чем же он всерьез предполагает оправдывать право свое на «малую сцену»?

И в заключение — несколько общих соображений. Вглядываясь в детство и отрочество новых театров Москвы, видишь, что почти всегда это — детища мощно разросшейся и творчески необычайно плодовитой метрополии мхатовской системы. В Ленинграде практическое влияние этой системы продолжает быть незначительным. Старые ленинградские «метрополии» — таким был некогда Гайдебуровский передвижной театр, отпочковавший от себя ТЮЗ, Госагиттеатр, в конечном счете — ЛенТРАМ, такой была Мейерхольдовская студия на Бородинской[63], породившая Лиговский театр, театр Новой драмы, молодой Радловский театр, — все эти старинные «матери театров» потеряли сейчас свою непосредственную творческую силу. В практическую жизнь должно вступить сейчас поколение «внуков» этих театров. Может быть, молодая режиссура ТЮЗа или крупнейшие мастера из молодого поколения Госдрамы и Большого драматического театра должны выступить как застрельщики строительства молодых наших театров. Потому что еще одним сезоном больше, одной дорогой больше, а не отделаться от доли раздражения и горечи: наш молодой театр мог бы быть ярче, должен быть ярче!

Рабочий и театр. 1934. июль (№ 21). С. 3–4.

[63] Бородинская ул., 6.

Подлинный и искаженный Чехов. Писатель и современная литература

Триумф «Чайки» в сценической интерпретации Московского Художественного театра — это такое установившееся, такое каноническое положение нашей театрально-критической мысли, что, кажется, мхатовские премьеры 1898, 1901, 1904 гг. раз и навсегда определили сценический образ чеховской драматургии.

Будь это так, театр Чехова «меланхолический театр интуиции и чувства» (как определил его К. С. Станиславский), вошел бы в сокровищницу нашей культуры как ценный, но все же музейный вклад. Но в том-то и дело, что это вовсе не так! Существует, прежде всего, различие между пониманием чеховских спектаклей современной им «либеральной критикой» и подлинным художественным смыслом этих спектаклей. Это, прежде всего, понимал Художественный театр. Мысли о Чехове, высказанные самим К. С. Станиславским, остаются до сих пор тончайшими комментариями к «Вишневому саду», к «Трем сестрам», к «Чайке».

Настала пора спросить, действительно ли подлинно адекватны были мхатовские спектакли всей полноте и глубине смысла чеховской драматургии? Задать этот вопрос позволяют нам и достаточно известные сетования Чехова по поводу некоторых мхатовских постановок его пьес, и то, что сами эти мхатовские постановки сейчас идут на сцене уже в значительно измененном виде (выпущены многие паузы, пересмотрены акценты!). Задать этот вопрос позволяют, наконец, мудрые слова самого замечательного первого истолкователя драматургии Чехова: «Глава о Чехове еще не кончена. Ее еще не прочли, как следует. Пусть ее раскроют вновь, изучат и прочтут до конца!» (Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», стр. 367)[64].

Действительно, заново прочесть книгу драматургии Чехова, прочесть ее глазами, свободными от шор

[64] Издание 3-е. М.; Л.: «Academia», 1931.

критической традиции, от пыли «многоуважаемого шкафа», — вот необходимейшая задача, встающая и перед нашими театрами, перед Художественным театром в особенности, и перед нашими драматургами.

И если попытаться сделать это, тогда откроется, прежде всего, в какой огромной степени драмы Чехова были «социально осмыслены». Ведь сколько шумела и писала все та же либеральная критика о «надбытовой всечеловечности и лирической интимности» чеховских пьес! А вчитайтесь внимательно в их текст, и вас поразит, с какой точностью Чехов строит социальные характеристики своих персонажей, заботясь, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений относительно их общественных связей и имущественных дел. Вот Иванов, помещик, была тысяча десятин, разорился от различных хозяйственных затей по именью. Вот Лебедев — председатель земской управы, его дядя был «гегельянцем», а сам он отложил в кубышке 10000 рублей. Вот — Сорин («Чайка»). Этот помещик и действительный статский советник вкладывает даже «пенсию свою в земледелие, скотоводство, пчеловодство», но именье все-таки разоряется. Вот — Астров («Дядя Ваня»). У него тридцать десятин. Вот Гаев («Вишневый сад») — мы узнаем даже о богатой тетке его в Ярославле, которая прислала 15000 рублей на покупку именья с переводом долга.

Персонажи Чехова существуют не абстрактной «интеллигентской и духовной» среде, как герои стольких произведений современной ему, мнимо проблемной, упадочной драматургии (Л. Андреев, например), а в глубоко конкретной социальной обстановке падающего поместного дворянства и капиталистического ажиотажа.

И движут фабулой чеховских пьес социальные и уже, во всяком случае, весьма материальные конфликты. Иванов не может платить по векселям Зозюшке Лебедевой, земской начальнице, открывшей ссудную кассу. Дядя Ваня стреляет в профессора Войницкого, после того как тот решил ликвидировать поместье и перейти на жизнь рантье с «дачкой в Финляндии». А «Вишневый сад»? Весь конфликт этой, едва ли не

замечательнейшей пьесы Чехова завязан вокруг продажи с торгов дворянского именья. Мы не говорим уже о боковых линиях и эпизодических персонажах, о помещике Пищике, заботящемся о том, где бы перехватить на уплату процентов, о графе Шабельском, продающем титул за «марфуткины стерлинги» и т. д. Было бы, конечно, величайшим упрощенчеством думать, что этими материальными конфликтами, в какой бы то ни было мере, исчерпывается драматическое содержание чеховского театра. Но не менее ошибаются и те, кто, как например желавший учиться у Чехова Ю. Либединский, полагает, что арена чеховской драматургии — это «интимнейшие и личные переживания, бои в затаенных уголках человеческой психики» (Либединский, послесловие к «Высотам»[65]).

Чехов, действительно, умел раскрывать и передавать сложнейшие обертоны человеческой психики, но в отличие от толпы драматургов-«однодневок», ему современных, он никогда не забывал о реальных «грубо материальных» отношениях, из которых воздвигаются все эти капризы психики.

Важнейшей задачей нового сценического прочтения Чехова должно быть поэтому: вскрыть и отчетливо довести до зрителя тот механизм реальных социальных связей и отношений, который движет драматургией Чехова.

Отсюда вырастает и переоценка некоторых сценических образов Чехова. Ряд образов, очевидно, задуман самим Чеховым как образы сатирические. Это авантюрист Борисов и ростовщица Зозюшка в «Иванове», профессор в «Дяде Ване», Епиходов, Яша в «Вишневом саде», Соленых, Наташа и Андрей — в «Трех сестрах». Они должны и могут быть раскрыты как образы социальной сатиры.

Делая это, мы, конечно, будем верными Чехову.

Или возьмем, например, чеховскую молодежь. Аня, Трофимов, Соня, Шура, — в этих фигурах наиболее отчетливо, пожалуй, сказываются свойства Чехова

---

[65] *Либединский Ю. Н.* Высоты: Драма. Л., 1930.

как реалиста. Драматург нарисовал в этих своих молодых девушках и вечных студентах образы, заглядывающие в будущее. Шура Лебедева в «Иванове» — ведь это же почти горьковская Шура Булычева. Недаром все эти персонажи у Чехова так охотно говорят о будущем. «Буду учить в школе. Буду работать, работать!» («Три сестры»), «Будем трудиться для других» («Дядя Ваня»), «Я выдержу экзамен и буду работать» («Вишневый сад»).

Было бы большой ошибкой «критически» подвергать глумлению эти мечты чеховской молодежи, как это любят иногда делать наши театры, «осваивая классику». Наоборот, наполнить плотью и кровью эти несколько худосочные мечты, показать в Трофимове не только «трогательно смешного вечного студентика», но «сына и внука крепостных», который, действительно «дойдет» (кстати, пора восстановить цензурные вымарки в монологе Трофимова), — вот в чем задача «нового прочтения» по отношению к этой группе персонажей. Мы далеко не исчерпали всех образов чеховской драматургии, но совершенно очевидно, что вполне возможна и обязательна новая их трактовка, притом в пределах чеховского же материала без малейшей вульгаризации.

Нам хотелось бы еще, хотя бы вкратце, упомянуть о выводах, которые могут сделать из «вновь прочитанного» Чехова наши драматурги. Говоря одним словом, мастерство Чехова должно быть раскрыто как сложная и во многом рафинированная драматургическая техника в основном — реалистического стиля. Ведь ясно, что под внешностью диалогов чеховских героев всегда можно разглядеть движение вполне реальных конфликтов. Кажущаяся психологическая сложность может быть, поэтому отличной школой для наших, порой грешащих не менее «простотой» драматургов. То же относится и к ведению действия. Стоит вышелушить конфликты из-под внешних одежд «психологической сложности», чтобы увидеть, как крепок и упруг этот драматургический костяк, но он хорошо в то же время «спрятан» в оболочку жизненной правды. И в этом — немалая причина сценичности чеховских пьес и пре-

красный урок для драматургов, не умеющих строить фабулу. И приходится признать, что многие драматурги «чеховской» школы (Леонов, Дос-Пассос, например) пошли скорее назад в смысле мастерства построения целостной интриги.

Нельзя забывать также того, как сумел Чехов расширить средства изображения внешнего мира в драме. Хорошо говорит об этом сам К. С. Станиславский: «Чехов утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света».

Думается, что, овладевая подлинным чеховским методом, наша драматургия еще более отточит свое художественное оружие.

Советское искусство. 1934. 17 июля (№ 33). С. 2.

Святыня брака. В Ленинградском Мюзик-холле[66]

Один из самых блестящих наших театральных художников Акимов давно уже тяготеет к режиссуре. После ряда «сопостановок» он выступил как единичный создатель спектакля в «Гамлете» у вахтанговцев. Сейчас Н. Акимов работает как руководитель самостоятельной театральной мастерской, возникшей при Ленинградском Мюзик-холле[67].

Ленинград беден молодыми, творчески-самостоятельными театрами и режиссерскими силами. Именно поэтому особое внимание привлекает новый режиссерский опыт Акимова.

Противоречиво и двойственно впечатление от этого опыта. Еще раз во всем великолепии живописной изобретательности предстал перед нами Акимов-декоратор. Вот — занавес, легкий, красный с аппликацией из стеклянных бус и серебряных амуров — легкомысленный и мишурно-изящный занавес Второй империи.

---

[66] Спектакль по комедии Э. Лабиша, премьера — июнь 1934 г. (реж. и худож. Н. Акимов, муз. А. Животова).

[67] Экспериментальная мастерская при Мюзик-холле была создана в 1933 г., закрыта в 1934 г.

Вот, чередуясь, проходят лимонного цвета интерьеры и жеманные светлые палисадники, с далекими перспективами, по которым катятся игрушечные ландо и суетятся китайские тени торопливых прохожих вечернего Парижа — все легко, слегка карикатурно, немного насмешливо, все — образчик того «комического пейзажа», мастером которого Акимов показал себя еще в недавней ленинградской постановке «Укрощение мистера Робинзона».

Как изобретатель сценических затей выступает, в первую очередь, и Акимов-режиссер. И нельзя не отдать должного и тяжеловесным, монументальным софам, и пуфам буржуазного будуара, которые на поверку оказываются пневматическими, дутыми и, как мячики, летают по сцене. Нельзя не отдать должного и самой конструкции сценической площадки, которую пересекает сплошной продольный люк, придающий неожиданность и аттракционность выходам и уходам. Думается, что и два огромных жизнерадостных черных «пса», сопровождающих «охотника из Арденских лесов» — лесопромышленника Мюзероля и виртуозно изображаемых молодыми актерами Тибергон и Фроловым (да и многие другие), должны быть отнесены к тем же удачным затеям изобретательного выдумщика Акимова.

Но общая конструкция и стилистика спектакля? Здесь-то и начинаются сомнения. Постановщик раскопал среди обширнейшего наследия Эжена Лабиша мало у нас известную комедию и поступил превосходно, потому что ограничивать огромную, охватывающую более чем сто комедий и водевилей сокровищницу смеха, оставленную нам плодовитым и веселым парижским драматургом, все одной и той же «Соломенной шляпкой» да «Путешествием господина Перришона» — это значит быть поистине и нелюбопытным, и ленивым. Пора, давно пора заново переворошить все тома театральных сочинений Лабиша, да и внимательного теоретического анализа его виртуозная комедийная техника давно заслужила, а сейчас, в пору начавшегося роста советской комедии, она может оказаться и особенно полезной.

«Святыня брака» построена с обычной для Лабиша парадоксальной заостренностью положений. Друг мечтает в качестве свадебного подарка «раскрыть глаза» своему другу молодожену на измену его молодой супруги. Муж становится любовником собственной жены и восхищенным свидетелем ее легкомысленных похождений. Почтенный отец семейства оказывается отнюдь не супругом своей половины, но зато счастливым родителем собственной племянницы; право же, занимательные делишки творятся под прикрытием «святыни брака». Лабиш, испытанный развлекатель, увеселитель рантьерской Франции, вместе со своим сытым партером добродушно потешается над всеми этими бытовыми кви про кво[68]. Но, талантливый и яркий наблюдатель, он, шутя, рисует объективную картину, красноречивей многих ученых трактатов подтверждающую формулу, что буржуазная семья — это «полигамия, дополненная проституцией». Советскому режиссеру надо было только взять в кавычки, выписать курсивом все те многочисленные ситуации и характеристики, где невольно проговаривается, выдает с головой свой лицемерный и лживый мир веселый и удовлетворенный обозреватель этого жанра — сын текстильного [магната] Эжен Лабиш.

Н. Акимов не сделал этого, как не сделала это и давшая, впрочем, очень литературную обработку текста А. Я. Бруштейн. Акимовский Лабиш оказался, пожалуй, более благодушным, чем даже в толковании таких радикальных режиссеров буржуазии, как Ренэ Клер, поставивший в свое время едко сатирическую фильму «Соломенная шляпка»[69].

Акимов развернул камерную, салонную комедию Лабиша в большое аттракционное представление. Особенно богат вставными номерами первый акт. К концу спектакля это дивертисментное изобилие начинает надоедать, видимо, прежде всего, самому постановщику, и он ведет действие более однолинейно и про-

[68] Здесь: недоразумениями.
[69] Фильм вышел на экран в 1927 г.

сто. И тут невольно возникает вопрос: да следует ли, разумно ли загружать легкую ткань стремительно развертывающегося действия Лабиша, его сложно-закрученной интриги, его опереточных насмешливых диалогов, разумно ли затормаживать весь этот великолепный темп галльской комедии ниагарскими водопадами, хождениями по канату и шестьюдесятью герлс? Уместно ли фетишизировать «аттракцион», принося ему в жертву и тему, и интригу спектакля? Своевременно ли именно сейчас, когда театр наш не без успеха ведет борьбу за внедрение осмысленной фабулы даже в такие издавна «бессмысленные» и слабо-фабульные жанры, как балет и опера, разрушать образцовые сюжеты лабишевской комедии во имя «аттракционного представления»? Нет, нет и нет! А как же быть вот с этим самым «аттракционным представлением»? Позаботиться о том, чтобы «аттракционы» (буде уж так необходимо включать их в театральное представление) не обедняли смысла и эмоциональной силы спектакля.

А для Акимова помнить об этом было бы тем более важно, что привлеченные им мюзик-холльные номера сплошь и рядом стоят как бы торчком, сырыми кусками запоздалого американизма и недорогого циркачества в тонкой стилистической ткани французско-комедийного спектакля. Бесспорную поддержку оказывает Акимову музыка Животова, прекрасно использовавшая мелодику и ритмы канканов и куплетов Оффенбаха, но при всем том отмеченная своеобразием и индивидуальной манерой талантливого композитора. Значительно менее помогли режиссеру актеры. То ли набранная из актеров разных школ молодая мастерская не смогла еще выработать своего единого сценического стиля, то ли как учитель актеров неистощимо-изобретательный постановщик Акимов еще недостаточно опытен, но ансамбля в спектакле не получилось. Неряшливая, нечеткая интонационная подача диалогов Лабиша — вот что, пожалуй, было общим у всех. Не смогли показать себя с новой стороны такие опытные комедийные актеры, как Чирков («молодожен Гаргарэ») и Беньяминов («старый маркиз Папагу-

ано»). Полнее и тоньше овладели своеобразной стилистикой водевиля молодая актриса Юнгер («невеста»), Магарилл, эффектно танцевавшая и четко двигавшаяся («жена»). Зилоти, давший, пожалуй, наиболее «лабишевскую» фигуру в роли «охотника Мизероля».

Советское искусство 1934. 23 августа (№ 39). С. 6.

На вершинах русской драматургии

Академический театр драмы показал пушкинского «Бориса Годунова»[70].

Написанная в 1825 году трагедия Пушкина вот уже более столетия высится над русской [драматургией], «словно гигант между пигмеями, — как выразился в свое время Белинский, — в гордом и суровом уединении». И эта «уединенность», это одиночество «Бориса» в русской драматургической литературе далеко не случайно. На гряде трагических декабрьских событий 1825 года[71], в предчувствии огромных исторических катастроф, в тишине своей псковской ссылки создал Пушкин «Бориса», как «трагедию народную», как «трагедию политическую». Поэт ожидал от своей трагедии «влияние на преобразованье всей драматической нашей системы». И это «преобразованье» должно было, по замыслу его, отучив театр от «подобострастия», создать драму высокую и вольную, целью которой было бы «человек и народ — судьба человеческая, судьба народная». Трагедия должна была «расставить свои подмостки на площади», «выучиться наречию, понятному народу».

«Преобразованья» не случилось. Декабрьское восстание кончилось затяжной реакцией николаевского самодержавия. И пять лет спустя после создания «Бо-

---

[70] Премьера 13 ноября 1934 г. (пост. Б. М. Сушкевича, худож. Г. П. Руди).

[71] Восстание декабристов на Сенатской площади с последующей казнью и ссылкой в Сибирь основных участников, среди которых было немало друзей А. С. Пушкина.

риса» поэт, охлажденный и усталый, с горечью разочарования сознавал, что «у нас нет трагедии». Перед трагедией русской «непреодолимые преграды». Для того чтобы она возникла, «надобно было бы переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий».

Долгие десятилетия пришлось ждать этих решающих «перемен». В течение долгих десятилетий, драматургия не могла подняться до вершин «трагедии народной и политической». Мы имели как лучшее, как ценнейшее «Грозу» и «Чайку», но не трагедию о «судьбе человеческой, судьбе народной», но не второго «Бориса».

И сейчас, в дни величайших, исторических «перемен обычаев и понятий целых столетий», практически «преобразовывая всю нашу драматургическую систему», мы можем и обязаны поставить пушкинскую трагедию, как одну из величайших вех на путях создания подлинно монументального «народного», «политического» стиля социалистического театра.

Вот почему заслуживает безоговорочного одобрения инициатива академической драмы, после затянувшихся скитаний по боковым тропинкам, взявшейся за центральную задачу всего русского классического репертуара. В первый раз за столетие и именно на сцене социалистического театра поставлено величавое творение Пушкина целиком.

Сам Театр акдрамы рассматривает свою постановку, как «опыт». Так же обязаны подойти к этой серьезнейшей работе и мы. Это — опыт знаменательнейший, и опыт, в основном, удачный. И с этих позиций следует расценивать правильность или ошибочность в решении театром его труднейшей задачи.

Прежде всего, об основном замысле. Постановщик спектакля Б. М. Сушкевич совершенно правильно захотел увидеть смысл пушкинской трагедии не в «мученьях преследуемого совестью преступного царя», а во «многих мятежах», в борьбе за власть в Московском государстве. Конечно, именно здесь ключ к «политическому» пушкинскому творению.

Но какова же эта социальная борьба у Пушкина? Это, во-первых, борьба старых боярских родов со

служилым дворянством, поднявшим Годунова и поддерживаемым им. Прозорливейший гений, на много голов превосходивший всех современных ему профессиональных историков (по выражению М. Н. Покровского), к тому же еще, как правнук «рода Пушкиных мятежного», своеобразно «лично» заинтересованный в этом старинном споре, поэт с огромной силой изобразил эту борьбу.

Театр пошел здесь за поэтом. В сцене-поединке Бориса с Шуйским, например (отчасти благодаря превосходной игре исполнителей Симонова и Любоша) водораздел между дворянско-купеческим царем и вождем феодального боярства явно виден. И все же, в ряде ведущих сцен постановщик не победил традиции «степенного» и «благочестивого» боярства, пристойно поддакивающего царю.

Но борьба бояр и Годунова — только конфликт внутри фракций господствующего класса. Судьбу династии, в конечном счете, решила «чернь», вступившая на дорогу «смутного времени», на дорогу крестьянских революций. И Пушкин, будущий историк «Пугачевщины», гениально вычитал это из лицемерных сказаний придворной истории Карамзина и придал своему «мужику на амвоне» подлинно пугачевский лозунг: «В Кремль! В царские палаты! Ступай вязать борисова щенка!»

Этот «образ народного мятежа», бесспорно, удался режиссуре в последних картинах спектакля, пожалуй, наиболее впечатляющих во всей постановке. И все-таки проблемы пушкинской «толпы» в ее целом режиссура еще не подняла. «Народ» в сценах на «Девичьем поле» не показан ни социально отличным от мятежников финала трагедии (это было бы одно из возможных решений), ни «мятежным», так сказать, в потенции. (Это было бы второе, также возможное решение.) Сцены эти просто маловыразительны. И совсем уже заставляет недоумевать в этом смысле эпизод со злым чернецом.

Эпизод этот мог бы позволить режиссуре раскрыть то горькое отчаяние деклассированной «черни», которое сыграло не последнюю роль в выдвижении «са-

мозванца». А что раскрывает поставленная театром «Ночь на Лысой горе», с визгом и топотом фантасмагорических скомороших? Сцена эта явно фальшивит и требует сценического перередактирования.

А недопонимание движущей роли пушкинской «толпы», «народа» в трагедии привело режиссуру к очень спорной формулировке темы трагедии «Бориса», как трагедии «изоляции царской власти». Что это за «власть», изолированная от всех классов общества, существующая вне их? Не вернее ли было бы искать трагедию Бориса в том, что, пытаясь «отворить житницы», «сыскать работу» «погибающему в мученьях народу», он не мог, конечно, и не хотел сколько-нибудь решительно изменить социальную структуру общества и позволил оппозиции временно овладеть «мнением народным»?

Трагедия Бориса — в половинчатости.

Далее — о сценическом стиле постановки.

Театру и его режиссуре принадлежит бесспорная и неотъемлемая заслуга создания «Бориса Годунова», как непрерывно развертывающегося сценического целого. Именно в раздроблении этого целого на ряд «картин» — одна из причин повторных неудач прежних постановок трагедии. Превосходная, заслуживающая всяческого восхищения техническая слаженность сложнейшего механизма позволила при посредстве двух концентрических кругов и изобретательных декорационных комбинаций сохранить непрерывный ритм спектакля, и пушкинская трагедия предстала как цельно, напряженно и последовательно, в столкновении мощных контрастов развертывающееся действие. Тем самым разбивается легенда о «несценичности» Бориса. Это — сценичность особого рода, это — близкая к Шекспиру сценичность монументальных контрастов.

Самая монументальность этого стиля верно понята театром. Но здесь же заключается одно из слабых мест постановки. Технически искусно изобретя декорационный принцип и придав ему масштабность, худ. Г. П. Руди в то же время перегрузил оформление по-

верхностной пышностью, мишурным блеском позолоты и причудами лепки.

Далекой от пушкинского стиля показалась нам манера многих исполнителей. И здесь очевидные расхождения с декларациями руководства театра. «Никаких прозаизмов! Лаконичная подача мысли в ее эмоционально-романтической приподнятости» объявлялась театром... А на деле именно прозаичность, именно тяжеловесность и будничность тяготеют на многих сценах и на многих фигурах этого «Бориса». Спектакль весь как-то приземист и мало поэтичен, мало романтичен, в пушкинском смысле этого слова.

Менее всего это относится, пожалуй, к самому «Борису» — Симонову. Глубоко талантливая работа этого превосходного актера заслуживает особого разбора. Образ, им создаваемый, величав, и в то же время почти совсем свободен от подражанья классическому «Борису» — Шаляпину. «Борис» у Симонова — это — ум, это — воля и менее всего — страсть, или — муки совести, или — патология. Актер хорошо читает пушкинский стих — а это такое редкое искусство. Умен и его противник — Шуйский — засл. арт. Любош. Но здесь как раз нет «поэзии». Фигура получилась слишком бытовой, прозаической. Спорен, но, несомненно, интересен «Самозванец» у Бабочкина (только что, кстати сказать, великолепно сыгравшего «Чапаева»). Бабочкин, несомненно, модернизирует «Самозванца», приближает его к героям чеховской, даже горьковской драматургии. Но ноты беспечности, азарта, лиризма очень удались ему (в особенности в сценах «у фонтана» и «в лесу»). Черты некоего «моцартианства», некоей гениальной легкомысленности в этом образе Пушкин верно признал бы своими. Если прибавить арт. Черкасова, очень весело, темпераментно и ново сыгравшего «старца Варлаама» и его хорошего партнера арт. Горохова (Мисаил), то список актерских удач в спектакле, пожалуй, будет исчерпан. До вульгарности принижает образ «Марины» засл. арт. Вольф-Израэль. Тут уже не о «романтизме» приходится вспоминать, а о Шкваркине, что ли. Однообразен и традиционен «Пимен» —

засл. арт. Малютин. Это, кстати, еще одно из обещаний, не выполненных театром, декларировавшим очень интересный замысел «Пимена» — реакционера.

Но все недостатки спектакля не могут изменить глубокое принципиальное значение подлинно серьезной работы театра на вершинах русской драматургии. «Народная трагедия» Пушкина, «гигант среди пигмеев русского репертуара», начала свой сценический путь, впервые получив очертания целостного спектакля. Пожелаем, чтобы этот путь был плодотворен, славен, творчески богат, и чтобы он подлинно помог в создании монументального стиля социалистического театра.

Веч. Красная газ. 1934. 15 ноября (№ 262). С. 2.

1935

Шекспир в «Комедии»

Шекспир входит на наши сцены. В прошлом сезоне театр Радлова показал «Ромео и Юлию». Тот же Радлов только что закончил постановку «Короля Лира» в Московском еврейском театре[1] и готовит «Отелло» в Московском Малом. Трагедию «Ричард III» показывает на днях ленинградский Большой драматический театр[2]. И сейчас в театре «Комедии» показана премьера «Укрощение строптивой»[3].

Великолепно и плодоносно это шествие величайшего гения драмы по нашим театрам. И, в частности, всяческой похвалы всяческого сочувствия достойны почин и решимость театра «Комедия», взявшегося за постановку одного из своеобразнейших созданий великана театрального смеха. Постановщик «Укрощения строптивой», главный режиссер «Комедии» Д. Гутман был прав, утверждая (перед премьерой), что вне освоения комедийного гения Шекспира нет путей для большого и серьезного комедийного театра советской страны. Переходя от водевильной дешевки и репертуарной мелочи к «Укрощению», театр «Комедия» делает мужественную заявку на рост, на свое творческое завтра.

И совсем особое значение имеет выступление в шекспировской комедии такой выдающейся актрисы, как Грановская. Много лет подряд разменивался на драматургическую дребедень первоклассный комедийный талант этой виртуозной мастерицы сценической речи. И только за последние сезоны общий огромный рост нашего театра открыл нам Грановскую, как актрису классической комедии, открыл ее в гольдониевской, а теперь и в шекспировской драматургии.

Мы не можем отказать спектаклю театра «Комедия» также и в полной серьезности подхода к работе,

---

[1] Премьера 10 февраля 1935 г.

[2] Премьера 27 февраля 1935 г. (реж. К. Тверской).

[3] Премьера 14 февраля 1935 г. (пост. Д. Гутман, худож. М. П. Бобышов, муз. В. Дешевова).

в наличии последовательного плана, продуманного и цельного замысла постановки. И именно потому считаем мы себя вправе вступить с театром в дискуссию по существу этого замысла.

Начнем с общей композиции. В противовес обычаю, Д. Гутман оставляет классический пролог, «Укрощение строптивой» идет, как «спектакль в спектакле», как представление, которое некий любящий шутки лорд устроил для бедняги-лудильщика, переряженного им в богача-аристократа. Д. Гутман даже расширил этот пролог, сделав его обрамлением всего спектакля, и извлек из дошекспировского варианта комедии развязку: пробуждение злополучного лудильщика Сляя.

Все это создает веселый конферанс к несколько запутанной интриге комедии. Даровитому актеру Сорокину удается на протяжении всего спектакля держать на себе внимание зрителей. Но зачем же было делать грубым дурнем и недотепой горемычного лудильщика? Разве традиция народной комедии и ситуация, данные самим Шекспиром, не позволяли придать черты простодушного лукавства и умной сметливости этому бедняку, оказавшемуся в графских покоях? Режиссер и актер оказались здесь в плену у концепции недемократической и неправдивой.

И далее: замысел «спектакля в спектакле» таил в себе соблазн впасть в манерничанье, в условщину. Этого соблазна, к великому сожалению, не избежали постановщики. Правда «Укрощение строптивой», одна из ранних комедий Шекспира, еще довольно близка к итальянской комедии масок. Но это тем не менее Шекспир, т. е. театр великого реализма. А вот спектакль «Комедии» и в нарядных декорациях М. П. Бобышова, и в игре актеров оказался очень далеким от реалистического Шекспира. Условные жесты, патетика — ироническая декламация, этакий налет традиций «Турандот» лежит на спектакле, лежит на продуманной, но все же неверной манере игры Флоринского (Люченцио), Иванова (Транио), Леушко[4] (Гортензио),

[4] Ошибка: Лецкий Жозеф Николаевич.

в меньшей мере — на Шломе (Грумио). А эта условщина лишает спектакль непосредственной эмоциональности, крови, страсти, сушит его, окрашивает ненужной экзотикой нашего, близкого, земного, веселого, реалистического Шекспира.

Эта условщина еще подчеркнута манерной и неудачной музыкой В. Дешевова и в ней тонет порою вполне реалистический, сочный, местами виртуозно-меткий перевод М. А. Кузмина (К чему только «елки-палки» у Шекспира?)

Но самые интересные и вместе с тем самые спорные в спектакле это — Петруччио и Катарина — Арди и Грановская. Спору нет, «мораль» «Укрощения строптивой», покорение мужем своенравной жены, — мораль по меньшей мере обветшалая. Но значит ли это, что мы имеем право произвольно ставить вверх ногами образы Шекспира, изображать Петруччио «бретером и солдафоном», а Катарину — этакой протестанткой, бунтаркой, покоряющейся только грубой силе? Ведь Шекспир, несомненно, любил оба этих своих персонажа. За что же? Потому что в укротителе-муже и в строптивой жене, в этих грубоватых образах старинной сказки, великий гуманист Шекспир сумел раскрыть волю, жизненную энергию, жизнерадостность, силу, задор, те свойства, которые ему, просветителю нового человеческого общества, были особенно дороги в людях. И поэтому Петруччио и Катарина у Шекспира носят черты людей гуманизма. И поэтому они обаятельны, и поэтому они радуются своей силе и своей борьбе, и эта борьба двух достойных и сильных противников кончается их взаимной нелицемерной страстью.

Арди своим «ироническим» отношением снизил обаятельного Петруччио до уровня этакого Ноздрева, а обаятельная Грановская, решившись играть Катарину, как «жертву», не смогла использовать выигрышных сторон блестящей роли, затруднила себе задачу, сделала ее упрощенной в начале комедии, неясной посередине и фальшивой в финале, в знаменитой сцене «покорности». Ведь у Шекспира комедию заканчива-

ет ликующая, влюбленная и влюбившая в себя мужа, покоренная, но и покорившая. А Катарина-Грановская придавлена, растоптана каблуком мужа. Это — не Шекспир, не комедия и это художественно не правдиво. Так мстит за себя прекрасной актрисе неверный, принижающий драматурга замысел.

Такова в кратких словах наша дискуссия с театром «Комедия». Но как бы ни были мы не согласны со спектаклем, повторяем, — это серьезнейшая работа самой спорностью своей продвигающая проблему комедии и проблему Шекспира на нашей сцене.

Веч. Красная газ. 1935. 16 февраля (№ 39). С. 2.

«Пиковая дама»[5]. Ленинградский Малый оперный театр

Для сегодняшнего зрителя, свидетеля и очевидца смелой реформы драматического театра, на протяжении многих лет осуществляемой гениальным энтузиастом театрального «Октября»[6], Всеволодом Мейерхольдом, имя постановщика «Леса» и «Ревизора» слабо связывается с оперной сценой. Зритель наших дней плохо помнит, или окончательно забыл о том, что годы, непосредственно предшествовавшие революции, были порою чрезвычайно напряженных и далеко идущих опытов обновления оперного театра, последовательно осуществленных Мейерхольдом на сцене тогдашнего петербургского Мариинского театра. На протяжении семи лет (1909–1916[7]) Мейерхольд поставил в этом театре пять больших оперных спектаклей («Орфей», «Борис Годунов», «Тристан и Изольда», «Элек-

---

[5] Опера П. И. Чайковского по одноименной повести А. С. Пушкина, премьера в МАЛЕГОТе 25 января 1935 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, дирижер С. А. Самосуд, худож. Л. Т. Чупятов).

[6] Театральным Октябрем считается период работы В. Э. Мейерхольда в Театральном отделе Наркомата просвещения (ТЕО Наркомпроса) в 1920–1921 гг.

тра», «Каменный гость»). Эта великолепная вереница постановок означала целую систему нового построения режиссуры оперного спектакля, цель которой — раскрытие в зрительных образах музыки как основного содержания и смысла оперного спектакля.

Опыт оперных постановок Мейерхольд перенес и на дальнейшие свои работы, так что мы вправе искать и находить в основных драматических спектаклях театрального мастера, и в его «Зорях»[7], в его «Лесе», и в его «Ревизоре» черты и принципы музыкального спектакля, основание которых найдено в оперных постановках 1909–1916 гг.

И вот сейчас В. Э. Мейерхольд возвращается к оперной сцене. В ленинградском Гос. академическом малом оперном театре им поставлена «Пиковая дама». Событие, исключительное в развитии нашего оперного театра. Событие, исключительное в развитии нашего театра вообще. С многих сторон можно подходить к нему. Нас интересует сейчас в первую очередь два основных вопроса: как включается эта «Пиковая дама» в общий творческий путь В. Э. Мейерхольда и что нового означает она и для этого творческого пути, и для роста и расцвета советского оперного театра?

По самому материалу своему, по своим образам, «Пиковая дама» кажется очень органически, очень необходимо входящей в творческий мир Мейерхольда. 20–30-е годы XIX века в России, образы Петербурга, чугунных решеток над Невой, образы карточного азарта, страстей и тайны, возникающей в петербургской белой ночи, — все эти образы издавна сопровождают творческий путь Мейерхольда. Они беспокоили его воображение еще в «Маскараде». В этом смысле выбор «Пиковой дамы» далеко не случаен. Это не просто удачный спектакль, органически входящий в творческую биографию мастера, это возвра-

[7] Спектакль «Зори» по пьесе Э. Верхарна поставлен В. Э. Мейерхольдом на сцене Театра РСФСР Первого 7 ноября 1920 г. (сореж. В. М. Бебутов, худож. В. В. Дмитриев).

щение мастера к издавно сопровождавшим его путь идеям и образам.

Но только ли возвращение? Только ли старого Мейерхольда узнаем и видим мы в этом спектакле? Или же в нем отражен Мейерхольд новый, обогащенный великим опытом театра революционных лет?

Достаточно вглядеться в спектакль «Пиковой дамы», чтобы почувствовать и эту его традиционность для Мейерхольда и еще более эту его принципиальную новизну.

Мейерхольд эпохи «Тристана и Изольды»[8] утверждал первенство музыки в оперном спектакле. Но эта музыка понималась им в те годы, прежде всего как эмоция, для которой он искал, возможно более близкого по настроению зрительного соответствия. Так рождались зрительные образы любовной истомы Тристана или дремоты Елисейских полей в «Орфее»[9]. Это были образы, по существу своему импрессионистские. Мейерхольд оставлял без внимания либретто, словесный текст, драматургию опер именно потому, что он искал эмоциональных соответствий музыкальных и зрительных образов вне драматургии, вне движущей мысли спектакля.

Сейчас в «Пиковой даме» Мейерхольд, как прежде, исходит из примата музыки. Но он стремится раскрыть социальный, конкретный, реалистический смысл музыкальных образов. А это неминуемо сталкивает его с драматургией, сталкивает его с либретто, сталкивает его с текстом оперы и заставляет пересмотреть взаимоотношения этих слагаемых с музыкальным содержанием оперы. Отсюда рождается ломка драматургии и перетекстовка либретто в спектакле «Пиковая дама».

---

[8] Оперу Р. Вагнера «Тристан и Изольда» В. Э. Мейерхольд поставил на сцене Мариинского театра 30 октября 1909 г. (худож. А. К. Шервашидзе, дирижер Э. Ф. Направник).

[9] Оперу Глюка «Орфей» В. Э. Мейерхольд поставил на сцене Мариинского театра 21 декабря 1911 г. (худож. А. Я. Головин, дирижер Э. Ф. Направник).

Условно эта ломка может быть обозначена как «пушкинизирование» «Пиковой дамы» Чайковского, как приближение ее к содержанию гениальной повести Пушкина. Но о «пушкинизировании» можно здесь говорить, повторяем, только очень условно. Как принцип, возвращение оперных произведений к их литературным первоисточникам есть принцип искусственный.

Метод режиссера в постановке «Пиковой дамы» значительно сложнее, чем простое элементарное олитературивание музыки. Мейерхольд всматривается в драматургию и либретто «Пиковой дамы» и видит в них екатерининский век, роскошный и мишурный, видит гусара Германа, влюбленного в богатую барышню, княжну Лизу, видит соперника Германа, видит «пустячок, прелестный, но пустячок», как охарактеризовал этот сюжет сам автор либретто Модест Ильич Чайковский. Режиссер устанавливает процесс возникновения этого либретто, отмечая в нем следы прямого воздействия заказчика, директора императорских театров И. Всеволожского, определившего и перенос действия в екатерининскую эпоху и включение пышного бала, одним словом, все то, что позволило в свое время чиновнику театральной конторы Кондратьеву рапортовать своему директору: «Весь план либретто был вашим превосходительством указан Модесту Ильичу Чайковскому». И режиссер вслушивается в звучание самой музыки Петра Ильича. Он различает в этой музыке смысл, далеко перехлестывающий через рамки содержания, даваемого традиционным либретто. Режиссер слышит в этой музыке столкновение двух исторических эпох, конфликт музыкального языка старой графини с ее песенкой, вдохновленной дворянским XVIII веком, и взволнованной романтической речи людей другого века — Германа, Лизы. Режиссер слышит основную тему оперы, огромную тему страсти, одержимости, дерзания, тем более настойчивого, чем более обречено на гибель это дерзание. Так вырастает центральный образ оперы, образ Германа. Этот образ никак не вмещается в рамки элегического любовника, намеченного либретто и закрепленного всей сцени-

ческой традицией оперы. Но вместе с тем образ этот, как его видит режиссер, отнюдь не остается эмоциональной абстракцией, этаким Дерзателем с большой буквы, каким бы его, может быть, создал Мейерхольд в эпоху «Тристана» и «Каменного гостя». Сейчас Мейерхольд строит исторически и социально чрезвычайно конкретно охарактеризованный образ. Германраскрывается им как человек третьего сословия, противостоящий миру аристократии. Это — наполеоновский человек, одержимый жаждой власти, страстью к жизни и к овладению этой жизнью. Этот Германазартный игрок и карьерист, но карьерист в своеобразном и высоком смысле слова, наполеоновский человек, азартно играющий и в любовь, и в карты, человек, влюбленный и честолюбивый, человек, с огромной полнотой выражающий пафос и обреченность буржуазной идеи одинокого завоевателя жизни.

Этот образ рождается из музыки. Но, приобретая конкретные очертания, приобретая социальную, классовую, бытовую определенность, он ищет себе опоры в образах литературных. И вот отсюда-то идет пушкинизирование «Пиковой дамы» Чайковского. Мейерхольдовский спектакль «Пиковой дамы» во многом приближает драматургию оперы к пушкинской повести именно потому, что смысл пушкинской повести, ее образы и прежде всего образ пушкинского Германа раскрываются им как смысл и содержание музыки Чайковского. Именно поэтому с первых строк своей арии показан Германкак иронически разочарованный, одержимый азартом карьерист. Именно поэтому развертывается первая картина оперы не в обезличенном «Летнем саду» («балаганно-опереточном» саду, как писал о нем сам композитор), а в атмосфере карточной игры, ночной пирушки у кавалергарда Наумова. Действие оперы перенесено в 30-е годы XIX века не потому только, что так обстоит дело в повести Пушкина, а потому, что контраст эпох, столкновение века XVIII и века XIX заложены в самой музыке Чайковского, потому что именно в конкретной исторической обстановке начала XIX века мог возникнуть конкрет-

ный социальный образ Германа — наполеоновского человека.

Именно в этом объяснение «пушкинизирования» «Пиковой дамы» Мейерхольда. Да, впрочем, повесть Пушкина отнюдь не единственный литературный образец мейерхольдовского спектакля. Новый Герман, вычитанный из музыки Чайковского, сродни не только пушкинскому Герману, но и героям Бальзака и Стендаля. Образ этот сродни и героям Достоевского, вернее говоря, в нем заложены те тенденции, которые привели от азартного карьериста пушкинских и бальзаковских повестей к «Игроку»[10] и к «Человеку из подполья»[11] романов Достоевского. И этот услышанный в музыке образ дан как большой реалистический социально четкий, нагруженный смыслом типический образ. Вот в чем (а вовсе не просто в пушкинизировании) новизна спектакля «Пиковой дамы», ее отличие и от традиционной сценической редакции оперы и от ранних оперных работ самого Мейерхольда.

Многообразны приемы, которыми строит режиссер свой спектакль, как спектакль реалистический, многочисленны и виртуозные средства, которыми создает он реалистическую конкретность основных образов этого спектакля. И наименьшее, пожалуй, значение имеет в этом отношении перередактирование текста, очень тактично, порою и с большим поэтическим подъемом произведенное В. О. Стеничем. Режиссер стремится создать конкретную социальную среду, в которой движутся его герои. Гусары и актрисы на пирушке у Наумова, изящный дилетант-поэт и равнодушные светские слушатели в сцене бала, портретная галерея дворянских предков в спальне графини, сытые и немного пьяные игроки за карточными столами последней сцены — вот та среда, в которой раскрываются центральные образы. Нетрудно было бы нагромоздить этот реалистический фон, эти бытовые детали вне и во-

[10] Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» написан в 1866 г.

[11] «Записки из подполья» написаны Ф. М. Достоевским в 1864 г.

преки музыке. Но трудно сделать то, чего почти с совершенством достиг Мейерхольд: создать эту социальную атмосферу лаконично, полностью в пределах музыки, не отодвигая в сторону основной драматургии и центральных образов спектакля.

Чем же достигнута реалистичность этих центральных образов? Тем, прежде всего, что они толкуются психологически, и тем, что они развертываются в пределах очень ясных драматургических конфликтов. Поведение Германа, Лизы, графини психологизировано. Но их душевное состояние раскрывается в игре и жесте актеров не вне музыки, не помимо и вопреки музыке, а в тончайшей слитности с музыкальным содержанием. Вот Герман, одержимый навязчивой идеей, крадущейся походкой проходит по изогнутой лестнице, ведущей в спальню графини, вот показалась из-за ширмы его рука, его настороженные глаза, вот весь он, выпрямившись, стоит перед креслом графини, правая рука медленно поднимает револьвер. Вот старая графиня, статная, еще прекрасная женщина, уронила веер, она сгибается перед неотвратимым взглядом убийцы. Вот Лиза, как легкая буря, проносится по лестнице, тревожно шурша платьем. Замечательна в этом смысле вся сцена в спальне. Замечательна сцена в игорном доме, где заключительная ария Германа «Вся наша жизнь игра» развернута под трагический, почти гамлетовский монолог.

Во взаимоотношениях сценического движения и музыки режиссер вообще делает в этой постановке исключительно значительный шаг, опережая не только традиционную оперную режиссуру, но и собственные свои ранние работы. Перед постановкой «Тристана» Мейерхольд требовал «математически точного совпадения движения и жестов артистов с темпом музыки, с тоническим рисунком партитуры». Режиссер утверждал тогда, что «партитура» сама по себе предписывает актеру определенный жест, «освобождая его от произвола личного темперамента». Эти высказывания мастера были принципиально важной новинкой в 1909 г., они устанавливали алгебру оперной режиссуры. Но в них была заложена и некоторая абстракт-

ность, схематичность. Математически четкое, метрономическое совпадение партитуры и сценического движения таило в себе мертвенность и, во всяком случае, исключало реалистическое полнокровие и многообразие сценического образа.

Ставя «Пиковую даму», Мейерхольд обогащает это свое прежнее утверждение новым. Не метрономически, не в унисон должно сопровождать — сценическое движение и музыка должны и могут находиться друг с другом в сложном и многообразном контрапунктическом, не метрическом, а ритмическом соответствии. Актер может внутри одной большой музыкальной фразы замедлить свое движение, сделать паузу, возобновить движение не в несоответствии с музыкой, а сознательно, как бы отставая от нее или опережая ее. Так, Герман рассекает большими паузами свое, построенное на едином музыкальном дыхании движение по лестнице. Так рассечен паузами и переходами его заключительный монолог. Так преодолевается схема, сценический образ вырастает из музыки, как живой, как бы свободно развивающийся и полнокровный и поэтому реалистический образ. Но его развитие оторвано от музыки. Оно вместе и свободно от музыки, и насквозь несвободно. Вот в чем очень трудное, но необычайно плодотворное задание, которое поставил себе и в огромной степени осуществил постановщик «Пиковой дамы».

Трудно переоценить значение всей совокупности тех новых требований, которые предъявляет спектакль «Пиковая дама» к режиссеру, к дирижеру, ко всем исполнителям оперного спектакля наших дней. В свете этой значительнейшей принципиальной новизны кажутся достаточно неважными те шероховатости, которые оказались вызванными сценической переработкой оперы и произведенными в ней купюрами. Подчеркивать эти шероховатости, некоторую кусочность в первом акте, некоторую, может быть, натянутость отдельных переходов, скорбеть об утраченном квинтете или князе Елецком — это поистине значит за деревьями не видеть леса.

Говоря о спектакле «Пиковая дама», мы все время говорили до сих пор только о его режиссере Мейер-

хольде. Но значительность спектакля, конечно, также и в том, что он в полной мере явился созданием всего творческого ансамбля театра. Совершенно неизмерима роль музыкального руководителя и дирижера спектакля С. А. Самосуда, глубокомысленнейшая и тончайшая интерпретация которым партитуры «Пиковой дамы» заслуживает особого рассмотрения. Величайшего внимания достойна и работа исполнителей, построивших реалистические образы спектакля, в особенности молодой актер Ковальский, прекрасно певший и исключительно сыгравший Германа, Соколова, после «Леди Макбет» показавшая себя сейчас как необычайно искренняя и эмоционально взволнованная актриса, Вельтер, создавшая новый для нашей сцены образ величавой, а не отталкивающей, прекрасной и грозной старухи.

И постановщики спектакля, и сам Малый оперный театр подчеркивают, что их «Пиковая дама» отнюдь не является единственно возможным музыкально-сценическим решением оперы Чайковского. Это, конечно, не единственно возможное и тем более не академическое решение. Но в то же время это менее всего произвольный, вкусовой вариант, более или менее удачный эпизод. Нет, «Пиковая дама» в Малом оперном театре, несомненно, войдет в историю нашего музыкального театра как принципиально существеннейший и плодотворнейший этап.

Советское искусство. 1935. 17 февраля (№ 8). С. 3–4.

Трагедия о короле Ричарде. Спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре[12]

Круг шекспировских премьер расширяется. «Гамлет», «Двенадцатая ночь», сейчас «Король Лир» в Москве, «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Укрощение

[12] Спектакль по пьесе В. Шекспира «Ричард III», премьера 27 февраля 1935 г. (пост. К. Тверского, худож. А. Тышлер).

строптивой» и вот сейчас «Ричард III» — в Ленинграде. Двенадцать лет назад А.В. Луначарский писал с гордостью: «Шесть шекспировских спектаклей на одной неделе! Какая европейская столица может похвастаться такой афишей!»

Играя огромную культурную, популяризаторскую роль, шекспировские спектакли на заре развития советского театра в большинстве своем вовсе и не пытались, однако, утвердить принципиально новое понимание смысла и стиля шекспировского творчества. Шекспир толковался, как один из драматургов «блестящей поры театра» в приемах или традиционно-романтических или условно-эстетских. Совсем иное, неизмеримо большее значение приобретает нынешняя полоса шекспировских премьер в наших театрах. Сейчас на наших глазах развертывается любопытнейшее и мощное культурное движение, смысл и цель которого в том, чтобы отвоевать у старого мира величайшего его театрального гения и ввести творчество этого гения, понятное во всей глубине его и существенной правде, в живую созидательную работу нового социалистического мира.

Чрезвычайно любопытна и поучительна самая структура этого «шекспировского движения». Мысли Маркса и Энгельса действительно лежат в его основе, и лежат не как «цитатный груз», а как конкретное и живое руководство к действию. На основе этих руководящих мыслей выстраивается в интереснейших исследованиях С. Динамова, А. Смирнова и др. принципиальная теоретическая база советской шекспиристики. В острой полемике и с буржуазной шекспирологией и с путаными теориями внутри нашего искусствоведения советская наука о Шекспире выдвинула и победоносно защитила основной тезис: Шекспир не запоздалый сумрачный оплакиватель уходящего аристократического века, а наоборот — певец восходящего ренессансного общества, идеолог новых опрокидывающих феодализм общественных классов, буржуазии или капитализирующегося дворянства. Иными словами творчество Шекспира — не вечерняя,

а утренняя заря человечества, гениальные очи поэта были направлены не вспять, а вперед. Шекспир в основе своей — не бегущий от действительности пессимист-реакционер, а страстно и кровно любящий живую землю великий оптимист и реалист.

Так предстает перед нами советское «шекспировское движение», как замечательный образец взаимопроникновения, единства и теоретического и практического театрального творчества в нашей стране.

Как одно из звеньев этого движения и должны мы рассматривать постановку «Ричард III» в Ленинградском большом драматическом театре.

Самым выбором трагедии театр плодотворно обогащает обычно идущий на наших сценах шекспировский репертуар. Театр пожелал поставить «политическую трагедию», спектакль, который открыто и во всю широту раскрыл бы ту тему «распада феодализма», которая в большей или меньшей степени наличествует в каждом создании Шекспира. Такой постановкой темы отодвигается в тень обычно стоящая в центре «Ричарда III» проблема моральной виновности преступного короля. Яростная и кровопролитная борьба феодальных клик, азарт заговоров, провокаций и мятежей, механика «деланья королей» — вот что становится движущей силой трагедии. И спектакль Большого драматического театра (постановщик К. Тверской, художник А. Тышлер) последовательно и умело осуществляет такую переакцентировку. Непомерно длинная (8600 стихов) драма Шекспира смело купюрована за счет наиболее мелодраматических сцен «с детьми», «проклятий» и др. И наоборот эпизоды, развивающие политическую интригу, выдвинуты и подкреплены всеми средствами сценической выразительности. Прекрасно подчеркнутой оказалась обычно толкуемая, как сугубо второстепенная, роль лорда Бекингама в выразительнейшем исполнении актера Скоробогатова.

Политический «двурушник» лорд Отенни (акт[ер] Усков), клянущийся в верности Ричарду и посылающий гонцов в лагерь его врагов, потерявший ориентировку в событиях, прячущий голову от опасностей,

отяжелевший и облени вшийся политик лорд Гастингс (актер Богдановский), мелочно-расчетливый лорд-мэр (акт[ер] Кузнецов), целая галерея эпизодических фигур заботливо выделены, разработаны и подчеркнуты режиссурой все с той же целью — возможно отчетливее представить механику борьбы короля Ричарда за власть и интриги его противников. Как «историческая драма», как драма о распаде феодального королевства и о зарождении английского национального государства, спектакль звучит уверенно и крепко.

Сложнее обстоит дело с трагическим стилем и тесно с ним связанным философским содержанием «Ричарда III». И здесь мы сразу же наталкиваемся на основные противоречия: в какой степени был Шекспир драматургом «историческим» и в какой доле вдохновляли его творчество живая действительность, идеи и страсти современных ему дней?

Вопрос этот отнюдь не отвлеченно академический. В своем «Ричарде» великий поэт изображает события более чем столетней давности, события «глубокой ночи средневековья». И бесспорно, что поэт страстно ненавидит эту сумрачную пору. Спектакль Большого драматического театра нашел краски суровые и безжалостные для изображения этой феодальной ночи. Однообразно-сумрачные декорации Тышлера с их лейтмотивом средневековых крепостных башен, угловато-тяжеловесные, сделанные на стежке костюмы его (в целом декоративная работа Тышлера к этому спектаклю — образец стилистической целостности и принципиальности) сразу же вводит зрителей в страшный и грубый мир звериных распрей издыхающего феодализма. Тревожный звон погребального колокола подчеркивает эту атмосферу ночи, сумрачной ночи, в которой брат приказывает утопить брата в бочке, в которой наемные убийцы душат младенцев-детей и страшные старухи осыпают друг друга проклятиями.

Та же тема «феодального варварства», как сквозная тема спектакля, двигает и игрой актеров. В первую очередь и в особенности это относится к замечательному исполнению Монаховым роли самого Ричарда.

Замечателен самый облик актера: вдавленные плечи, слегка опущенная голова, руки, как бы связанные, до локтей прижатые к телу, глухой, несколько хриплый голос, медленная как бы усталая речь, — все подчеркивает образ худосочного, язвительного, лицемерного, по-змеиному коварного злодея. Правда, образ Ричарда крепнет от акта к акту. Мужеством и решительностью звучат заключительные слова короля-воина: «В бой, джентльмены, в бой!» Но все же к мастерски разработанному замыслу Монахова недостает, на наш взгляд, одной очень существенной черты: в его Ричарде слишком мало героического, мало гениального, обаятельного.

И объяснение этому именно в основной идейной установке спектакля. Монахов понимает и строит образ короля Ричарда по преимуществу как образ сумрачного злодея феодальной поры. Но ведь в том-то и дело, что этими свойствами отнюдь не исчерпывается шекспировский «Ричард». Чертами «феодального тирана» никак не объяснить того неслыханного, демонического обаяния, силой которого Ричард обольщает жену убитого им Эдварда, силой которого, он, убив несчастную леди Анну, соблазняет вдову убитого им Генриха отдать ему в жены свою молодую дочь. Сумрачно угрюмым обликом средневекового властителя не разъяснить и той мощи великолепной энергии и железной воли тех взлетов гениальной проницательности и предприимчивости, того сверкающего мужества, которым наградил Шекспир своего Ричарда.

Поэт одел образ горбуна и урода Ричарда в эти сверкающие одежды воли, гения и страсти именно потому, что перед его духовным взором стояли не только становящиеся уже безусловными схемами феодальные герои исторических хроник Голля и Гоpинштелта, но и блистательные образы современных ему «великолепных злодеев», «могучих аморалистов» нового общества, ренессансной Европы. Фигуры, подобные итальянским Борджиа, Бенвенуто Челлини и Макиавелли, подобные английскому адмиралу Дрэку, не могли не импонировать страстному любителю и прославителю

новой, сильной и мужественной человеческой природы — создателю «Ричарда III». Отсюда — краски великолепной яркости, которыми дарит Шекспир образ самого Ричарда. Отсюда тоны величественного мужества, которые придает он образам трех царственных волчиц йоркского и манчестерского дома, старым королевам Елизавете, Маргарите и матери Эдварда IV. Отсюда, наконец, и тот пафос энергии и силы, который пронизывает всю трагедию и который позволяет, в конечном счете, действовать бодряще и освобождающее этой хронике казней, заговоров и убийств из-за угла. Шекспир был великим оптимистом не потому только, что он с негодованием прощался с сумрачным прошлым, но и потому также, что он любовался силой, жизненной красотой и отвагой людей своего времени и умел претворять это горделивое любование в своих трагедиях.

Но чтобы понять так «Ричарда III», надо было постигнуть то сложное противоречие, которое делает эту драму не только «исторической» для Шекспира, но и глубоко «современной» для него. Большой драматический театр, как сказано, ушел от разрешения этого противоречия, он понял и с большим искусством раскрыл в своем спектакле «Ричарда III», как исторический, антифеодальный спектакль, и поэтому поневоле обеднил, придал несколько однообразную сумрачность, депрессивность пестрому и многоцветному шекспировскому действию. Сказалось это не только на актерском исполнении, от которого мы хотели бы (это относится отнюдь не к одному Монахову) большего патетизма, большего напряжения титанически-мощных страстей и темпераментов. (Великая задача — раскрыть сценически «битву гигантов», какой, по существу своему является «Ричард III»!) Преднамеренная эмоциональная скупость отразилась и на прекрасной (как мы уже отметили) работе художника. Сценический план Тышлера исходит из остроумной современной модификации трехчастной сцены шекспировских времен. Разделенная на три звена приподнятая сценическая платформа, сцены-балконы, просцениум, отделяемый иногда занавесом, — все это позволяет вести

действие непрерывно и в то же время с той прерывистостью, которая органична для драматургии Шекспира. Но есть на всей этой строгой и суровой декоративной установке печать однообразия и скупости, которая отчасти затрудняет восприятие спектакля.

И в наибольшей степени отражено, на наш взгляд, титаническое великолепие «Ричарда III», именно как ренессансной трагедии о феодализме, как оптимистической драмы о сумрачном прошлом, в новом переводе А. Радловой, в переводе, исполненном энергии, жизни и образной пышности. Актеры Большого драматического театра хорошо доносят до зрительного зала эти великолепные стихи — и в этом одном уже не малое достоинство спектакля. Спектакль, без леваческих выдумок, строго и серьезно доносит до зрителя если и не полностью, то в существенной части, идею «политической трагедии» Шекспира.

Советское искусство. 1935. 23 марта (№ 14). С. 3.

Мастер оперной режиссуры

Несколько дней назад в Малом оперном театре прошли в постановке Н. В. Смолича «Именины»[13]. Сейчас он же показал в Театре оперы и балета «Гугенотов»[14].

И эта неделя Н. Смолича не случайна. Н. В. Смолич — действительно один из крупнейших и интереснейших мастеров редкого искусства оперной режиссуры.

Одна из величайших трудностей этого искусства в том, чтобы уметь сочетать неизбежную условность самой формы оперного представления с реализмом и правдивостью в раскрытии его существа. И вот это-то труднейшее противоречие победоносно преодолевает-

[13] Премьера оперы В. В. Желобинского «Именины» состоялась в 1935 г.

[14] Премьера оперы Джакомо Мейербера «Гугеноты» 26 февраля 1836 г.

ся Н. В. Смоличем в лучших его работах. Он не забывает о подчеркнутой зрелищности, о неизбежной приподнятости, поэтичности оперного стиля. Напротив того, он любит эту приподнятость, эту праздничность, он умеет строить сцены величайшей красочности, жизнерадостности, темперамента. Таковы, например, последний акт его «Кармен» в Малом оперном театре, замечательное «освящение мечей» в «Гугенотах». Но и в этих, подчеркнуто зрелищных сценах, как и спектаклях своих в целом, не забывает Н. В. Смолич о внутренней правдивости образов и положений.

В умении находить ясное и волнующее зрительское выражение музыкальным образам, в органической музыкальности сценического замысла другое отличительное свойство Н. Смолича, как режиссера. Почти образцовым является в этом отношении начало 2-го акта его «Кармен», где цыганская таверна медленно оживает вслед за растущей мощью оркестрового вступления; образцовыми кажутся замечательный финал «Леди Макбет» с медленным и трагическим движением каторжной толпы и «сцена в саду» и «сцена в соборе» «Гугенотов», такие разные по темпу, но, каждая по-своему так четко выражающая и мизансценами своими и характером движений эффектную и контрастную ритмику мейерберовской[15] оперы.

Говоря о спектакле в целом, мы не можем не вспомнить об особом, отличающем режиссуру Смолича умении строить актерские образы. Актерский образ в опере — какое это редкое явление! А Смоличу мы обязаны созданием прекрасной «Кармен» — Вельтер, глубокотрогательной «Катериной» — Соколовой и выразительнейшим «Сергеем» — Засецким. Множество характернейших и запоминающихся сценических фигур создано им и в «Гугенотах».

И, наконец, совсем особо необходимо отметить те свойства «драматурга», «сочинителя спектакля», которые делают такой плодотворной работу Н. Смолича

---

[15] По имени немецкого и французского композитора Дж. Мейербера.

в области советской оперы. Постановщик «Леди Макбет», «Именин», он, вместе с замечательным дирижером С. А. Самосудом, как никто другой способствовал пропаганде советского музыкального спектакля. А для этого нужно было быть не только «постановщиком», но и творческим соучастником самого рождения оперы.

Режиссерский облик Н. В. Смолича растет и мужает на глазах наших. В его ленинградских постановках последних 2–3 сезонов особенно видно, как освобождается он от некоторой поверхностности и слащавости, составлявших некогда его слабые стороны, как все тверже, увереннее и мужественнее становится его реалистическое искусство. Этот рост, несомненно, связан с расцветом советского музыкального театра, в частности, у нас, в Ленинграде.

Веч. Красная газ. 1935. 1 апреля (№ 75). С. 2.

Грушевая ветвь в цвету. На спектакле Мэй Лань-фана

Поднялся желтый шелковый занавес. Дрогнула и поплыла кверху огромная, шитая по шелку ветвь грушевого дерева, в цветах и листьях. Под негромкие удары маленьких барабанов на сцену вышла женщина, пряча в белых нарукавниках кисти тонких рук, с лицом нежным, узким и как бы удивленным: таково первое появление в драме «Подозрительная туфля»[16] замечательного китайского актера Мэй Лань-фана.

Было бы неверным отрицать, что первое впечатление от действия — впечатление экзотики и странности. Экзотическими и странными кажутся и фальцетные голоса Мэй Лань-фана и других актеров его труппы, играющих роли женщин, иероглифические пантомимы, в которых актеру достаточно приподнять ногу, чтобы изобразить верховую езду, всяческие флажки и метелки в руках. Но как скоро, однако, впечатление это меняется!

---

[16] Спектакль был показан весной 1935 г. во время гастролей в СССР Мэй Лань-фана.

Вот вдова, встретясь с убийцей своего мужа, поддается его обаянию и загорается к нему внезапной, но непреодолимой любовью, — да, ведь, это же мотив встречи шекспировских Ричарда и леди Анны! Вот гневный призрак убитого мужа приходит, чтобы уличить неверную жену в измене с тем, кто убил его. Да ведь это же ситуация «Дон-Жуана», привычная для нас по творчеству Мольера и Пушкина! Вот отец, сам того не ведая, убивает на большой дороге своего сына — это же один из известнейших мотивов античной драматургии!

Образы, составляющие, казалось бы, великую сокровищницу, так называемой, европейской культуры, возникают вновь в причудливых одеждах китайского искусства...

Но не одно лишь «сходство мотивов» делает это искусство понятным для нас, людей «европейской» культуры.

Правда чувства, правда страсти — вот что делает понятной, увлекающей, захватывающей, при всей чуждости стилистики, игру китайских актеров.

Замечательна в этом отношении драма — «Радужный перевал»[17].

Женщина-полководец — Син Тун-фан (эту роль играет Мэй Лань-фан) сражается с молодым и прекрасным генералом Ван Пе-таном. Как танец, развертывается стремительный и легкий поединок. Но вот глаза их встречаются. Любовь зарождается между ними. Они останавливаются, они замерли, они стоят неподвижно, не спуская друг с друга глаз, женщина в серебристых одеждах и мужчина в розовом плаще полководца. Необычайно целомудренно, трогательно и в то же время величественно развертывается эта любовь женщины-полководца к воину, убившему ее мужа.

Конфликт, который мы привычно называем конфликтом страсти и долга, развертывается здесь в пантомимах, изящных и прекрасных, в еле заметных движениях рук. Пальцем, чуть-чуть, как бы невзначай,

---

[17] Спектакль был показан весной 1935 г. во время гастролей в СССР Мэй Лань-фана.

дотрагивается женщина до плеча любимого врага: ее судьба решена, любовь победила!

И, наконец, подлинно трагична сцена в брачную ночь.

Огромной, закутанной в черное, фигурой неподвижно высится у входа в спальню призрак убитого мужа, этот «каменный гость» китайского театра. В его руках — меч. Меч передает он сопернику, чтобы тот казнил свою возлюбленную (любопытнейшее отклонение от европейского варианта легенды о «каменном госте»!). Женщина боится смерти, она сопротивляется, борется; это ведь не Донна Анна испанской трагедии, это — женщина-полководец. Вот она замечает в руках своего убийцы, своего нового возлюбленного меч убитого мужа. Она не противится больше. Как надломленный цветок, падает она на землю, серебристыми складками одежды покрывая ковер. В великолепной позе победителя с поднятым мечом застывает убийца.

Здесь забываешь о какой бы то ни было экзотике и только внимательно всматриваешься в те особенности сценического языка, которыми передают Мэй Лань-фан и его товарищи эту правду драмы о страсти и возмездии.

Эти особенности — в необычайной четкости, почти графической ясности психологического рисунка.

Эти особенности — в приподнятости, в поэтической возвышенности языка страстей. Образы театра Мэй Лань-фана героичны, и притом героичны без бутафорской преувеличенности; их действия движутся высоким накалом воли и страсти.

Особенности сценического стиля театра Мэй Лань-фана также и [в] подлинном обогащении выразительных средств сцены. Не забудем, что всякий действительно условный театр — именно в силу своей условности — является театром обедненным. Но для театра Мэй Лань-фана существенна вовсе не условность, вовсе не пресловутая эмблематика цветов, грима и бутафории. Театр Мэй Лань-фана необычайно богат выразительными средствами.

Он богат интонациями и это богатство позволяет, например, героине «Радужного перевала» в мгновение любовного торжества перейти к ликующей песне. Театр богат (и в этом, пожалуй, его главная сила!) своей пантомимической стороной. Мэй Лань-фан демонстрирует виртуозную технику пантомимы. Его руки, то закутанные в рукава, то вылетающие из рукавов, чуть заметными движениями пальцев передают тончайшие оттенки эмоций.

Весьма вероятно, что искусство театра Мэй Лань-фана во многом отличается от традиционного, старинного китайского театра. Многие ситуации, черты образов, психологические ходы кажутся поданными с такой остротой и тонкостью, которые свидетельствуют о влиянии современного психологического театра. Старинная стилистика феодального театра, театра мечей, поединков, масок, духов, генералов с семью флагами на голове — предстает в искусстве Мэй Лань-фана в обновленном обличии. Это хорошо. Это придает жизненность и правдивость искусству Мэй Лань-фана, которое старинно только по своей форме. И это свидетельствует о творческих силах и гениальности, скрывающейся в великом народе Восточной Азии, замечательным культурным посланием которого предстал перед нами Мэй Лань-фан.

Веч. Кр. газ. 1935. 4 апреля (№ 78). С. 2.

Настоящий Шекспир

Не впервые звучат в этом маленьком театре величественные и огромные слова гиганта драматургии Шекспира! «Отелло», затем замечательный спектакль «Ромео и Джульетта», теперь — новая редакция «Отелло» — вот вехи шекспировских работ театра под руководством С. Э. Радлова. Каждая из них приближает театр к великолепным высотам большого, страстного, реалистического, внутренне-реалистического шекспировского спектакля.

Показанная более двух лет назад первая редакция «Отелло» была спектаклем глубоко-принципиальным,

волнующим, умным. Но была еще в этом спектакле некая абстрактность, особенно отчетливо выразившаяся в отвлеченно-геометрических декоративных станках работы А. Радловой, чувствовались еще кое-где пережитки поверхностного «гротеска», проявившиеся, в частности, в карикатуре образов вельмож венецианского сената.

Новая редакция «Отелло»[18] развертывается в красочных, высоко-выразительных декорациях художника Басова. Преодолевая бедность сценического оборудования, этот быстрорастущий молодой художник создал лаконичные, но блестящие образы пейзажа венецианской улицы, кипрского порта, с тяжеловесной кладкой фактории на первом плане, крылатыми парусами кораблей в глубине поздне-ренессансных дворцов, раскрывающихся в строгих линиях каменных террас и расцвеченных торжественными складками алых и черных тканей.

В этих — одновременно — и чувственно-пышных, и суровых, напоминающих как бы картины венецианца Тьеполо цветистых рамках, развертываются на редкость живописные, сгущено-красочные мизансцены С. Э. Радлова.

Вот вихрем проносятся по каменным, как бы изъеденным морской солью, ступеням кипрской набережной плащи и ленты празднующих горожан. Вот застыли в амбразурах крепостных ворот неподвижные фигуры командиров в суровых, кожаных камзолах. Вот, при пустой передней сцене разместился в глубине, как бы вписанный в воздушную перспективу пиршественный стол — изящный образ все той же поздне-венецианской живописи. В новых декорациях, сопровождаемый лаконичной, но чрезвычайно выразительной музыкой Б. В. Асафьева, спектакль приобрел новую плотность земной, многокрасочной, реалистической силы.

С. Радлов раскрывает «Отелло» не как абстрактное столкновение любви, доверчивости и демонически-

[18] Премьера 19 апреля 1935 г. (реж. С. Радлов, худож. В. Басов, муз. Б. Асафьева).

го зла, а как страстную, насквозь земную драму о темпераментных, сильных волей и характером людях Ренессанса, столкнувшихся в поединке интриг, ненависти, подвигов, карьеры, страсти. В особенности выразительна в этом смысле центральная пара персонажей спектакля: сам Отелло, раскрываемый акт[ером] Еремеевым, как необычайно импульсивный, богатый, талантливый, «моцартовский» характер, и его антагонист — Яго, нашедший в акт[ере] Дудникове исключительно интересного исполнителя.

Дудников–Яго чрезвычайно сдержан, корректен, прям и прост, он говорит по-военному, отрывая и чеканя слова. Ни традиционных для Яго «извилистых» красноречивых интонаций, ни «эффектных» жестов: все — простота безнадежно-прозаического, бескрылого, циничного, вежливого подлеца.

Эти два актерских образа не умаляют высококультурной игры прочих исполнителей, в частности Якобсон — Дездемоны, и Смирнова — Кассио. Высоко реалистический и строгий стиль игры напрасно лишь, на наш взгляд, нарушается вторжением резко-диссонирующих, развернутых в приемах несколько поверхностного «гротеска» образов Родриго и неумеренно вертлявой и крикливой Бианки (М. Смирнова). Это проявление несколько формалистически понятой «контрастности» шекспировского стиля прозвучало досадным пережитком в этом зрелом и мужественном спектакле.

Первая редакция «Отелло» грешила, пожалуй, в этом смысле несколько упрощенным социологизированием (упомянутая уже карикатурная трактовка венецианского сената). Новая редакция и в этом отношении гораздо строже. Но, вместе с тем, оказалось очень ослабленным чрезвычайно важное для смысла шекспировской трагедии противопоставление всем обязанного самому себе, человека Ренессанса, гениального кондотьера, полководца из солдат, простодушного и демократического Отелло — и аристократического, кастово-высокомерного общества блистательных патрициев Венеции.

Сильнее, чем в самом спектакле, прозвучало, пожалуй, это противопоставление в переводе Анны Радловой. Впрочем, великолепная, буквально заново открывающая нам Шекспира переводческая работа эта давно заслуживает специального анализа...

* * *

Так, на узкой сцене, в маленьком театре развернулся вчера этот подлинно-большой, зрелый и умный спектакль, спектакль, с редкостной силой и талантом пропагандирующий величайшего из гениев классики, спектакль, делающий огромное культурное дело. И снова (в который уже раз?) возникает вопрос: возможно ли, допустимо ли, чтобы в нашем любимом, в нашем прекрасном городе, театр Шекспира и Ибсена продолжал ютиться на задворках. Мы убеждены, что выразим мнение огромной части общественности нашего города, если скажем: Ленинград должен создать из этого театра большой театр классики и высокой советской драмы.

Веч. Красная газ. 1935. 20 апреля (№ 91). С. 2.

Театр революции

Талантливый и чуткий театральный критик одной из западных стран приехал, как гость, в Москву и в Ленинград. Он был свидетелем наших уличных праздников, он видел разноцветные мраморные дворцы московского метро, он смотрел многокрасочные и яркие спектакли наших театров, и он сказал:

– Мне трудно понять все это: там, в Европе духовная озлобленность и огрубелость, там как бы варварская Спарта, молчаливый город, где не поют и не танцуют, откуда изгнаны философы и поэты. А здесь у вас...

А здесь у нас — Афины, — хотел он прибавить.

Да, Афины, прославленное имя города зрелищ, города музыки, изобильного и радостного города жизни, просветленной красотой, — вправе мы вспомнить, говоря о стиле нашей, на глазах наших воздвигаемой, художественной культуры социализма.

В советской стране в ее центрах и в самых отдаленных уголках цветет эта высокая, щедрая и плодоносная культура. И вот в этом смысле особенно значительной оказывается историческая апрельская дата 1932 года. На апрельском знамени — призыв вот к такому изобильному, радостному и многоцветному строительству искусства. На апрельском знамени — утверждение великой преемственности художественных культур, служащих фундаментной кладкой для здания социалистического искусства.

Апрельская дата стала действительной основой расцвета театров нашей великой страны. Именно в это послеапрельское трехлетие стали реальностью пророческие слова Энгельса о том, что революционный пролетариат берет в свои руки великолепное наследие классического искусства. Классика возвратилась на наши сцены, возвратилась, чтобы укрепить своеобразнейшую творческую связь зрителей и театров социализма с величайшими гениями прошлого. Небывалое цветение шекспировских спектаклей, подлинный ренессанс оптимистического, насквозь реалистического, мощного шекспировского искусства, происходящий сейчас на глазах наших, полнее всего выражают эту сторону культуры послеапрельского театра.

Именно в последнее трехлетие выросла на наших сценах драматургия, стремящаяся осветить и выразить весь многоцветный спектр человеческих эмоций и страстей. Трубы великолепного наступления социалистических чувств, гордости за свою родину, героизма, цветения любви, дружбы, весны, трубы радости звучат на сценах послеапрельских театров, подтверждая слова основателей социализма о том, что только социалистический строй раскрывает подлинно человеческое в человеке.

Мощное расширение творческого диапазона театров социализма ярче всего, пожалуй, сказалось в тех решающих сдвигах, которые обозначились за послеапрельские годы в театре музыкальном и балетном. Огромные возможности небывалой выразительности, подлинного расцвета искусства праздничного, пате-

тического, народного наметились на первых же шагах борьбы за советскую оперу и балет. Высокий расцвет музыкального театра «социалистических Афин» особенно ярок в обстановке величайшего упадка музыки там, в «варварской Спарте» капитализма.

Расцветая, как искусство народное, охватывающее миллионные массы, послеапрельский театр все глубже врастает в жизнь социалистической страны. Рост театров колхозных и совхозных, национальные театры, парады и фестивали театров, возникающие то здесь, то там, — все это первые шаги к тому мощному движению наших всесоюзных театральных празднеств, в которых находит свое выражение беспримерный творческий подъем работающей и радостной, любящей красоту и жизнь героической страны.

Вот почему так красочны, так нарядны и мраморные дворцы московского метро и спектакли наших театров. Вот почему мог вспомнить об «Афинах» иностранный гость. Он мог бы только прибавить еще одно: перед лицом воинственной варварской «Спарты» капитализма, наши светлые «социалистические Афины» в любую минуту предстанут непобедимо вооруженными силой не знающих поражения армий и героической мощью воинствующего искусства, зовущего к мужеству, к борьбе, к непреклонности.

Веч. Красная газ. 1935. 23 апреля (№ 94). С. 2.

«Король Лир» в Гос. еврейском театре

Десять лет назад, таким же, как сейчас, весенним вечером, в Ленинграде показывали спектакль «Гадибук». Это был любопытнейший и тягостный спектакль. Замечательный русский режиссер поставил пьесу, в которой на торжественном, но мертвом древнееврейском языке рассказывалась сумрачная хасидская легенда о душе мертвеца, вселившейся в безумную невесту, о страшных плясках скрюченных нищих и калек.

Мы вспомнили об этом давно погибшем спектакле потому, что именно по сравнению с ним становится

особенно ясным, какое великолепное торжество подлинно советской национальной художественной культуры знаменует показываемый сейчас на гастролях Гос. еврейского театра «Король Лир».

Со сцены звучит живая, разговорная, «новоеврейская» речь. И оказывается, что эта речь (художественные возможности которой так долго почитались, в лучшем случае, ограниченными узкими мотивами фольклорной литературы Гольдфадена и Шолом Алейхема), в широком потоке пафоса, в великолепно звенящих ритмах передает монументальную поэзию одной из самых величавых трагедий Шекспира — «Короля Лира».

На сцене еврейского театра русский режиссер поставил пьесу великого английского драматурга. И оказывается, что этот спектакль не только мощно укрепляет позиции самой передовой шекспиристики в мире — советской шекспиристики, и не только выводит еврейский театр из переулков местечковой драматургии на широчайшие дороги мирового репертуара, — но и является спектаклем подлинно «еврейским», т. е. блещущим богатством красок, невозможных вне традиций, связанных с ценнейшими свойствами именно еврейской художественной культуры, еврейского театра.

«Короля Лира» поставил С. Э. Радлов. В экспозиции постановки он верен общему своему подходу к Шекспиру, как к величайшему поэту-реалисту. «Король Лир» трактуется им не как некая абстрактная трагедия «самоуничтожения человеческой личности», а как социальная драма, в своеобразных очертаниях легенды — «притчи», раскрывающей основную шекспировскую тему распада феодального миропорядка, феодального мировоззрения. Гибнет Лир, пожелавший рассматривать свою королевскую власть, как феодальную вотчину, и этим развязавший свирепых демонов междоусобиц, звериной феодальной распри. И миру средневекового лицемерия и мертвенной схоластической формы противостоит носительница живой правды, живой дочерней любви — женщина нового ренессансного века — светлый образ Корделии.

Повторяем, в общем своем подходе к «Королю Лиру» С. Радлов верен тем советским шекспировским принципам, которые сам он глубоко раскрыл в своих постановках «Отелло» и «Ромео и Джульетта». Но художественные возможности еврейского театра внесли своеобразную поправку в эти общие принципы. Спектакль «Король Лир» звучит как бы «условно», как бы «архаичнее», чем прочие шекспировские постановки последних месяцев и чем прочие шекспировские постановки того же Радлова.

Декорации А. Тышлера, своеобразно воспроизводящие двухэтажную сцену — постройку старинного английского театра (эта постройка открывается и закрывается, как некий большой кукольный ящик — «вертеп») несомненно условны. Четкий сквозной поэтический ритм связывает весь спектакль, делая невозможными какие-либо натуралистические отступления. Спектакль необычайно лаконичен, отчасти даже подчеркнуто суховат: ни лишних вещей на сцене и в руках у актеров, ни широко расплеснувшихся мизансцен. И тем более зато богато интонационное мастерство актеров, свободно переходящих к певучей, почти речитативной декламации; тем музыкальнее спектакль в целом; тем великолепнее и темпераментнее жест, монументально-поднятые руки, прыжки, поединки. И в том-то и дело, что все это — отнюдь не «стилизация»: в традиционной технике еврейского театра, сохранившего живую память об «условном», «синтетическом» искусстве «английских комедиантов», продолжают еще цвести выразительные средства, позволяющие таким первоклассным мастерам как Зускин и Михоэлс быть не только актерами наших дней, но и с какой-то стороны являться чуть ли не «художественными современниками» шекспировской сцены. Да ведь и самый «новоеврейский язык», на котором произносится спектакль (отметим, кстати, превосходный перевод С. Галкина), не только живой язык сегодняшней действительности, но и чуть ли не современник шекспировской драматургии, сохранившей ритм, и синтаксис старинных лет.

В живом использовании всех этих «старинных», «традиционных» художественных богатств еврейского театра для создания монументального сегодняшнего спектакля — большая мудрость и удача постановки в целом. В этом одна из причин того, почему приехавший в Москву английский режиссер Гордон Крэг смог назвать этого еврейского «Короля Лира» «наиболее шекспировским спектаклем из всех виденных им».

Таким целостным стилистическим подходом объединена игра всего актерского ансамбля, чрезвычайно далеко шагнувшего в этом спектакле и от «4 дней» и от «3 еврейских изюминок». Многое можно было бы сказать и о темпераментных Эдгаре и Эдмунде (арт[ист] Гертнер и Пустыльник), и о высокопоэтической Корделии (арт[истка] Барневская[19]), и обо всем благородном, простом и поэтическом строе игры ансамбля театра.

Но прежде всего, остановиться нужно, конечно, на двух прекраснейших в этом ансамбле: на Зускине — шуте и Михоэлсе — Лире.

Зускин — «шут» в лучшем смысле слова, «по-шекспировски» традиционен: он первоклассно прыгает, кувыркается; он весь — в движении и в то же время — он лиричен, трогателен, прост; чудесны его песенки и остроты. (На наш взгляд — есть все же в его образе несколько досадная суетливость, мельчащая спектакль.)

Михоэлс — «Лир» (не побоимся здесь больших слов!) — мировое явление трагического театра.

Что самое существенное здесь?

То ли, что Михоэлс играет Лира — не дряхлой развалиной, а (в начале спектакля) мужественным, полным темперамента, жизнерадостности, юмора стариком, весело горланящим песни при возвращении с охоты, вмешивающимся в драку, стариком с еще неостывшей кровью и с кремневой волей. (Таким бы его любил Шекспир — певец волевых и мужественных человеческих характеров.) То ли, что Михоэлс, по сути дела, совершенно уходит от патологии, от клини-

[19] Ошибка: Э. С. Берковская.

ческой картины «помешательства», «распада личности», которой так увлекались былые исполнители этой роли. Движение образа, которое у него намечается, идет не к «распаду», а к своеобразному очищению «человеческого» в изуродованной феодальным эгоизмом личности Лира. Он трогателен, этот человек, демократичен и прост. То ли нужно говорить о необычайном богатстве выразительных средств этого замечательного актера, о его руках, о его мимике, о его виртуозном голосе, то нежном, то грозном, то убийственно издевательском.

...То ли просто будем радоваться, помня о том, в какую превосходную культурную величину вырос под художественным руководством этого действительно народного артиста советский еврейский театр.

Веч. Красная газ. 1935. 28 мая (№ 121). С. 2.

«Петр Первый»[20] и проблемы исторического спектакля

Исключительный интерес к эпохе Петра и к образу Петра, поднятый романом А. Н. Толстого, сделал постановку пьесы Толстого на ту же тему одним из существеннейших событий нашего драматического сезона. Спектакль ожидался с большим интересом.

Приходится прямо сказать, что полностью на высоте этих ожиданий постановка Госдрамы не оказалась. В наименьшей степени вина за это падает на самую пьесу и ее автора.

Пьеса А. Н. Толстого, конечно, далеко не последнее слово, которое сам писатель говорит об облюбованной им эпохе. После первого варианта пьесы о Петре, в свое время поставленного МХТ[21], после вышедших двух томов романа[22], всякая пьеса А. Н. Толстого —

---

[20] Спектакль по пьесе А. Н. Толстого, премьера в Госдраме 25 мая 1935 г. (пост. Б. Сушкевича, худож. В. Дмитриев).

[21] Первая редакция под названием «На дыбе» была поставлена в МХАТ-2 в 1930 г.

[22] Первые две книги романа вышли в 1934 г.

новый этап в его длительной работе, посвященный петровским дням. В двух отношениях интересен этот новый этап: он интересен как принципиально задуманный эксперимент в области исторической драматургии и как первая попытка Толстого выдвинуть и защитить некую свою целостною концепцию смысла и движения всей эпохи Петра.

Эта целостная концепция, никак не ощущается в первой, исполненной символических пережитков, редакции пьесы, и только смутно, в порядке экспозиционном наметившаяся в двух вышедших первых томах романа концепция эта, хотя и в конспекте, хотя и эскизно, но во всей целостности высказана в новой редакции пьесы. Пьеса охватывает огромное количество событий и целую историческую эпоху: от подавления стрелецкого мятежа до последних ущербных лет царствования императора Петра. И пьеса стремится показать, как историческое дело Петра — буржуазное преобразование России — порождает противоречия внутри себя самого, как вследствие этого новые люди, выращенные делом Петра «птенцы гнезда Петрова»: Меньшиков, Шафировы, Ягужинские вырывают историческую инициативу из рук Петра, энергия которого, в столкновении с неразрешимыми противоречиями, в конце концов, сламывается и подгибается. Пьеса стремится показать, как эта внутренняя катастрофа знаменует одновременно и падение социальных групп, поддерживающих Петра и им поддерживаемых: всяческих Жигулиных, Свешниковых, Шустовых, инициативного купечества XVIII века. Выросшая на основе ломки петровских лет новая служилая аристократия под знаменем новой дворянской реакции снова оттесняет с первого плана исторической арены этих Жигулиных, Свешниковых, Шустовых. Новые генерал-адмиралы, министры, камергеры, новая придворная знать в лентах и звездах просто не допускает «купеческую чернь» в блестящие залы новых петербургских дворцов. А в это время подлинная «чернь», беглые крестьяне и солдаты, ничего не выигравшие от преобразований петровской эпохи, подымают на Дону и на Урале

массовые восстания против этих на их крови и костях осуществленных преобразований.

Такова общая концепция, повторяем, очень конспективно, очень эскизно, но все же отчетливо предлагаемая А. Н. Толстым в его пьесе. И поскольку концепции этой предстоит, очевидно, быть более подробно развернутой в основном труде А. Н. Толстого — в его романе, постольку это первое ее художественное изложение в пьесе приобретает особенный интерес.

Но, как сказано, пьеса интересна и как опыт большой исторической драмы. А. Н. Толстой правильно видит принципы этой исторической драматургии не в механическом сочетании, а во внутреннем, органическом сочетании «судьбы народной и судьбы человеческой» (как определил в свое время задачу исторической драмы не кто иной, как создатель «Бориса Годунова»), в сочетании драматизма больших исторических конфликтов и индивидуальных судеб.

Стремясь идти по этому пути, А. Н. Толстой не боится вместить в пьесу целую эпоху, десятки лет, множество событий, толчею людей. Драматический род пьесы должен держаться при этом на трагической линии ее центрального персонажа — Петра, основной драматургический конфликт индивидуально конкретизирован в столкновении Петра и сына его — врага, ненавистника петровских преобразований, фанатика старого века Алексея.

И надо сказать, что в той мере, в какой пьесу держит эта стержневая линия драматических изменений образа Петра и линия его конфликта с Алексеем, — в этой мере пьеса А. Н. Толстого, несомненно, заслуживает наименования не хроники, а полноценной исторической драмы. И с этой точки зрения драматически нисколько не противоречит ни множество заключенных в нее событий, ни множество людей, ни вереница лет, ею охваченных. Вспомним, что «Антоний и Клеопатра» Шекспира охватывают промежуток времени не менее чем в 15 лет, рассказывает о трех войнах, о падении трех государств. Беда пьесы А. Н. Толстого в том, что драматургический костяк слишком слаб,

что конфликт Петра и Алексея не держит напряжение пьесы на всем развитии.

Эта драматургическая рыхлость привела отчасти и к тому, что далеко не все образы пьесы оказались очерченными достаточно полно. И если фигура Екатерины (одна из удачнейших в пьесе) проходит от действия к действию с ярким, непрерывным развитием, вырастая от жизнерадостной и разбитной солдатской девки до вульгарной, но самовластной императрицы, если центральный образ Петра оказался в пьесе поданным если и не с такой детализацией, как в романе, то, во всяком случае, достаточно полнокровно, — то большинство эпизодических фигур, в том числе такие существенные, как Буйносов, Меньшиков, ходят по пьесе как опустошенные тени своих прообразов в романе. В особенности схематическими оказались фигуры крестьян Воробья, Лоскута. Их роль сводится к высказыванию политэкономических характеристик. Они никак не образуют того «плебейского», «фальстафовского» фона, которого в свое время требовал Энгельс от исторической драмы, говорящей о прошлых веках.

Госдрама, правильно взявшаяся за постановку пьесы, видимо, не ощутила ее масштабности. Театр и режиссер Б. М. Сушкевич оказались плененными той домашностью, той бытовой конкретностью, которая несомненно наличествует в пьесе, выгодно отличая ее от бутафорской, внешне-декоративной исторической драматургии, так часто заполняющей наши сцены. Но в том-то и дело, что эта домашность в пьесе Толстого — только прием, отнюдь не снимающий эпопейного, монументального разворота темы. В постановке Госдрамы грань между исторической эпопеей и психологически-бытовой пьесой как будто бы стирается. Масштабы спектакля снижаются также выполнением заглавной роли. Артист Малютин, играющий труднейшую роль Петра, раскрывает образ с темпераментом, с большим физическим напряжением, но очень внешне, на крике, на судороге, на беготне, на резком жесте.

Беготне и крикам вообще слишком много уделено внимания в спектакле, так же как слишком много в нем неорганизованного движения. Порою непонятен и сам постановочный стиль спектакля. Несколько условные, мягкие и лирические декорации В. Дмитриева, очень поэтически передающие пейзаж деревянного, на сваях вырастающего Санкт-Петербурга, мало вяжутся с натуралистическим тоном режиссерской работы, в свою очередь резко нарушаемым почти символическим, экспрессионистским, каким-то макаберным финалом, музыкальным танцем знати вокруг застывшей фигуры Петра.

Что Госдрама могла бы поставить пьесу А. Н. Толстого с неизмеримо большим успехом, это показывают отдельные прекрасные удачи ряда исполнителей. Бесспорно интересен образ царевича Алексея, данный Бабочкиным. Это не просветленный, внутренне мудрый юродивый, каким играл ту же роль Н. Ф. Монахов в пьесе Мережковского, — это злой, фанатичный и умный волчонок, напускающий на себя смиренномудрие и кротость, но не могущий скрыть звериной ненависти своей к новому строю.

Очень тонкой и интересной оказалась работа Бромлей над ролью Екатерины. Это, несомненно, интереснейшая роль этой актрисы на ленинградской сцене. Хорошо пользуясь легким акцентом, постепенно, к концу пьесы пропадающим, очень тактично проводя свою героиню от юности (в начале пьесы) до зрелых лет, нигде не впадая в шарж и в то же время внутренно снижая, вульгаризируя каноническую фигуру Екатерины, — Бромлей строит интереснейший образ обаятельной солдатской девки, остающейся распутной солдаткой даже на троне Российской империи.

Воронов–Буйносов оказался в некотором противоречии с материалом своей роли. Буйносов в романе — фигура в существе своем драматическая. Буйносов в пьесе — сведен автором по существу к шутовской роли. Между двумя этими разными толкованиями об-

раза метался талантливый актер, радуя в то же время красочностью отдельных деталей и интонаций.

Настоящим шедевром актерского мастерства оказалась маленькая роль жены Буйносова в чудесном исполнении нар[одной] [артистки] Е. П. Корчагиной-Александровской. Вот кто умеет говорить по-русски! Вот кто умеет дополнять и развивать малозаметными изменениями интонаций, манерой носить костюм, мельчайшими деталями — роль, данную автором.

Рабочий и театр. 1935. июнь (№ 11). С. 10–11.

«Платон Кречет»[23]

Говоря о новом спектакле Госдрамы, поставившей «Платона Кречета» А. Корнейчука, нельзя, прежде всего, не задаться вопросом: в чем же тайна огромной популярности этой пьесы у самых разных зрительских слоев нашей страны? Почему пьеса эта, поставленная уже более чем в пятидесяти театрах Союза, неизменно вызывает сочувствие, смех, умиленье, радость зрительного зала?

Прежде всего — потому, что молодому драматургу удалось насытить свою пьесу высоким оптимизмом, подлинной любовью к человеку, и гордостью за человека, любовью к коммунистической партии, любовью к людям социалистического строительства — действительным «мастерам жизни». Простые и умные образы людей, творчески любящих жизнь и свое дело в жизни, веселая насмешка автора над болтунами и пенкоснимателями, свежая для нашей драматургии тема научного новаторства — все это так же, как и напряженно построенная драматическая интрига, завоевывает зрителя.

А. Корнейчук — один из талантливейших наших драматургов. И недаром так сердечно приветствовали замечательного украинского гостя зрители, писатели, работники театра Ленинграда.

---

[23] Спектакль по пьесе А. Е. Корнейчука, премьера в Госдраме 8 ноября 1935 г. (пост. Б. М. Сушкевича, худож. А. Ф. Босулаев).

Пьеса Корнейчука волнует, заинтересовывает зрителя, несмотря на отдельные черты драматургической недоработанности.

Создатель прекрасного по выразительной сжатости языка «рассказа старой санитарки» временами отдает дань никчемной литературщине («Сердце, полное жгучих порывов», «огонь желаний» и т. п. словесная неряшливость). Мастеру масштаба Корнейчука не надо поддаваться тому наивно-водевильному тону, которым охарактеризованы диалоги представителей молодежи (Степы, Вали, Оли). Стремление к драматургической силе не должно оборачиваться такой явной мелодрамой, как финал третьей картины с монологом под гром и молнии. Однако не эти недочеты определяют окончательное звучание пьесы. Самокритическое выступление Корнейчука на обсуждении пьесы свидетельствует, что писатель внимательно учитывает опыт каждой своей работы.

Бесспорно принципиальное значение работы театра Госдрамы над новой пьесой Корнейчука. Темы и образы советской действительности, волнующие зрителя, становятся главенствующими на сцене Гостеатра драмы. Принципиальное значение этого спектакля было бы, однако, глубже, если бы театр поставил одно из крупных произведений советской драматургии с той силой, с какой он мог и должен был это сделать. По-настоящему захватывающая зрителя, напряженная сцена у дверей операционной намечает стиль, в котором мог быть сделан спектакль. К сожалению, ряд других сцен сделан несравненно менее строго и серьезно, чем эта. Непомерно затянут темп спектакля, в особенности, в 1, 3 и 5 картинах, наполненных паузами. Кажутся неверными режиссерские пережимы как в сторону мелодрамы (мелодраматизм авторского финала третьей картины еще подчеркнут паузами и звуковыми эффектами режиссуры), так и в направлении к довольно поверхностному водевилю (5-я картина, например). Натуралистичность отдельных эпизодов и характеристик в значительной степени снижает масштабы идей и характеров «Платона Кречета».

Наиболее противоречивым представляется актерское исполнение спектакля. Это относится, прежде всего, к Вальяно, играющему заглавную роль — хирурга Кречета. Молодой талантливый актер должен признать, что роль эта не в его творческих средствах. Мы менее всего хотим ограничить диапазон ролей Вальяно так удающейся ему буффонадой. Так же, как мы отнюдь не думаем, что Платона Кречета надо изображать шаблонным героем-любовником. Но весь авторский текст требует от этой роли мужественной и обаятельной простоты, открытых и ясных интонаций. А Вальяно играет злого, угрюмого человека в начале спектакля и неврастенического, пытающегося встать на ходули любовника — в конце. Отдельные умно и талантливо найденные интонации не изменяют основного. Неудача центрального образа снижает тонус всего спектакля.

Бесспорно удачно исполнение артистом Симоновым роли «мастера жизни» — предисполкома Береста. Образ действительного обаяния и большой внутренней силы. Исполнением этой роли Симонов еще раз доказал, какого мягкого, простого и мужественного актера мы в нем имеем.

Ярки эпизодические фигуры горе-заведующей здравотделом Бочкаревой (арт. Козлова) и старой санитарки, произносящей всего лишь один короткий монолог, но надолго запоминающейся, благодаря классическому мастерству Е. П. Корчагиной-Александровской, подносящей как жемчужину каждое слово. Б. Жуковский с исключительной тонкостью и наблюдательностью, реалистической силой строит сложно задуманный автором образ ушедшего в болтовню, в шумиху, в администрирование молодого карьериста Аркадия Павловича.

Актерски не вполне выразительным кажется ближайшее окружение Кречета. Водевильны Кабатченко и Бабанова (Степа и Валя), тепло, но греша традиционными интонациями «старого добряка-доктора» играет терапевта, «выслушавшего 90 тысяч пульсов», Бублика — Любош. Юнгер полна сценического обаяния в роли Лиды, но эта ее Лида так подчеркнуто лирична

(а этой «лирической» краской по существу и ограничивается характеристика образа), что трудно поверить, как эта милая, немного взбалмошная барышня (кандидат партии — по пьесе) открывает новые страницы в архитектуре.

Такие актерские удачи, как Симонов или Корчагина-Александровская, лишний раз убеждают в том, что «Платон Кречет» в Госдраме мог бы получиться несравненно сильнее и глубже. Для театра имеет полный смысл поработать над улучшением своего спектакля. Ленинград должен иметь образцовую сценическую редакцию пьесы Корнейчука.

Веч. Красная газ. 1935. 17 ноября (№ 264). С. 3.

Песнь комсомольского мужества

Премьерой «Начало жизни» Л. Первомайского ленинградский ТРАМ[24] ознаменовал первое десятилетие своей жизни.

Ознаменовал хорошо. Пьеса Л. Первомайского, рассказывающая о славной судьбе комсомольского отряда, сражавшегося, терпевшего кровавые потери и побеждающего на полях Украины, полна настоящего и высокого романтизма. В ней немало длиннот (особенно затянуты первые два и пятый акты), в ней есть некая неуклюжесть драматического примитива, — но есть в ней и люди отважные и трогательные, и поэзия мужества и самоотверженности, и взволнованные слезы, и молодой смех.

Это «Начало жизни», эту драматизованную песню о комсомольской отваге можно в какой-то мере сравнить с «Зорькой», с пьесой о молодости в гражданской войне, шедшей в ЛенТРАМе в ранние его годы. Мы отмечаем это, чтобы подчеркнуть подлинную органичность появления пьесы молодого, несомненно, талантливого украинского драматурга в репертуаре Ленинградского ТРАМа. Эта ли внутренняя близость пьесы, или же чуткость постановщика спектакля, ны-

[24] Премьера 16 декабря 1935 г. (реж. В. Кожич).

нешнего главного режиссера ТРАМа В. Кожича причиной тому, но в спектакле удалось добиться очень важного: удалось на новой, более высокой основе, применить стилистические тенденции, по справедливости составляющие силу ЛенТРАМа ранних его сезонов.

Ошибкой ТРАМа за последние годы отчасти было именно то, что, стремясь преодолеть многочисленные заблуждения свои (важнейшие из которых — невнимание к актерскому мастерству), театр заодно технически отбрасывал и те художественные особенности, которые по заслугам снискали некогда Ленинградскому Театру рабочей молодежи боевое и сланное имя театрального агитпропа комсомола.

И вот в новом спектакле «Начало жизни» с радостью слышим мы звонкую и зовущую к мужеству комсомольскую песню, пронизывающую спектакль, видим романтические и боевые мизансцены молодежных походов и митингов с развернутыми красными знаменами, узнаем полные крови и жизни образы героической и веселой молодежи нашей.

Вернее — именно в укреплении, в углублении этих знакомых, как будто бы, образов и сказываются особенно ярко успехи ЛенТРАМа на новом его этапе. Трамовских «стариков», на плечах своих вынесших все трудности удач и поражений десяти лет ТРАМа, узнаем мы в новом спектакле окрепшими и профессионально возмужавшими.

Как и всегда, обаятелен и весел Александр Виноградов («Сандро») — проявились сейчас в раскрываемом им мечтательном и храбром мальчишке Михайле упругие черты характерности и ясное развитие образа от сумасброда мальчугана до юноши, чутко и волево выбирающего себе путь в жизни и комсомоле.

Ясно окрашенные характерные черты приобрело и мастерство Назарчук, хорошо сыгравшей сентиментальную и добродушную на взгляд кулачиху, прячущую классовую злость под добросердечием рачительной бабушки-работницы. Этот образ, так же как и фигура медлительного, тяжелодумного, героического латыша Лайценса, с большой лаконичностью и силой осуществ-

ленная Григорьевым, особенно наглядно и красноречиво разбивают ходившую прежде в ТРАМе формулу: и рабочие парни и девушки играют только самих себя. Типографская работница Назарчук, и печатник Григорьев, а с ними и Цветков (прекрасный «комсорг Коршун»), и К. Иванов (очень интересно играющий комсомольского левака и загибщика «Льва»), и Арефьев с разной мерой яркости, но профессионально четко и осознанно учатся строить целостные и объективные образы спектакля, учатся и, конечно, научатся.

Рядом с коренными трамовцами выступают в спектакле новые для театра актеры Булыгин (очень мягко и остро схваченный образ старика «повара», становящегося энтузиастом комсомольских походов), Корочинский, Волков (темпераментная и драматически сильная фигура диверсанта Сапаговского). Несколько декоративен и искусственен Соколов в очень трудной роли секретаря райкома. И совсем бледными, прямо-таки беспомощными показаны нам актрисы Шатрова и Эдвард в ролях сестер комсомолок.

Актерский коллектив ТРАМа, конечно, нуждается еще и в укреплении и (главное) в воспитании, упорном, волевом, настойчивом. Но спектакль «Начало жизни» смело может стать началом нового второго трамовского десятилетия. Спектакль этот учит молодого зрителя славе и искусству былых битв комсомола. Спектакль этот учит комсомольский театр, не порывая со славным прошлым, которое у него за плечами, идти вперед с убежденной верой и в своих новых, талантливых и чутких руководителей, и в ясные и широкие перспективы большого и мужественного театра рабочей молодежи.

Веч. Красная газ. 1935. 20 декабря (№ 291). С. 2.

«Музыкантская команда»[25]

Театральный Ленинград с законной гордостью считает себя колыбелью тюзовского движения. Дей-

[25] Спектакль по пьесе Деля-Любашевского, премьера в филиале ТЮЗа 6 ноября 1935 г. (реж. Б. Зон).

ствительно 15 лет назад подлинный энтузиаст детского театра А. А. Брянцев основал в Ленинграде первый театр юных зрителей.

В ленинградском ТЮЗе с самого начала наметились две линии. Одна — с установкой на психологически углубленный спектакль («Бунтари» — пьеса Макарьева, в постановке Брянцева). Другая линия выражалась в создании жизнерадостных и подчеркнуто комедийных спектаклей («Дон-Кихот», «Том Сойер», «Клад»). Постановщиком этих спектаклей был один из способнейших ленинградских режиссеров Б. Зон. Сейчас у ленинградского ТЮЗа — новый этап. Им создан филиал, растущий во второй большой детский театр Ленинграда[26]. Б. Зон стал художественным руководителем этого театра. Недавно премьерой пьесы «Музыкантская команда» (пьеса Деля-Любашевского в постановке Зона) филиал ТЮЗа открылся.

Спектакль детского театра стал одним из ярчайших событий нынешнего ленинградского сезона. «Музыкантская команда» не только волнует и восхищает детский зал, спектакль оказался подлинным праздником всего драматического театра. В чем же причина такого широкого успеха спектакля?

«Музыкантская команда» автором названа «героической комедией». И это действительно героический спектакль. Пьеса рассказывает о подпольщиках-большевиках, мужественно и самоотверженно готовящих гибель белым захватчикам Северного края (действие происходит в Архангельске).

И эта героическая пьеса, несмотря на ряд трагических ситуаций, действительно «комедия». Комедия потому, что победной жизнерадостностью пронизано все отношение автора к изображаемым им событиям. Комедия потому, что мелодраматическая интрига, где много запутанных ходов, разоблачаемых тайн, сверкает юмором ситуаций, в особенности сцен, связанных

---

[26] Филиал ТЮЗа создан в 1934 г., просуществовал до 1936 г.

с похождениями оркестра музыкантской команды. Этот оркестр обыгрывается драматургом и режиссером на сотни ладов: то невежественный адъютант-белогвардеец, взявшийся за дирижирование оркестром, приводит его к фантастическому хаосу, то принужденные играть траурный марш на похоронах ненавистного команде провокатора музыканты разыгрывают чудовищную какофонию, то, наконец, горячо, дружно и стройно они играют «Интернационал» во славу входящих в город красных частей.

Отобразить гражданскую войну на севере через судьбу музыкантской команды маленького полка — это значит отказаться от взятия темы «в лоб». Этим определяется и своеобразно-камерный характер пьесы. В этом отношении «Музыкантская команда» носит в себе черты того же стиля, как «Далекое» Афиногенова или «Глубокая провинция» Светлова.

Спектакль оказался лучшей и наиболее значительной постановкой Зона. Режиссер на этот раз отказался от того пестрого изобилия театральных выдумок и затей, которым богаты были его прежние работы. Режиссерский стиль нового спектакля прост и строг. В то же время «Музыкантская команда» — такой же театральный спектакль, как «Дон-Кихот» и «Том Сойер», но это спектакль созревшего, очищающегося от мелочей режиссерского мастерства.

Актеры (по большей части, молодежь, недавно окончившая техникум ТЮЗа) играла слаженно, весело. Рядом с вчерашними учениками — Шостаком, Кадочниковым, Степановым — в спектакле участвовали и старые тюзовцы, сам автор пьесы Дель-Любашевский, чудесно сыгравший хитрого и дальновидного «фельдфебеля», Б. Блинов (исполнитель роли Фурманова в фильме «Чапаев»), Колесов и др.

В Ленинграде стало одним хорошим театром больше. Детский зритель получил спектакль, зрителем которого с удовольствием стал бы посетитель любого из наших «взрослых» театров.

Советское искусство. 1935. 23 декабря (№ 59). С. 3.

Н. Ф. Монахов.
40 лет работы в театре

Сорок лет назад в петербургской чайной Общества поощрения трезвости на крошечной эстраде молодой любитель-канцелярист, сын ламповщика и прачки, выступил в роли Незнамова в «Без вины виноватые». Этот канцелярист был Н. Ф. Монахов, сорокалетний юбилей которого празднует сейчас советский театр.

И подлинно, какая романтическая биография! Канцелярский переписчик, эстрадный куплетист, опереточный простак, а потом — один из создателей Большого драматического театра, трагический актер, исполнитель шекспировских и шиллеровских ролей, создатель целой галереи ярких образов, советской драматургии, подлинно «народный артист» страны.

О высокоромантической творческой биографии Н. Ф. Монахова вспоминалось не раз и о ней нужно вспоминать и вспоминать, потому что биография эта — необычайно красноречивый, на редкость убедительный человеческий документ, показывающий, в какой огромной степени смогло в условиях социалистической культуры выдвинуться и вырасти артистическое дарование, обреченное в обстановке капиталистического театра на то, чтобы долгие годы упрямо и бесплодно пытаться выбиться за ограниченные и пошлые пределы развлекательного, легкого спекулятивного искусства. Трагический актер Монахов — подлинное создание советского театра, в историю которого он вписал такую своеобразную и красочную страницу.

И все же не об этой романтической биографии Монахова хотели бы мы говорить сегодня в юбилейный день. Мы хотели бы говорить о тех требованиях, которые предъявляло и продолжает предъявлять актерское искусство Монахова, его сценический стиль к нашей драматургии. Монахов очень охотно играет образы советской драмы, образы людей советской эпохи. Начиная с роли партизана Рузаева в ранней пьесе Б. Лавре-

нева «Мятеж», роли, сыгранной Н. Ф. Монаховым как раз десять лет назад, и через матроса Годуна в «Разломе», через Швандю и до профессора Оттена в «Не сдадимся»[27] тянется длинная вереница людей революции, образ которых стремится сценически воплотить артист.

И неизменно повторялось одно: сценический стиль Монахова — это стиль ярких эмоциональных красок, монументальных контрастов, больших сценических жанров. И вот внутри драматических жанров, особенно излюбленных почему-то нашими авторами, внутри жанров «бытовой мелодрамы» или «лирической комедии», столь распространенных на нашей сцене, этот широкий и монументальный актерский стиль Монахова, лишь редко мог раскрыться со всей силой. Актер имел материал больших и трагических страстей в «Егоре Булычеве», он искал его, и искал по сути дела безуспешно в пьесе С. Семенова, постановка которой с умыслом, хотя и не вполне оправданно, была названа в Большом драматическом театре «народно-героическим представлением»[28].

Нет никаких причин, почему высокие и монументальные жанры реалистической трагедии, народной комедии не могли бы расцвести на нашей сцене, хотя бы наряду с жанрами лирическими, камерными, «человеческими». Об этом поет героическая музыка побед и рекордов социалистической страны. Об этом напоминают высокие и строгие классические масштабы новых социалистических городов, набережных, метро и дворцов.

И о том же — о высоких и больших подлинно народных сценических жанрах — говорит мастерство таких артистов, как трагический и народно-комедийный советский актер Монахов.

Советское искусство. 1935 29 декабря (№ 60). С. 2.

---

[27] Спектакль по пьесе С. Семенова, премьера в БДТ 17 октября 1935 г. (реж. В. Ф. Федоров, худож. В. Ф. Рындин).

[28] Речь идет о спектакле по пьесе С. Семенова «Не сдадимся».

1936

Лаборатория советской оперы
К гастролям ленинградского Малого оперного театра

«Комаринский мужик», «Леди Макбет», «Именины», «Светлый ручей» и «Тихий Дон» — таков итог трехлетней работы государственного Малого оперного театра над созданием советского музыкального спектакля. Произведения эти — не однодневки, — они успели крепко войти в репертуар театра, завоевать любовь массового зрителя. Со сцены Малого оперного театра они перешли на оперные сцены других городов, а иногда и других стран.

Если вспомнить, что дореволюционная русская музыка за десятилетия, прошедшие после «Золотого петушка»[1], не сумела создать ни одного произведения, сколько-нибудь укрепившегося на оперной сцене, — тогда станет несомненным что первые и еще скромные шаги советского оперного творчества являются проявлением того созидательного подъема, который движет всей нашей прекрасной эпохой.

Малый оперный театр работает над созданием советского музыкального спектакля. Перед ним стоит задача овладения тематикой и образами революционной действительности. В этом отношении особое значение для театра имела опера «Тихий Дон». Молодой композитор И. Дзержинский с большой силой и страстью, с неподдельной искренностью и простотой отразил в своей опере недавние события конца империалистической войны. Действие оперы непосредственно подходит к Октябрю. На примере этой оперы при всех ее недостатках видно, какую силу и взволнованность приобретает творчество советского музыканта, когда им движут идеи живой революционной действительности.

---

[1] Опера Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» написана в 1908 г., первая постановка — 24 сентября 1909 г. в Москве, в Оперном театре Зимина.

Опыт деятельности Малого оперного театра говорит о том, что молодая советская опера должна расти и крепнуть при постоянном содружестве драматурга, композитора, художественного руководства театра и его мастеров — исполнителей. Нельзя не отметить при этом той исключительной роли музыкального руководителя театра засл[уженного] артиста республики С. А. Самосуда, подлинного энтузиаста советской оперы, упорно и настойчиво воспитывающего кадры молодых советских композиторов. Ни одно из произведений, поставленных в Малом оперном театре, не родилось изолированно от театра. В процессе общей творческой работы уточнялись образы и сцены, дописывались целые акты.

Так не только рождаются новые оперы. Так растут молодые мастера — композиторы, окружающие театр. Так растет театр, который считает делом своей чести и гордости стать «подлинной лабораторией советской оперы».

Известия. 1936. 5 января (№ 4). С. 4.

Пушкинский спектакль в Большом драматическом театре

Показанные вчера в Большом драматическом театре «Скупой рыцарь» и «Каменный гость»[2] начинают собою ту, надо думать, многочисленную и многообразную серию пушкинских спектаклей, которыми наши театры должны ознаменовать приближающийся замечательный народный праздник — столетний юбилей величайшего из поэтов нашей родины.

Ввести пушкинскую драматургию в культурный обиход массового зрителя и вместе с тем найти настоящий сценический стиль этой драматургии — вот задача этих спектаклей.

И надо прямо сказать, что в основном и главном пушкинский спектакль Большого драматического

[2] Премьера 10 февраля 1936 г. (пост. В. В. Люце, худож. Н. Ф. Лапшин).

театра задач этих не выполняет. От спектакля, поставленного (или по весьма претенциозной терминологии театра: «сочиненного и инсценированного») талантливым молодым режиссером В. Люце, нельзя отнять отдельных — частных — достижений. Театр не впал в грех играть Пушкина с бытовой прозаической интонацией, «под Островского» — со сцены звучат правильно и ритмично произносимые стихи. Театр обставил спектакль хорошими актерами как из числа старой гвардии театра (В. Софронов, А. Лариков, К. Скоробогатов), так и из молодежи (Янцат, Ефимова, Корн).

И все же — в основном и главном (как сказано), мы считаем спектакль ошибочным. Ошибочен стиль «условного театра», выразившийся и в нарочитой отвлеченности декораций («фрагмент» решетки, «фрагмент» окна и т. д.), вносимой на сцену мебели, в «параде» актеров и проч. Думается, что все эти эпигонские воспоминания об «условных» спектаклях 1919–1922 гг. не имеют ничего общего с реалистической конкретностью и народностью пушкинского стиля.

Одинаково страдая таким претенциозным схематизмом, обе постановки, образовавшие программу, в остальном очень рознятся. Значительно благополучнее дело со «Скупым рыцарем». Эта замечательная маленькая трагедия поставлена с некоей подчеркнутой академичностью, пожалуй — даже с некоей «академической тяжеловесной скукой». Правда, мы отнюдь не считаем такую «скуку» неотъемлемым свойством пушкинской драматургии. Хотелось, чтобы исполнители сумели передать многогранность пушкинских образов, а не только их господствующие краски. («Альберт» — в исполнении молодого, бесспорно талантливого Н. Корна — только мужественен и пылок, а у Пушкина он и «мужественен», и «пылок», и «жизнерадостен», и «гуманен». «Барон» — очень вдумчиво и тонко исполняемый В. Софроновым, — у актера только «скуп», а у Пушкина он и скуп, и рыцарски верен, и несчастен!). Но все же в «Скупом рыцаре» театр показал строгую, а — в заключительной сцене — и достаточно драматическую интерпретацию Пушкина.

Иначе с «Каменным гостем». Мы считаем себя вправе повинить постановщика «Каменного гостя» в легкомысленном отношении к одному из гениальнейших творений Пушкина. Не пора ли действительно прекратить несложную игру в «ироническое снижение» и «критическую проработку» идей и образов классики? Неужели театр действительно полагает, что он обнаружил свое превосходство над «камер-юнкерской» ограниченностью Пушкина в том, что Донна Анна — одна из наиболее поэтических образов женской любви у Пушкина! — толкуется актрисой Дефорж как некая лицемерная и похотливая светская дама под личиной монахини? Или в том, что Лаура, это воплощение обаятельной «моцартовской» беспечности разоблачается даровитой Ефимовой, как довольно-таки разухабистая уличная певица с цыганщиной в голосе и подрагиванием в бедрах? Сам «Дон-Жуан» нашел эмоционального и талантливого исполнителя в молодом Янцате. Но и здесь дают о себе знать преднамеренное «снижение образа» и пресловутая «ирония». Пушкинский «Дон Гуан» оказывается на поверку самым обыкновенным «донжуаном» — попросту волокитой и бабником.

Вообще от «Каменного гостя», как от трагедии, в Большом драматическом театре осталось очень мало. Спектакль идет под почти непрерывный смех и едва ли не воспринимается частью аудитории как этакий веселый «водевиль с пением»! Это ли достойная популяризация пушкинской драматургии, достойный разговор социалистического театра с величайшим из поэтов прошлого столетия?

Думаем, что спектакль «Каменный гость» должен быть доработан даровитым режиссером и театром, «водевиль» должен зазвучать трагедией.

Веч. Красная газ. 1936. 11 февраля (№ 34). С. 2.

Водевиль вместо трагедии
Неудачный спектакль Большого драматического театра

Наступивший год, юбилейный пушкинский год, должен раскрыть на театре всю мудрость, силу и кра-

соту все еще недостаточно оцененной драматургии Пушкина, должен содействовать отысканию все еще неустановившегося сценического стиля его драматургии. Вот почему так велико культурное значение того цикла пушкинских спектаклей, который подготовляется сейчас в наших театрах.

Ленинградскому Большому драматическому театру — честь почина. На днях он показал новую премьеру пушкинских «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя». Но именно с точки зрения тех высоких и принципиальных требований, которые обязательны по отношению к пушкинским спектаклям, должны признать: в основном и главном почин Большого драматического театра оказался неудачным, его пушкинский спектакль — ошибочным.

Режиссер Люце справедливо убоялся тяжеловесной монтировки, часто подавляющей строгую лаконичность пушкинской драматургии, убоялся прозаической бытовой интонации, порою стирающей на нашей сцене грань между Пушкиным и Островским. Этой опасности режиссер и исполнители спектакля счастливо избегли. В спектакле звучат не обрывки ритмированной прозы, а ясные и ритмические стихи. Но в борьбе с монтировочной громоздкостью театр впал в крайность сценической условности. Намеки на «окно», на «дверь», фрагменты «стены» или «лестницы» — вот декоративный стиль спектакля. Вдобавок, исходя из ложно понятой «народности пушкинской драматургии», режиссер ввел в спектакль условный «парад» актеров, «условные» перемены аксессуаров при открытом занавесе. Все что напоминало эпигонские перепевы «условного театра» и, во всяком случае, оказалось очень далеким от реализма пушкинской драмы.

Обе трагедии, образовавшие программу спектакля Большого драматического театра, очень отличны друг от друга.

«Скупой рыцарь» поставлен в подчеркнуто академической, даже несколько «школьной» манере. Строго и тонко читает знаменитый монолог «скупой рыцарь» — арт. Софронов. С мужественной пылко-

стью бросает негодующие реплики «сына» — молодой артист Корн. Повторяем, спектакль дает серьезную и честную интерпретацию пушкинской трагедии. И все же не слишком ли «спокойны», «хладнокровна» эта интерпретация? — Ведь подлинная тема «Скупого рыцаря» — это столкновение морали феодальной и капиталистической, великая историческая ломка, тема непосредственно и остро волновавшая Пушкина, создателя «Сцен из рыцарских времен» и «Пиковой дамы». «В какие дни надел я на себя цепь герцога», «ужасный век, ужасные сердца» — эти реплики герцога в «Скупом рыцаре» значат то же, что и знаменитое «Распалась связь времен» в «Гамлете». Они дают взволнованную и страстную эмоциональную тему трагедии.

Эту взволнованность и страстность спектакль Большого драматического театра передает далеко недостаточно. Артисты Большого драматического театра при всей корректности и тонкости игры все же передают только ведущую, господствующую краску характера, а не эту многогранность, играют романтически «по-шиллеровски», а не «по-шекспировски», т. е. не «по-пушкински». Софронов — «скупой рыцарь» — только скуп, а у Пушкина он и «скуп» и «рыцарственен» и «несчастен». Корн — сын — пылок и мужественен, а у Пушкина он и «пылок» и «добросердечен» и «жизнерадостен».

И все же, предъявляя эти упреки к спектаклю «Скупой рыцарь», мы не можем, повторяем, отказать ему в строгости и серьезности подхода к Пушкину.

Иначе обстоит дело с «Каменным гостем». Здесь попросту проявлено легкомысленное отношение к одному из гениальнейших творений Пушкина. Еще раз (в какой уже раз!) мы являемся свидетелями пресловутого «иронического снижения» идей и образов классической драматургии. Кто, в конце концов, дал право Большому драматическому театру относиться «иронически», «шутовски» к тому, что воспринимал как глубокую и трагическую серьезность сам создатель «Каменного гостя»? Вот Донна Анна. Ну да, это «като-

личка», «клерикалка», «вдова испанского гранда» — но ведь это же один из глубочайших и поэтичнейших у Пушкина образов женской любви. А арт[истка] Деформ играет ее некоей лицемерной и похотливой великосветской кокеткой под личиной благочестивой ханжи. Вот Лаура — воплощение очаровательной «моцартовской» беспечности. Даровитая молодая артистка Ефимова считает возможным строить этот образ в характере некоей дешевенькой уличной певички. Как своего рода мюзик-холльные номера, поставлены обе песенки Лауры. Актриса поет с цыганским шиком в голосе, покачивая бедрами, и в корне разрушает высокую поэтичность пушкинского образа. И, наконец, самое главное — сам Дон Гуан. Молодой артист Яицат с большой эмоциональностью и подъемом читает замечательные стихи Пушкина, он эффектен и выразителен. Все же и здесь сказалось тоже злополучное ироническое снижение образа. Актер всячески избегает углубления роли. Его Дон Гуан легкомыслен, женолюбив, всегда готов на авантюру. Но нет в нем того великолепного изобилия жизненных сил, той полноты жизнеощущения, той гениальности, которая позволяет поставить Дон Гуана вровень с такими пушкинскими образами, как Моцарт, или Самозванец, или как председатель в «Пире во время чумы». А между тем именно эти черты делают Дон-Гуана образом подлинно пушкинским, образом трагическим.

Получается, что «Каменный гость» в Большом драматическом театре звучит менее всего как трагедия. Не случайно спектакль вызывает почти беспрерывную реакцию смеха у зрителей. Спектакль смотрится, как некий «водевиль с пением». А это означает, что «пресловутая ирония» и снижение стиля привели к тому, к чему они и должны были привести, — привели к обеднению смыла пушкинской драмы. Произошло то, что является одной из величайших наших опасностей при подходе к классике: упрощение, уничтожение идей классического произведения.

Ленинградский Большой драматический театр, вероятно, должен доработать свой пушкинский спек-

такль. А для наших театров в целом это еще один урок того, как настоятельно нужна подлинная серьезность, осторожность и уважение к классическому гению, творения которого желает театр популяризировать перед нашим зрителем.

Советское искусство. 1936. 17 февраля (№ 8). С. 3.

«Кукольный дом» на Малой сцене Госдрамы[3]

Минуло уже более тридцати лет с тех пор, как, вызывая ожесточеннейшие споры, восхищение, негодование, шла ибсеновская «Нора» («Кукольный дом») в театрах модернистской интеллигенции с В. Комиссаржевской в заглавной роли.

Сейчас на Малой сцене Госдрамы Б. А. Бабочкин снова поставил эту давно не шедшую у нас пьесу. Ибсен по справедливости должен быть назван драматургом классическим, более того, может быть, это последний классический драматург Западной Европы. Сейчас, когда время стерло с его наследия мишуру моды и символического новаторства, становится ясным, как велика была в создателе «Кукольного дома» и «Столпов общества» мощь реалистического проникновения в действительность — при всей идейной ограниченности норвежского драматурга.

Непосредственное содержание «Кукольного дома» с его исключительным по страстности обличением лицемерия собственнической семейной морали может (если отвлечься от имеющейся в пьесе явно устарелой публицистики) оказаться интересным сегодня.

Сценическая традиция ибсеновских пьес выдвинула до сих пор две линии, одинаково мало пригодных для пропаганды Ибсена в советском театре. Первая — это та традиция символических спектаклей (Мей-

[3] Спектакль «Кукольный дом» по пьесе Г. Ибсена, премьера 26 февраля 1936 г. (пост. Б. А. Бабочкина, худож. Г. А. Белоуско).

ерхольд, Комиссаржевская), в которых адвокаты, доктора, конторщики Ибсена превращались в некие воплощения мирового духа. Вторая — линия на бытовщину, стиравшая грань между ибсеновским реализмом и бытописательством Рышкова и Найденова.

Постановщик спектакля Малой сцены в очень малой мере заплатил дань первой из этих опасностей. В сущности, только явно излишние проходы маскарадных фигур в 3-м акте, долженствующие, очевидно, как некие выражения вселенской суеты, контрастировать с отчаянием в доме Хельмеров, говорят о «символическом Ибсене».

Значительно более повинен спектакль в обратном — в бытовом принижении драматургии великого норвежца. По бытовому принижен и перегружен мелочными деталями павильон (худ[ожник] Белоуско). Чрезмерно бытовой, прозаической интонацией грешат кое-где и актеры, в том числе и исполнительница заглавной роли — Карякина (в частности, это относится к 1-му акту, к теме «Норы-белочки», «Норы-жаворонка»).

И все же в основном и главном постановщик сумел внести в спектакль ту стилистику высоко-эмоционального рассказа, которая и есть единственно-верный ключ к сегодняшнему Ибсену.

Актеры далеко не в равной степени помогли молодому постановщику. Сухой и мелкий сценический рисунок дали Глебова (фру Линне), Глумов (доктор Ранк), Карпов (Хельмер). Но надолго запомнится Черкасов (Нильс Крокста), бесприютный человек-волк, не снимающий в комнатах шубы и шляпы, с голосом простуженным и печальным. И в особенности Карякина — Нора. Замечательные образцы классических «Нор» прошлого стояли перед актрисой. Карякина избегала повторения. С подчеркнутой точностью Карякина строит насквозь сегодняшний образ героини «Кукольного дома». Нет в ее игре символической абстракции и модернистских надрывов. Есть простая правдивость больного искреннего женского сердца, есть поэтический образ женщины, переходящий от полудетской беззаботности к высокому трагизму (в заме-

чательной сцене тарантеллы) и к прозрачной ясности принятого решения — в финале.

Нора в исполнении Карякиной — один из значительных женских сценических образов, созданных советской актрисой.

Веч. Красная газ. 1936. 7 марта (№ 54). С. 2.

Посредственное искусство. На премьерах Ленинградской Госдрамы

Урок второго МХАТ поучителен для всех наших драматических театров[4]. Он с исключительной красноречивостью доказывает, что страна, давая бесконечно много нашим театрам, отняла у них одно право: право ставить плохие или даже только посредственные спектакли.

Театры наши, прежде всего театры, претендующие на значение всесоюзных, ведущих, не могут и не должны довольствоваться благополучием «серединки», успокоенности, посредственности.

А между тем именно таких упреков заслуживает, как нам кажется, нынешний сезон крупнейшего из драматических театров Ленинграда — Ленинградской Госдрамы. По внешней видимости сезон[5] проходит достаточно оживленно: за полгода — три премьеры на основной сцене театра, четыре — на малой сцене. Целая вереница новых, быстро сменяющихся имен выдвигается в режиссеры и художники.

Но стоит всмотреться в эту галерею премьер и становится ясным: на деле (за единичными исключениями) — все это полууспех, серятина, порой просто неудачи.

---

[4] МХАТ Второй (МХАТ-2), основанный в 1924 г. на базе Первой студии МХТ был закрыт без серьезных на то причин весной 1936 г. Постановлением СНК СССР и ЦК ВКП (б): «...так называемый 2-й МХАТ не оправдывает своего звания МХАТа и на деле является посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью».

[5] Сезон 1935–1936 гг.

На главной сцене поставлена «Женитьба Фигаро»[6]. Поставлена реж[иссером] Дудиным с провинциальной тяжеловесностью. Так ставили эту пьесу в провинциальных театрах в дореволюционные годы. Поставлен «Платон Кречет» (реж. Б. Сушкевич)[7], с почти годовым опозданием против десятков постановок этой пьесы в театрах страны. И опять-таки спектакль оказался на уровне заведомо средних «проходных» спектаклей со случайными мизансценами и с посредственными исполнителями.

На малой сцене прошло «Бегство» Щеглова (постановка реж[иссера] Руднина[8]) — примитивная мелодрама, именно так и понятая и поставленная театром[9]. Прошла «Бесприданница» (постановка Н. К. Симонова)[10]. Постановка эта почему-то была осуществлена в духе некоего модернистского театра «настроений». Прошла «Глубокая провинция». Одновременная постановка пьесы Светлова в маленьком, с трудом еще оправляющемся от длительного творческого кризиса ТРАМе[11] оказалась несравненно более близкой к поэтическому стилю этой лирической комедии, чем лобовой, грешащий риторикой и эксцентризмом спектакль академического театра.

Таковы выводы, единодушно сделанные ленинградской критикой и общественностью по каждой из перечисленных премьер. Но достаточно суммировать эти оценки, чтобы стало ясным глубокое неблагополучие нынешнего сезона Госдрамы.

Отсутствие масштабов, отсутствие ясного замысла, отсутствие желания бороться за большой театр, ставка на проходные спектакли, на серятинку, на ко-

---

[6] Спектакль по пьесе П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», премьера 16 декабря 1935 г. (пост. В. Ф. Дудина, худож. К. С. Петров-Водкин).

[7] Премьера 8 ноября 1935 г.

[8] Ошибка: Л. С. Рудник.

[9] Премьера 22 ноября 1935 г.

[10] Спектакль по пьесе А. Н. Островского, премьера 5 января 1936 г.

[11] В сезоне 1935/1936 гг. пьеса была поставлена на Малой сцене Госдрамы (реж. М. Соколовский). Премьера в ТРАМе — 30 января 1936 г., (реж. Н. Рашевская).

личество — вот что характерно для нынешнего сезона Госдрамы, вот что делает сезон крупнейшего драматического театра тусклым, «провинциальным».

Отсюда и случайность в выдвижении режиссерских имен, и отсутствие единого стиля спектаклей, и пассивность в выборе репертуара (ни одна из перечисленных пьес не явилась детищем театра, театр брал их из чужих рук).

Сейчас Госдрама показала еще две новые премьеры. На большой сцене прошел «Трус» Крона (в постановке реж[иссера] Дудина)[12]. На малой сцене поставлен «Кукольный дом» («Нора») Ибсена в постановке Б. А. Бабочкина. Разной ценности и значения спектакли эти характерны и для слабостей Госдрамы и в то же время для возможностей, таящихся в этом театре. В постановке «Труса» прежде всего бросается в глаза отсутствие каких-либо попыток режиссуры организовать сырую, нескладную пьесу молодого драматурга. Пьеса эта очень затянута в первой половине. Действие рассыпается на множество маленьких замкнутых сцен. В спектакле Госдрамы эта затянутость становится бедствием. В непомерно тягучих диалогах, в огромных паузах теряется драматическая интрига. Очень крикливо, нарочито, с некоторым даже налетом вульгарности играет актриса Вольф-Израэль роль проститутки. Она беспрерывно разгуливает по сцене, заставляя забывать и о железнодорожной стачке, и о 1905 г., и о трагедии трусости, которую хотел разрешить автор.

И вместе со всем этим — очень тонко и искренне переданный актером Вивьеном «трус» и несомненно удачный, сдержанный, лаконичный образ солдата-большевика, совсем с новой стороны показывающий актера Малютина.

Спектакль «Кукольный дом» сценически значительно удачней, чем «Трус». Радует прежде всего самый выбор пьесы. Время стерло с его драматургии мишуру моды. Неподдельная реалистическая сила,

---

[12] Премьера 4 марта 1936 г.

которой обладают лучшие из пьес Ибсена, сейчас еще продолжает действовать.

Среди наследия Ибсена «Кукольный дом» — пьеса о лицемерии собственнической семьи — остается одной из наиболее живых. Бабочкин, впервые выступающий как режиссер, стоял в этой постановке перед двумя опасностями: перед опасностью символистского толкования Ибсена и перед возможностью потопить его драму в болоте мелкой «бытовщинки». Первой опасности он избежал почти целиком, за исключением только разве совершенно ненужных и мешающих маскарадных пантомим, рвущих строгое единство последнего акта драмы. Избежать «бытовщинки» ему не удалось. Спектакль оказался перегруженным мелочными деталями, серыми и маловыразительными. Подавляющее большинство актеров играют не Ибсена, а некую посредственно-психологическую мелодраму, полную нажимов, настроенческих пауз и преувеличенной жестикуляции.

В этом заведомо сером ансамбле выделяются (как и в «Трусе») единичные актерские роли. Мы увидели в этом спектакле по-новому играющего Черкасова. Замечательный комедийный актер играет на этот раз почти трагический образ частного поверенного Крокстона. По сцене ходит затравленный волк, человек, потерявший всякие человеческие связи. Это прекрасное выражение глубокого одиночества человека в капиталистическом обществе. Вторая (и основная) удача спектакля — это Нора в исполнении актрисы Карякиной. У Карякиной Нора очень простая и очень человечная женщина, смешливая и простодушная в первом акте, раскрывающаяся с огромной драматической силой (без всякой истерики, однако, и без надрыва) во втором акте замечательной сцены «Тарантеллы», очень спокойная, простая и мудрая в третьем акте, в сцене разлуки. Режиссура отказалась, к сожалению, от несомненно имевшегося у нее права купюровать явно устаревшие публицистические тирады Ибсена. Норе приходится произносить поэтому много омертвевших, бьющих мимо цели слов. И все же этот образ милой,

простой и волевой женщины, женщины, очевидно, более и умной, и дееспособной, чем все ее окружающие, и в то же время зря, попусту и неумело растрачивающей свои душевные силы, не может не волновать.

Спектакль «Кукольный дом» — пожалуй, лучшая из премьер, показанных Госдрамой. И все же и из нее мы считаем себя вправе извлечь все тот же вывод: старейший драматический театр Ленинграда обладает огромным и все еще мало раскрытым богатством творческих сил. Но это богатство в значительной мере будет лежать втуне, пока руководство театра не поймет, что Ленинградская Госдрама — не захолустный театрик, а первый драматический театр великого и славного города.

Советское искусство. 1936. 23 марта (№ 14). С. 3.

«Брат и сестра»[13]

В маленьком провинциальном городке разыгрываются маленькие события, своим смыслом, однако возобновляющие в памяти легендарные дни «челюскинской» эпохи: девочка-школьница оказывается на льдине, и вот весь город, школа, заводы, армия мобилизуется, чтобы спасти жизнь гражданки социалистической страны.

И в этой обстановке ледохода, наводнения, стихийных катастроф разрешается и другой конфликт, тоже маленький, казалось бы, но глубоко человечный, ребяческий, но глубоко серьезный: школьник и школьница, брат и сестра, вечно ссорившиеся в семье, дают друг другу руку на верную дружбу. Мальчик, отважный, умный мальчик, по недомыслию и озорству вечно обижавший сестренку, становится ее защитником, ее заботливым товарищем.

Дети и социалистическая семья, дети и социалистическая страна, вот разные, но крепко связанные,

---

[13] Спектакль по пьесе Е. Шварца, премьера в филиале ТЮЗа 16 марта 1936 г. (реж. Б. Зон, худож. М. Григорьев).

правдивые большие темы, которые поставлены в новой пьесе Евг. Шварца и в новом спектакле филиала ТЮЗа. Мы, не колеблясь, назовем «Брата и сестру» лучшей из пьес Шварца. Никогда раньше не было у него ни такой ясной, так любовно и целеустремленно поставленной темы, ни такой насыщенности и простоты в создании образов, образов детей, в первую очередь. Сережа — настойчивый, мужественный и сдержанно-нежный мальчуган из советской школы, Маруся — храбрая и заботливая, хотя и немного взбалмошная его сестренка, — эти образы детей могут, вероятно, занять свое место рядом с Томом Сойером.

К сожалению, не вся пьеса держится на такой высоте сдержанного и мужественного пафоса. Есть в ней мелкая и слезливая трогательность, есть раздражающий сентимент. Зачем, например, понадобилась автору мать, находящая детей своих даже тогда, когда весь город, его заводы и армия оказываются бессильными? Вед здесь сентимент идет наперекор не только хорошему вкусу, но и основному смыслу пьесы о девочке и стране.

Слезливость испортила несколько актерских ролей. Совсем не преодолена она у Паномаренко (отец), слезливость искажает и образ матери в исполнении такой тонкой актрисы как Беюл. Зато краску превосходного теплого и властного героического юмора вносит в спектакль Кадочников в роли старого сторожа — друга и защитника ребят. В центре же спектакля, конечно, «брат» и «сестра» — арт[истка] Волкова и арт[истка] Красинькова.

Волкову мы знаем по целой галерее образов тюзовских мальчуганов.

«Сережа» — одна из лучших ее ролей. Сдержанно, скупо, без какого-либо нажима, с чудесным юмором, с очаровательной грубоватостью мальчишки, желающего казаться старше, строит актриса роль. Сдержанности и четкого расчета не хватает совсем молоденькой Красиньковой. Но, вдаваясь порою в крикливость, излишне иногда нажимая, актриса эта нашла в то же время множество метко показанных, остро наблюденных детских интонаций и жестов.

Для режиссера Б. Зона эта постановка — новый после «Музыкантской команды» шаг по пути создания реалистических, психологически правдивых спектаклей. Второй детский театр нашего города вырастает в целеустремленный и крепкий художественный организм, знающий свой путь, с целостным актерским ансамблем, с кругом близких к театру драматургов.

Веч. Красная газ. 1936. 4 апреля (№ 78). С. 2.

«Египетские ночи». На гастролях Московского Камерного театра[14]

В своей статье, предваряющей гастроли Камерного театра в Ленинграде, руководитель театра А. Я. Таиров утверждает, что «объединенный им в спектакле материал создает нужное органическое единство спектакля». Он полагает также, что ему удалось «отойти и от псевдо-трагической напыщенности и псевдо-исторического натурализма» и достигнуть «полнокровного реализма синтетических образов» («Лен. правда» от 15 апреля[15]).

Приходится признать, что руководитель Камерного театра глубоко ошибся в оценке поставленного им спектакля.

Начнем с «органического единства». Спектакль смонтирован из «Цезаря и Клеопатры» Берн. Шоу, «Египетских ночей» Пушкина и «Антония и Клеопатры» Шекспира. Не станем ломиться в открытые двери и доказывать, что ироническая, насквозь пародийная шутка Шоу, озорно наряженная им в маскарадные костюмы египетского старика, не имеет ровно ничего общего с монументальным трагизмом Шекспира, так же, как и стихи Пушкина, читаемые итальянцем-импровизатором на великосветском рауте, нельзя безнаказанно переносить в обстановку шекспировских таверн.

---

[14] Спектакль по пьесам Б. Шоу, А. С. Пушкина и В. Шекспира, премьера 3 февраля 1935 г. (реж. А. Таиров).

[15] *Таиров А.* «Антоний и Клеопатра» в Камерном театре. (К предстоящим гастролям в Ленинграде) // Ленингр. правда. 1936. 15 апр. (№ 87) С. 4.

Скажем только, что если авторский стиль в драматургии имеет какое-либо самоценное значение, не зависимое от режиссерских ухищрений (а как будто бы в этом нельзя сомневаться), то давно уже этот авторский стиль не подвергался такому откровенному надругательству, как в «объединительном опыте» А. Таирова.

В порядке некоего диковинного и досадного рецидива предстали здесь самые, казалось бы, давно прошедшие заблуждения Камерного театра, когда «пьеса рассматривалась как предлог для сценического действия, не более».

Рецидивом, досадным и необъяснимым, хочется назвать и самый сценический стиль спектакля. Стиль спектакля ничего общего с реализмом не имеет. Перед зрителем — некие разрезы пирамид и сегменты полукругов, которые должны, очевидно, изображать Александрию и Рим.

Перед зрителем — «римляне» с деревянной осанкой и «по-римски» поднятой левой рукой, разгуливающие по сцене. Тут же курильницы, треножники и прочая принадлежность «древнего мира».

Таким же досадным рецидивом в творчестве замечательной актрисы Коонен явилась... роль Клеопатры.

Приходится вспомнить о давно пройденных Камерным театром этапах «Саломеи» и «Федры». Так же стилизованная, холодная, напевная декламация, движения, то извилистые, то манерно-сдержанные. А там, где нет модернистской стилизации (в сцене прощанья с Антонием, например), там актриса впадает в психологическую бытовщинку, играет Дюма, а не Шекспира (исключение только знаменитая сцена, где Клеопатра узнает о женитьбе Антония. Коонен в этой сцене нашла и яд издевки, и ненависть, и силу страсти, вне которых нельзя и думать об образе египетской царицы).

Трудно, впрочем, винить одну лишь Коонен в искажении образа шекспировской Клеопатры. «Объединительный» замысел режиссуры привел к тому, что в расширенный — путем включения Шоу и Пушкина спектакль вошли только разорванные фрагменты шекспировской трагедии.

Ценя театр, поставивший «Оптимистическую трагедию»[16], мы искренне хотели бы найти положительные свойства в спектакле «Египетские ночи». Думается, что за вычетом разве остроумной и тонкой трактовки акт[ером] Чаплыгиным роли младшего Цезаря, таких свойств в путанной постановке нет.

Как мог осуществить ее Камерный театр? Как мог руководитель театра на следующий день после самокритических высказываний своих на театральной дискуссии восхвалять этот спектакль?

Как вяжутся, наконец, далеко идущие декларации Камерного театра со спектаклем «Египетские ночи»?

Веч. Красная газ. 1936. 21 апреля (№ 92). С. 2.

Нелепый спектакль «Отелло» в постановке Н. Охлопкова[17]

«Мать»[18], «Железный поток»[19], «Аристократы»[20] в постановке Н. Охлопкова характеризовали этого режиссера как художника беспорядочного, лишенного меры, но сильного, смелого и патетичного.

Но спектакль «Отелло» глубоко разочарует тех, кто надеялся увидеть здесь новое и патетичное толкование Шекспира.

«Отелло» у Охлопкова это, прежде всего, заурядный и бедный спектакль. Заурядный и бедный внешне. Трудно себе представить что-нибудь отвратительнее того сочетания розоватых, зеленоватых и просто грязных занавесок, которые «оформляют» сцену (худ. Кноблок). Это оформление свидетельствует и о поту-

---

[16] Спектакль по пьесе Вс. Вишневского, премьера в Камерном театре 18 декабря 1933 г. (реж. А. Я. Таиров).

[17] Спектакль по пьесе В. Шекспира, премьера в Реалистическом театре в 1936 г. (худ. Б. Кноблок).

[18] Спектакль по пьесе М. Горького, премьера — 1933 г.

[19] Спектакль по роману А. Серафимовича, премьера — 1934 г.

[20] Спектакль по пьесе Н. Погодина, премьера в Реалистическом театре в 1935 г.

гах на красивость, на примитивное воссоздание обстановочного «стиля» («Венеция» — значит обязательно гондолы, гондолы и гондолы), и об унылом эпигонстве у «условного театра» 1919 года.

Спектакль «Отелло» — спектакль заурядный и бедный также и по мысли. Режиссер выкинул из шекспировской трагедии сцены на Кипрских улицах и в порту — сцены, давшие тему войны и венецианского морского владычества, тему Отелло, как правителя и полководца. Так пропал государственный масштаб событий (масштаб необычайно существенный для Шекспира), пропала история, осталась абстрактная драма страстей.

Эту драму режиссер решил еще больше абстрагировать, вводя в нее ту условную иероглифику страстей, которая с легкой руки китайского театра Мэй Лань-фана пошла у нас в ход. Поэтому-то Отелло, прежде чем задушить Дездемону, набрасывает на нее черную накидку (смерть...), поэтому-то знаменитый платок Дездемоны — ярко-красного цвета (страсть...), поэтому — в руках у актеров — множество всяких «глубокомысленных» вещей — иероглифов: кораблик у Кассио, рубашка Дездемоны у Брабанцио, какие-то статуэтки у других героев. А сам Отелло от времени до времени заворачивается в драпировки, ну, совсем как генерал-«тигр» или «леопард» у Мэй Лань-фана. Страстям героев аккомпанирует хор каких-то незримых духов, сопровождающий завываниями монологи Отелло.

А рядом с этой условной иероглификой, — как и водится, — снижение трагедии в натурализм. Жертвой снижения пала, прежде всего, сама Дездемона. Режиссер решил воплотить в ней бессмертный идеал олешевского Бабичева[21]: «Дездемона — полковая дамочка». Даровитая актриса Янукова развязно кокетничает и резвится в первой половине спектакля. Отелло хлопает ее по спине, супруги вообще ведут себя непринужденно. Несравненно удачнее у Януковой вторая, трагическая часть спектакля. Сцена «ивуш-

[21] Герой романа Ю. Олеши «Зависть».

ки» полна настоящего обаяния. Есть обаяние и у Абрикосова — «Отелло», в особенности там, где им движет задумчивость, нежность, подозрение, тревога. Гораздо слабее Абрикосов в сценах пафоса. Здесь ему мало помогают и те хоры завывающих духов, о которых мы упоминали выше.

На сцене советского театра Шекспир становится популярнейшим драматургом. Но режиссер Охлопков, видимо, имеет смутное представление об этом гениальном писателе, встреча с которым особенно наглядно обнаружила бескультурье и эпигонство, являющиеся слабыми сторонами режиссерского дарования Охлопкова. Спектакль показал, однако, что в труппе театра Охлопкова есть прекрасные актеры, пытающиеся пронести правдивость человеческой интонации даже сквозь «иероглифы» духов и прочие причуды нелепого спектакля.

Веч. Красная газ. 1936. 7 мая (№ 104). С. 2.

«Собака на сене». Премьера в театре «Комедия»[22]

Театр «Комедия» памятен нашим зрителям примерами такой грубейшей и бесполезнейшей фальсификации классики, как спектакли «Укрощение строптивой» и «Женитьба». Постановщик «Собаки на сене» Н. П. Акимов также сравнительно недавно показал в «Гамлете» образчик штукарского выхолащивания смысла одного из глубочайших созданий мировой драматургии.

С тем большей радостью и за режиссера, и за театр, и за весь нынешний драматический сезон в Ленинграде, сложившийся так бледно и неудачно, можем мы признать успех последней премьеры театра.

Правда, и в спектакле «Собака на сене» не обходится дело без излишнего ломанья и балагана. Нелепа, например, фигура старого «графа Лудовиго» (арт.

[22] Спектакль по пьесе Лопе де Вега, премьера 5 июня 1936 г. (реж. и худож. Н. Акимов).

Филиппов), изображенного, вопреки драматическому смыслу пьесы, неким резвым идиотом на длинных ногах.

Но это, пожалуй, только слабый пережиток «выхолащивания классиков». Гораздо больше в спектакле обратного: некой холодноватой школьности. Понятно стремление режиссера во что бы то ни стало уйти от штукарства своего «Гамлета», да к тому же еще недостаточная опытность некоторых актеров в ролях классического репертуара, — вот чем, вероятно объясняется этот налет ученичества, сковывающий кое-где (в особенности в первом акте) течение пьесы, одной из самых эмоциональных и страстных в мировой драматургии.

Но все это не отменяет главного. Спектакль «Собака на сене» показывает творение Лопе де Вега так, что 400-летняя комедия испанца принимается зрителем, как живое создание театра, веселящее блеском острой интригующей фабулы, заставляющее задуматься над сложностью центрального характера.

Обращает на себя внимание, прежде всего, новый перевод М. Л. Лозинского, перевод, превосходный по ясности, легкости, виртуозно передающий стилистику Лопе де Вега.

Совершенно бесспорно также, что Н. П. Акимов (режиссер и художник спектакля) сделал очень много, чтобы ясностью и простотой заменить так привычное для него и так ему всегда мешавшее мелочное сценическое «изобретательство».

В центре комедии — владелица замка, строптивая Диана (арт. Гошева), заставляющая своего слугу, молодого безродного карьериста, беспрерывно колебаться между любовью к простодушной Мариане и влечением к графскому замку Дианы. Яркий, живописный образ, созданный Гошевой, вырывает, однако, жало сатирической «злости» из спектакля. А по ней равняются и другие персонажи. Искренне увлекающимся и страдающим оказывается Теодоро (арт. Ханзель). И совсем уже безобидным, весьма обаятельным выглядит (в очень талантливом исполнении арт[иста] Зилотти) авантюрист Тристан.

Сатирической остроты, повторяем, лишен в значительной мере этот спектакль. Глядя на него, мы едва ли вспомним о буйном и «грубом» времени создания пьесы, о времени, когда насмешливый автор 2000 пьес, Лопе де Вега, наблюдал крушение феодальной морали и восхождение буржуазных карьеристов и стяжателей. Тема любви, уступающей перед карьерой, тема брака, покупаемого ценой обмана, исчезли из постановки. Осталась, как мы говорили, комедия страсти, побеждающей все препятствия, осталась комедия ревности и любви.

Это делает постановку, конечно, менее «злой» и умной, чем пьеса Лопе де Вега. Но вместе с тем мы получаем спектакль, показывающий культурную, способную молодежь в театре, так часто грешившем до сих пор заурядностью и бескультурьем.

Красная газ. 1936. 8 июня (№ 21). С. 3.

«Ревизор» в Театре драмы[23]

С запозданием против юбилейных сроков, но «Ревизор» все же поставлен заново на сцене, где он был показан впервые сто лет назад[24]. Понятно, в какой огромной степени эта постановка является проверкой, испытанием творческих сил академического Театра драмы.

Испытание это, прежде всего, показало противоречивость, сложность художественного пути театра. Спектакль балансирует между послушным следованием традициям «александринского» «Ревизора» и довольно робкими «ремарками». Больше всего неоправданного «новаторства» ощущаем мы в декорациях Н. П. Акимова, построившего некий каземат вместо «номера в гостинице» и перенесшего последний акт в сад какого-то «дворянского гнезда». Гораздо ближе

---

[23] Спектакль по комедии Н. В. Гоголя, премьера в Госдраме 13 июня 1936 г. (пост. Б. М. Сушкевича, худож. Н. П. Акимов).

[24] Впервые «Ревизор» был поставлен в Александринском театре 19 апреля (1 мая) 1836 г.

к «традициям» режиссерская работа Б. Сушкевича (в особенности в средних актах), давшего ряд остроумных и свежих мизансцен, но, по-видимому, не нашедшего руководящей идеи, замысла спектакля.

Актерская сторона возобновленного «Ревизора» и своеобразна, и поучительна. Налицо явная неудача «средних» (если так можно выразиться) кадров театра, заполняющих такие важные в «Ревизоре» «эпизодические» роли. Все эти Земляники, Ляпкины-Тяпкины, почтмейстеры и т. д., изображаемые артистами Любошем, Богдановым, Невским, до крайности скучны, провинциальны, вяло шамкают замечательный текст. К столетию «Ревизора» театр не нашел ярких исполнителей этих ролей. Лучше сам вожак чиновничьего царства — Сквозник-Дмухановский в исполнении Лешкова. Лешков играет Городничего в меру человечно, в меру весело, с характерными интонациями.

И рядом с этими едва благополучными «середняками» — такие настоящие жемчужины актерского мастерства, как Е. Корчагина-Александровская в классической для нее роли слесарши Пошлепкиной, как Горин-Горяинов — Растаковский и, конечно, Бабочкин — Хлестаков.

Бабочкин в роли Хлестакова — это, несомненно, большая удача талантливого актера. Это вполне самостоятельный и очень интересный вариант бессмертной роли. Бабочкин играет Хлестакова очень молодым, почти ребячливым, простодушным, увлекающимся и глупым.

Маленький эпизод Растаковского в исполнении Горин-Горяинова прямо-таки великолепен. С такой виртуозной тонкостью, характерностью, блеском в деталях в свое время играли, вероятно, такие корифеи былой «Александринки», как Самойлов.

Талантливо играет молодежь. Мы говорим здесь о Карякиной (Мария Антоновна), Черкасове (Осип). Правда Осип — Черкасов, длинное, мрачное, разочарованное в жизни и людях существо, явно вышел не из

гоголевской комедии. Ибсена или Сухово-Кобылина здесь, вероятно, больше, чем автора «Ревизора».

Несколько интереснейших актерских образов — это немало для Госдрамы, имевшей за последние месяцы столько провалов. Работа проделана серьезная, добросовестная, но, к сожалению, она не привела к цельному, единому спектаклю. Когда же, наконец, появятся такие спектакли в крупнейшем драматическом театре нашего города?

Красная газ. 1936. 22 июня (№ 33). С. 3.

Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме

Конец сезона совпал с постановкой «Ревизора», т. е., по сути дела, со столетием русского сценического реализма.

Какое великолепное основание для подлинного театрального праздника и в первую очередь для праздника б[ывшего] Александринского театра, на сцене которого сто лет тому назад впервые родились сценические образы Городничего и Хлестакова!

Однако театр поставил «Ревизора» со значительным опозданием против юбилейной даты и поставил с намерениями бледными и тусклыми. Правда, постановщик спектакля Б. М. Сушкевич обещал «очистить сценическое воплощение «Ревизора» от всех трафаретных толкований и штампов как в целом, так и в отношении каждой роли». Но чтобы «преодолевать трафареты», необходимо иметь ясный и новый общий взгляд на смысл классического произведения. А в том-то и беда, что такого ясного взгляда у постановщиков «Ревизора» нет! Ими руководит боязливое стремление избежать всякого претенциозно-режиссерского «перетолкования» классики. Но ведь такой отрицательной программы мало. Режиссер обязан обладать своим пониманием классического произведения, достаточно глубоким и продуманным для того, чтобы «классика» звучала для современности.

Очень вероятно, что, взглянув на звериные рожи гоголевской комедии с огромной высоты социалистических побед, мы нашли бы новое эмоциональное отношение к образам «Ревизора» взамен того ощущения, которое было вложено в комедию Гоголя Мейерхольдом и Чеховым–Хлестаковым. «Ревизор», понятый так, прозвучал бы сейчас как тот мировой фарс, который, по слову Маркса, нужен для того, чтобы «человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым».

Но никакими обобщающими целями постановщики «Ревизора» не задавались. Б. М. Сушкевич придумал немало свежих мелочей и мелочишек, но вопрос об общем замысле спектакля не выдвигается постановкой. Спектакль — «без философии».

Лишена обобщающего замысла декоративная работа Н. Акимова. Талантливый художник этот, очевидно, находился сейчас в состоянии некой трудно ему дающейся творческой перестройки. Он сознательно уходил от оригинальничания и штукарства прежних своих работ. Декорация «Ревизора» спокойнее и академичнее (если не считать неизвестно откуда взявшегося «сада» в последнем акте). Но это — явно промежуточная работа, лишенная ясного и индивидуального замысла.

И на этот раз (в который уже раз) спектакль Госдрамы обратился, следовательно, в спектакль актерский. Совершенным провалом, провалом явным и бесспорным оказалось при этом исполнение огромного большинства столь важных в «Ревизоре» эпизодических ролей. И «чиновники», и «Бобчинский с Добчинским», и «полицейские» исполняются актерами Любошем, Невским, Богдановым, Гороховым и др. на редкость уныло, провинциально, вяло. Бессмертный гоголевский текст тускнеет и бледнеет в их казенном произнесении. А ведь когда-то на эти «эпизодические роли» «Александринка» могла выдвинуть Кондрата Яковлева, Лерского, Шаповаленко! Что может сделать настоящий сценический мастер из этих маленьких жемчужин комедийного стиля, показыва-

ет исполнение Корчагиной-Александровской крошечной роли слесарши Пошлепкиной, а Горин-Горяиновым — роли Растаковского. Выразительнейший грим, точнейший жест, упругие интонации — из двух-трех реплик вырастает в социальный портрет. А рядом с этими великолепными сценическими миниатюрами — немощные тени в бутафорских костюмах. Благополучное исполнение Лешковым роли Городничего. В нем есть веселость, напор, темперамент. Но, конечно, это отнюдь не обобщающий, не «философски»-актерский замысел, это — удачная жанровая зарисовка. Говорить о «философии» образа можно в спектакле «Ревизора» только применительно к двум ролям: к Бабочкину в роли Хлестакова и Черкасову в роли Осипа. Советская сцена знает несколько исключительно интересных «Хлестаковых». Маниака — «полусвятого»-полуидиота — играл в этой роли Чехов. Странное и смешное воплощение автоматизированного человека дал Гарин. Бабочкин отличается от этих своих предшественников тем, что дает образ человека, совершенно здорового, лишенного всяких патологических черт. Но он берет от них стремление дать образ не внешне-водевильный, а обобщенный. Бабочкин играет молодого человека, почти мальчика, простодушного, наивного, увлекающегося, веселого и необычайно пустого. Бабочкин играет веселую пустоту, становящуюся значительной и важной от того, что этот пустопорожний мальчишка оказывается в состоянии перевернуть целый город николаевской России. Он ближе всего к герою того мирового фарса, каким нам мерещится сегодняшний «Ревизор». Бабочкин–Хлестаков — это удачная «философия».

Интересно, но зато явно неудачно «философски» обобщен образ Осипа у Черкасова.

Этот длинный, мрачный, явно отчаявшийся в жизни чудак кажется вышедшим из драматургии Сухово-Кобылина или Ибсена, а не из гоголевской комедии. Но в этом все же есть мысль. А в спектакле «Ревизор» в целом, повторяем, мысль оказалась тусклой и бедной. Тусклым спектаклем этим Госдрама еще

в большей степени, чем несколько лет назад спектаклем «Горе от ума», доказала, что у нее нет сейчас сил и умения для подлинно-образцовой постановки шедевров русской драматургической классики.

Лит. Ленинград. 1936. 30 июня (№ 30). С. 4.

Детский театр в Ленинграде

В историю драматических театров Ленинграда сезон 1935–36 гг. войдет как один из самых критических. Сезон этот показал отсталость и инертность двух крупнейших драматических театров — Госдрамы и Большого драматического, не сумевших поставить за год ни одного возвышающегося над уровнем посредственности спектакля. Решительное обновление Большого драматического театра и исключительно острая дискуссия внутри Госдрамы стали естественными итогами сезона.

Гораздо интересней сложилась художественная жизнь ленинградских детских театров. Интересней, но не спокойней. Больше того: нам кажется, что мы имеем право говорить о наметившемся переломе в жизни детского театра в Ленинграде. Вопрос только — приведет ли этот перелом к оскудению, или же (как мы полагаем), наоборот, к оживлению и обогащению театра для детей.

Две основные причины особенно обостряют судьбу детского театра в Ленинграде в сезон 1935–36 гг. Новый огромный рост требований, преъявляемых страной к искусству для детей, изменение содержания работы пионерских организаций — все это резко меняет задачи детского театра.

Причина вторая — специфическая для развития ленинградского ТЮЗа. В театре этом, одном из старейших детских театров в стране, основоположнике целой «тюзовской системы», издавна существовало несколько творческих направлений. Мы не говорим о тех спектаклях-«хороводах», спектаклях-«играх», которые с большим мастерством осуществил на заре первых лет театра его основатель А. А. Брянцев («Конек-Гор-

бунок», «Гуси-лебеди»[25] и т. д.). Но уже в значительно более поздние, более зрелые времена театра в его репертуаре появлялись то спектакли с отчетливо психологической и бытовой установкой (будь то классика, как «Свои люди — сочтемся», или пьесы советских драматургов, как «Тимошкин рудник»), то спектакли с подчеркнуто внешней «тетральностью», спектакли буффонно-комедийные или сугубо мелодраматические («Том Сойер», «Хижина дяди Тома» и т. д.).

Направление, которое мы очень условно, конечно, обозначили, как «психологическое и бытовое», оказалось наиболее яркио представленным в репертуаре театра постановочными работами самого А. Брянцева, в прошлом одного из активнейших деятелей «Передвижного и общедоступного театра». В работе Л. Макарьева (автора одной из первых пьес о советских детях «Тимошкин рудник») это творческое направление нашло своего постоянного драматурга. Успехом буффонно-комедийных и мелодраматических спектаклей ТЮЗ в основном обязан режиссерской работе Б. В. Зона (в дальнейшем главного режиссера театра). Авторами пьес этого цикла являлась А. Я. Бруштейн (одна и в соавторстве с Б. Зоном), а позднее Любашевский-Дэль и Е. Шварц, написавший для ТЮЗа свою первую пьесу «Ундервуд».

Оба эти творческие напрвления развивались и видоизменялись с ростом самого ТЮЗа. В одном из недавних сезонов (1933–34 гг.) они оказались представленными спектаклями значительными и важными. Поставленные А. Брянцевым «Бунтари» Макарьева показали целую галерею правдиво и искренне очерченых образов совестких школьников. Спектакль оказался остро проблемным для школьного зрителя, он порождал яростные дискуссии, борьбу оценок. Осуществленная почти одовременно постановка «Клад» (реж. Б. Зон, автор Е. Шварц) волновала молодых зрителей лирической судьбой маленькой героини, смеши-

[25] Премьера в ТЮЗе 23 февраля 1924 г. (реж. А. А. Брянцев).

ла блеском острот и каламбуров, радовала сказочностью фабулы.

Следующий сезон привел к организационному оформлению этих художественных противоречий. Из основного ТЮЗа выделился филиал, с режиссером Б. Зоном в качестве художественного руководителя. С этих пор в Ленинграде фактически действуют два больших детских театра, ТЮЗ «на Моховой»[26] и ТЮЗ «на улице Желябова»[27] (мы не упоминаем здесь об «областном ТЮЗе»[28] и еще целом ряде мелких детских театров выросших за эти годы в Ленинграде).

Что же дал нынешний сезон с точки зрения тех новых требований, которые встают перед театром для детей? И куда идут два ленинградских ТЮЗа?

В ТЮЗе «на улице Желябова» (т. е. во вновь созданном филиале) были показаны две постановки. Обе пьесы советских драматургов. В первой половине сезона здесь прошли «Музыкантская команда» Любашевского-Дэля. Весной «Брат и сестра» Евг. Шварца. Режиссер обоих спектаклей Б. Зон.

«Музыкантская команда» — это пьеса о славе и подвигах гражданской войны. Тема взята здесь не «в упор», а как бы «обходно», не в больших масштабах, а намеренно суженно. Распад белой армиии показан в четырех стенах музыкантской команды белогвардейского полка в одном из северных городов — то ли в Архангельске, то ли в Онеге или Сороке. Мы не знакомимся почти ни с кем, кроме небольшой кучки солдат музыкантской команды. Но зато их-то мы узнаем очень хорошо. Они очерчены драматургом с необычайной живостью, психологической ясностью: и укрывающийся в музыкантской команде

---

[26] Открылся 23 февраля 1922 г. и до 1962 г. в помещении бывшего Тенишевского училища. В 1962 г. ТЮЗ им. Брянцева переехал в новое здание на Пионерско пл.

[27] Филиал ТЮЗа или Новый ТЮЗ открылся 23 марта 1935 г. В 1945 г. вошел в состав ТЮЗа им. А. А. Брянцева.

[28] Создан на базе Первого деревенского пионерского театра в начале 1930-х гг., просуществовал до лета 1941 г.

подпольщик большевик Илютинский, и простодушный, но мужественный приятель его Чулковский, и заедаемый рефлексией интеллигент Далецкий, и еще множество лаконично, но метко обозначенных фигур, составляющих вместе «оркестр» музыкантской команды.

«Музыкантская команда» по методу своему не однока в сегодняшней советской драматургии. Родственными чертами отмечены и «Далекое» Афиногенова и недавно выпущенный фильм «Семеро смелых» реж[иссер] Герасимова. Авторы этих произведений намеренно ограничивают и масштаб изображаемых событий и размах страстей. Они стараются спокойным голосом говорить о маленьких делах, за которыми скрываются подвиги, совершаемые людьми, обыкновенными по внешности, но героичными по сути своей.

Этот метод дает авторам преимущество скромности и глубины. И в «Музыкантской команде» хорошо использованы эти преимущества. «Музыкантская команда» (режиссер Зон) поставлена очень просто. Режиссерские затеи нигде не заслоняют ясного и напряженного действия и образов людей. Только оркестр самой музыкантской команды явился для режиссера источником разнообразнейших и выразительнейших эффектов. Этот оркестр то смешит невероятной какофонией звуков, возникающих под палочкой неумелого дирижера, адьютанта полка, то с шутовской серьезностью изображает траурный марш по убитому провокатору, то, наконец, торжественно и празднично встречает вступающую в город Красную армию.

Спектакль «Музыкантская команда» не случайно был встречен ленинградской критикой и ленинградским зрителем как едва ли не удачнейшая театральная премьера года. Большому и длительному успеху постановки очень помог и актерский ансамбль. В расхлябанных драматических театрах Ленинграда актерский ансамбль «Музыкантской команды» оказался редкой и тем более большой радостью.

Но если рассамтривать этот очень удачный по-своему спектакль как спектакль этапный, показательный для художественного пути филиала ТЮЗа, то невольно возникает ряд, если не сомнений, то вопросов.

Не случайно «Музыкантская команда» принята к постановке и идет в некоторых «взрослых» театрах. А самая скромность и простота спектакля наводят на мысли о том, не правильнее было бы, чтобы в спектакле для детей события были не такими подчеркнуто камерными, а наоборот, масштабными и исключительными, чтобы люди в спектакле для детей говорили не вполголоса, и не с подчеркнутой сдержанностью эмоций, а громко, во всеоружии мужества, небывалой отваги и поразительных подвигов.

Говоря это, мы вовсе не хотим звать театр и его режиссера Б. Зона назад к несколько искусственной праздничности или взвинченному мелодраматизму таких хороших для своего времени спектаклей, как «Хижина дяди Тома» или «Дон-Кихот». Мы хотим только поставить вопрос о стиле спектакля для детей, который, конечно же, должен в чем-то отличаться от характера спектаклей, рассчитанных на восприятие зрителя взрослого. Повышенная динаимчность действия, высокий накал страстей, большие и сильные характеры, богатая энергией и жизненной бодростью атмосфера, вероятно, особенно необходимы для спектакля для детей — исторического, сказочного или бытового.

Как удача был принят зрителем и критикой и второй спектакль филиала ТЮЗа «Брат и сестра» Е. Шварца. В «Брате и сестре» Е. Шварц стал гораздо серьезнее, спокойнее, сдержаннее, чем в ранней пьесе своей «Ундервуд». «Брат и сестра» рассказывает на языке простом, правдивом и трогательном об отважном и умном мальчике, который был заводилой школьных игр и всяких затей с товарищами, но который был букой у себя в семье, грубым и злым с маленькой сестрой. И вот сестре угрожает смертельная опасность. И тут не только брат оказывается верным, мужественным

и внимательным ее другом, но и весь городок, его заводы и армия, и соседние колхозы, напрягают все силы, чтобы спасти жизнь маленькой гражданке советской страны.

Спектакль «Брат и сестра» волнует не только этой замечательной своей темой. Шварцу удалось с наблюдательностью и остротой показать образы наших детей. Этот мальчуган, отважный, находчивый, сообразительный, и эта девчонка немного боязливая, но преданно любящая старшего брата, немного вздорная, но самоотверженная и решительная в минуту опасности, — эти образы советских детей могут, пожалуй, оказаться такими же любимыми для маленьких зрителей как и замечательные образы детских героев Тома Сойера и Бекки Тетчер.

И этот спектакль поставлен реж[иссером] Зоном с простотой и выразительностью. В центре спектакля — актеры, в первую очередь исполнители обеих главных детских ролей, актрисы Волкова и Красинькова.

Как и «Музыкантская команда», спектакль «Брат и сестра» намечает, казалось бы, широкий и верный путь работы молодого детского театра и в то же время внушает некоторую тревогу. Он тревожит налетом сентиментальности, трогательностью, переходящей порою в слезливость.

Слишком слезливыми стали многие наши пьесы. Трогательность — вот та простейшая форма реакции, которой склонен отвечать драматург на замечательные явления наших дней, на их мудрость и красоту. Но не забудем, что у художника могут и должны быть эмоции, вылепенные из металла более ценного и стойкого, хотя, может быть, и более редкого. Нам хотелось бы, чтобы наши пьесы были менее трогательными, но более мужественными, менее слезливыми, но более героическими, менее жалостливыми, громче говорящими о высоком строе чувств и дел. И особенно (хотя, конечно, по-своему) это пожелание относится к драматургии для детей, где хотелось бы, чтобы сырость слез оказалась вы-

сушенной ясным-ясным и сверкающим солнышком героического стиля.

Мы говорим все это (как в отношениии к «Музыкантской команде») не в осуждение талантливых и умных спектаклей театра, а потому, что хотели бы, чтобы детскому театру можно было предъявлять требования гораздо более высокие и строгие, чем к любому театру для взрослых.

К сожалению, к спектаклям основного ТЮЗа «на Моховой» этих требований мы предъявить не можем. Здесь были показаны за сезон две премьеры: новая пьеса драматурга Л. Макарьева «Пленник эмира»[29] и «Ревизор»[30].

О первом спектакле трудно сказать многое. Автор отошел здесь от жанра тех проблемно-бытовых пьес, в которых он ранее умел волновать зрителя остротой тем. «Пленник эмира» — мелодрама с большой долей бутафорской экзотики. Когда несколько выше мы говорили о праздничном и героическом тонусе чаемого нами детского театра, то, конечно, не о бутафорской декоративности спектакля, подобного «Пленнику эмира», говорили мы.

Значительно серьезнее явление — постановка «Ревизора». Постановка эта замечательна уже тем, что ТЮЗ оказался единственным театром, ознаменовавшим столетнюю годовщину превого спектакля «Ревизора». Детский театр, конечно, обязательно должен иметь в своем репертуаре мировые памятники классической драматургии, почему постановка «Ревизора» вдвойне ценна и своевременна. Несомненно и то, что в театре для детей, более чем в каком-либо другом театре, отношение к классической пьесе должно быть особенно внимательным и бережным. Классический спектакль для детей — это, конечно, далеко не только школьное пособие. Но о задачах школьных здесь забывать никак нельзя.

---

[29] Премьера 6 ноября 1935 г. (реж. Л. Ф. Макарьев).
[30] Премьера 8 апреля 1936 г. (реж. А. А. Брянцев).

Постановщик «Ревизора» А. Брянцев совершенно правильно исходил именно из таких соображений. В его спектакле сказалась богатая сценическая традиция «Ревизора», однако нам кажется, что в своем сремлении быть острожным, в своей боязни «экспериментального подхода к классике» театр и постановщик зашли слишком далеко. В одной из статей, выпущенных театром к премьере, автор цитирует бессмертное изречение городничего: «в ином случае много ума хуже, чем бы его совсем не было». Это плохой рецепт для спектакля. Другая старая поговорка говорит о том, что «отсутсвие философии, это скверная философия!». Точно так же и отсутствие режиссерского замысла есть скверный режиссерский замысел. Режиссерский замысел «Ревизора» чрезмерно робок и поэтому он показывается порою замыслом порочным.

В спектакле нетрудно обнаружить следы многих режиссерских трактовок «Ревизора», начиная от традиций Малого театра и до «Ревизора» Мейерхольда, влияние которого сказалось, например, на искусственно подчеркнутых образах Анны Андреевны и Марии Антоновны, и на почти эксцентрически трактованной унтер-офицерше. Ближе всего к традиции Малого театра образы чиновников, с большой тонкостью и юмором исполняемых актерами старой гвардии ТЮЗа: Горлиным[31], Дилиным и др. Но уже городничий (в исполнении Л. Макарьева) странно модернизирован. Это как бы некий столичный Бенкендорф. Актерский ансамбль распадается в спектакле, раздираемом множественностью режиссерских традиций. Без преувеличения можно было бы сказать, что даже Добчинский и Бобчинский играют здесь роли из разных театров.

По отношению к «Ревизору» мы можем, следовательно, повторить (хотя и по другим уже мотивам) все тот же упрек в чрезменой осторожности. В данном случае это осторожность излишне школьной трактовки, осторожность пассивного отношения к тексту классиков, которые на деле оказываются недостаточным

[31] Ошибка: В. А. Гарлин.

вниманием к тексту классиков. Да, недостаточным вниманием, потому что гоголевское слово в спектакле произносится очень невкусно, как бы смято и неточно.

Было бы чрезвычайно печально, если бы основной ТЮЗ «на Моховой» сделал мнимый «академизм» «Ревизора» своей программой. Театр этот, несмотря на свою почти 15-летнюю жизнь, еще полон творческой молодости, и мы верим в его будущее.

Современный театр. 1936. № 7 (июль). С. 21–23.

Спектакль без мысли. «Ревизор» в ленинградской Госдраме

Год столетия первой постановки «Ревизора» должен был стать для ленинградских театров праздником драмы, великим театральным торжеством.

Этого не случилось. Дело ограничилось двумя заурядными премьерами «Ревизора» в ТЮЗе и в Госдраме.

«Ревизор» в ТЮЗе оказался спектаклем в худшем смысле слова, «школьным», лишенным ясного режиссерского замысла.

«Ревизор», поставленный в Госдраме, на той самой сцене, где он впервые был показан сто лет назад, на сцене, которая видела Сосницкого и Давыдова в роли Городничего, Самойлова[32] — Хлестакова, Варламова — Осипа, естественно вызывал и ожидания, и надежды.

Постановщик спектакля Б. Сушкевич обещал «очистить сценическое воплощение “Ревизора” от всех трафаретных толкований и штампов, как в целом, так и в отношении каждой роли».

Чтобы «преодолевать трафареты», необходимо, однако, иметь ясный и новый взгляд на смысл классического произведения. Такого ясного взгляда у постановщиков «Ревизора» нет. Надо понять, что отказ от всяческих произвольных, надуманно-пустопорожних

[32] Имеется в виду Павел Васильевич Самойлов.

режиссерских толкований классики отнюдь не означает отсутствие всякого «толкования», без которого спектакль неминуемо превращается в набор отдельных хороших и плохих мизансцен. Так и случилось с Б. Сушкевичем. Он придумал немало свежих мелочей и мелочишек, но вопрос об общем замысле спектакля даже не выдвигался постановкой. Спектакль без философии. А ведь «отсутствие философии — это плохая философия».

Философскими целями задался зато художник спектакля Н. П. Акимов. Он решил доказать, что «Ревизор» — это «очень смешная пьеса». Против стремления превратить гоголевскую комедию в «водевиль», вероятно, можно было бы немало возразить, если бы сам Акимов не признался, что «ответственность юбилейной постановки снизила его запал». И действительно, ничего особенно «смешного» мы в его декорациях не обнаружили. Ампир как ампир, если только не считать «смешной» затею перенести последнее действие в сад некоего «дворянского гнезда».

И на этот раз (в который уже раз) спектакль Госдрамы обратился, следовательно, в демонстрацию актерских сил театра.

Демонстрацию очень противоречивую. Совершенным провалом, провалом явным и бесспорным, оказалось исполнение огромного большинства столь важных в «Ревизоре» эпизодических ролей. И чиновники, и Бобчинский с Добчинским, и полицейские нашли в актерах Любоше, Новском, Богданове, Горохове и др. исполнителей на редкость унылых, провинциальных, вяло и без вкуса шамкающих бессмертный гоголевский текст. А ведь когда-то на эти «эпизодические» роли «Александринка» выдвигала Кондрата Яковлева, Лерского, Шаповаленко. Что может сделать настоящий сценический мастер из этих маленьких жемчужин комедийного стиля, показывает исполнение Корчагиной-Александровской роли слесарши Пошлепкиной, а Горин-Горяиновым — роли Растаковского. А рядом с этими великолепными характеристиками — немощные тени в бутафорских костюмах.

Центром новой постановки «Ревизора» и единственно по-настоящему интересным моментом ее оказался Бабочкин в роли Хлестакова. Советская сцена знает несколько исключительно интересных Хлестаковых. Вспомним Чехова — «полу-святого — полу-идиота», вспомним Гарина — страшное и смешное воплощение автоматизированного человека. Бабочкин отличается от этих своих предшественников тем, что дает образ человека, совершенно здорового, лишенного всяких патологических черт. Но он берет от них стремление дать образ не внешне-водевильный, а человеческий и философский. Бабочкин играет молодого человека, почти мальчика, простодушного, наивного, увлекающегося, веселого и необычайно пустого. Бабочкин играет «веселую пустоту», становящуюся значительной и важной от того, что этот пустопорожний мальчишка оказывается в состоянии перевернуть целый город николаевской России.

Бабочкин–Хлестаков — это и талантливо и удачно. Интереснейший актер Черкасов дает образ Осипа неожиданным, но едва ли верным. Это — длинный, мрачный, явно отчаявшийся в жизни чудак кажется вышедшим из драматургии Сухово-Кобылина или Ибсена, а не из гоголевской комедии.

Это неверно, но, повторяем, тут есть хотя бы мысль и мастерство. А в спектакле в целом мало мысли, мало мастерства.

Советское искусство. 1936. 5 июля (№ 31). С. 3.

Крупнейший мастер советского театра

Умер Николай Федорович Монахов, большой артист, мастер и энтузиаст советского театра, человек с замечательной и высоко-поучительной биографией.

Сын ламповщика и прачки, Монахов был подлинным выходцем из демократических, плебейских низов города. Стихийный, жизнерадостный талант сделал юношу-канцеляриста народным певцом, балалаечни-

ком, куплетистом, повел его кочевать по садам и эстрадам старой России. Этот жизнерадостный талант, огромная воля, упорство, удача поставили молодого Монахова в первые ряды самого модного и популярного театра дореволюционной России — театра опереточного. Плебейский сын становится признанным любимцем зрителей.

И то, как эта признанная слава не усыпила в былом садовом куплетисте беспокойного стремления к иному, более важному и более требовательному искусству, навсегда останется замечательной страницей в истории нашего театра.

Сейчас же после Октября опереточный премьер Монахов получает впервые в своей жизни возможность заговорить с большой сцены на языке большой и высокой драмы. Монахов становится одним из руководителей созданного по инициативе Горького Большого драматического театра. Первая же трагическая роль его — роль короля Филиппа — показала, какого замечательного трагического актера открыла революция в «опереточном простаке».

И этот заново родившийся трагический актер восемнадцатью годами своей работы на советской сцене оправдал то, что обещал в день открытия Большого драматического театра.

Он создал галерею образов из драматургии Шекспира, Мольера, Гольдони, образов, остающихся незабываемыми и исключительными. Он выполнил свое обещание энтузиастической, упорной и блистательной работой над ролями советской драматургии.

Работа эта связана с самыми еще первыми робкими и угловатыми шагами советской драмы. Монахов — Рузаев в «Мятеже», матрос Годун в «Разломе», Швандя в «Любови Яровой», Гороян в «Городе ветров» — все это самые первые, самые ранние образы, созданные молодой советской драматургией. Монахов с упорством и энтузиазмом бросал весь свой огромный талант, сценический опыт, свое виртуозное мастерство на то, чтобы внести ясность, блеск, силу в эти зачастую еще очень скудные и косноязычные

образы, чтобы увлечь и захватить советского зрителя живыми и страстными идеями революционной современности.

Значение Монахова, как пропагандиста молодой советской драматургии, подлинно огромно. И огромными были и остаются его требования к искусству советского театра. Актер большого героического и народно-комедийного стиля Монахов искал в советском театре образов монументальных и народных.

Создание советского подлинно классического спектакля будет самым лучшим памятником замечательному артисту, прожившему блистательную сценическую жизнь и навсегда связавшему эту свою жизнь с героической историей борьбы за становление и расцвет первого в мире социалистического театра.

Красная газ. 1936. 7 июля (№ 45). С. 3.

Николай Федорович Монахов

Блистательный творческий путь Н. Ф. Монахова характерен и поучителен для первых десятилетий нашего социалистического театра. Мы часто говорим о талантах, вышедших из народных низов и попадающих в плен буржуазной цивилизации. Сын прачки и ламповщика Смольного вдовьего дома, Н. Ф. Монахов вышел из самых плебейских низов большого города. Огромный талант, настойчивость и воля сделали его, уличного куплетиста и балалаечника садовых эстрад, признанным премьером дореволюционной оперетты, любимцем и баловнем верхушки дореволюционного общества. Это общество славой и популярностью пыталось до конца пленить и завоевать талантливого плебейского сына. Оно не смогло этого сделать. Опереточный простак не переставал стремиться к искусству иному, более высокому и требовательному. Долгая история неудачных попыток Монахова найти дорогу на драматическую сцену дореволюционной России — это трагическая история большого таланта, ограниченного и связанного произволом меценатов и прихотью чиновников буржуазного театра.

Октябрьская революция дала Н. Ф. Монахову большую сцену. Она дала ему возможность стать не только большим трагическим актером, но и одним из основателей и строителей «театра высокой трагедии», каким должен был сделаться, по мысли А. М. Горького, созданный в 1919 г. ленинградский Большой драматический театр. Галерея трагических и комических образов, созданных Н. Ф. Монаховым, — шиллеровский Дон-Карлос, шекспировский Яго, Шейлок и Ричард III, мольеровский Сганарель и гольдоньевский Труффальдино — навсегда войдут в историю советского театра. Стремление к реалистической простоте, к характерности, к преодолению абстракций и условности определило подход Н. Ф. Монахова к ролям трагическим. Подлинно народным широким и раздольным смехом блистали его комедийные образы и более того, конечно, замечательный «Слуга двух господ».

Н. Ф. Монахов был одним из первых энтузиастов и пропагандистов советской драматургии. Самые первоначальные, самые ранние образы советских пьес, — Рузаев в «Мятеже», Годун в «Разгроме», Шваньдя в «Любови Яровой», Владимир в «Пурге», Гороян в «Городе ветров», — нашли в нем исполнителя, более того, нашли защитника, который отдавал весь свой талант, опыт и виртуозное мастерство на то, чтобы помочь этим, зачастую еще очень несовершенным образам дойти до зрителя и увлечь зрителя страстями и идеями нового, социалистического века.

Мы считаем себя вправе сказать, что Монахов умер, так и не сыграв той подлинно монументальной, народно-героической или народно-комедийной роли в советской классической драме, сыграть которую он так стремился.

И, конечно, уже недалекий день рождения советской драматической классики станет прекрасным днем памяти о большом артисте, так исключительно много сделавшем для укрепления и роста советского театра первых десятилетий.

Советское искусство. 1936. 11 июля (№ 32). С. 3.

Драматургию античности — на советскую сцену

Когда Маркса спросили о поэтах, наиболее им любимых, он назвал (рядом с Гете) Шекспира и Эсхила. Обоих Маркс считал (как свидетельствует об этом П. Лафарг) «величайшими драматическими гениями человечества». Маркс любил и хорошо знал творчество этих титанов драмы. Стоит хотя бы перелистать его книги и письма, чтобы убедиться, в какой мере ощущал он образцы и мысли Эсхила, воспринимая их не как музейный клад, а как живую сокровищницу боевых и действенных идей.

Буржуазное общество времени Маркса знало Эсхила в неизмеримо меньшей степени, чем считало нужным лицемерно восхвалять его.

Советская культура не на словах, но на деле покончила с этим вековым лицемерием. Шекспира у нас не только хвалят, но и читают, ставят в театре и ходят смотреть. Шекспир стал у нас популярнейшим драматургом и не только в столичных театрах, но и в провинции.

Но Эсхил и другие драматурги античного мира еще не завоевали себе дорогу на советскую сцену. Инерция академического почтения и академического равнодушия по отношению к ним еще не преодолена. Очень вероятно, что повинна в этом та формалистско-эстетическая, а порою мистическая атмосфера, в которую облекли античный театр искусствоведческие теории предреволюционных лет. Мистика «соборного действа», сквозь пелену которой было принято рассматривать античную трагедию, эстетически воспринятая «триединая хорея» (слово, песня и пляска), возрождать которую считалось необходимым при подходе к античной драме, — все это до крайности затуманивало и отягощало проблему античной драматургии в современном театре.

Формалистскими и реконструктивными оказались поэтому даже такие наиболее значительные постановки античных драматургов на советской сцене, как «Лизистрата» Аристофана и «Близнецы» Плавта

(реж. С. Э. Радлов)[33], разыгранные в античных масках на досчатых подмостках древнеримского балагана.

Спора нет: античная драматургия, рассчитанная на исполнение под открытым небом, античный театр, бывший зрелищем в высокой степени народным, уходившим всеми корнями своими в народную поэзию и песню, театр, сумевший, как никогда это не удавалось позднее, сочетать слово с музыкой и песней и движение с танцем, ставит перед современным советским театром и перед советским драматургом ряд исключительно интересных эстетических задач. Решая проблему массового народного зрелища, наши театры не могут пройти мимо опыта театра античного, нашедшего и сочетания круглой орхестры с задней архитектурной декорацией, в сочетании двух-трех актеров с коллективом-хором, классическое разрешение проблемы массового зрелища. Точно так же, как и наши драматурги не выбьются из пут эмпиризма и бесформенности, пока не научатся у драматургов Греции и у их теоретика Аристотеля монументальной ясности перипетий и высокой обобщенности патетических характеров.

Практически постановка античных драматургов на нашей сцене неминуемо столкнется поэтому с особыми задачами танца и пения на сцене, своеобразной техникой диалога. Но превращение постановки античных драм в музейную реконструкцию — путь ложный и ошибочный. Ведь никому же не придет в голову исходить из музейно-реконструктивных задач при постановке «Ромео и Джульетты» или «Отелло». Мы научились чувствовать и понимать живое движение мысли и страсти там, где теоретики дореволюционного театра искали только проблему «шекспировского просцения», проблему «шекспировского шута». Так научимся же понимать античную драматургию, прежде всего как литературу мыслей и страсти. Поймем, что эта драматургия родилась в эпоху, когда, по словам

[33] Премьера на Курсах мастерства сценических постановок — 1918 г.

Энгельса, «ночь родового варварства уступила место свободному, светлому эллинскому сознанию». Ломая путы родовой косности, народы, жившие на берегах Архипелага, ринулись завоевывать свободную человеческую мысль, новую, более высокую человеческую мораль, новую науку, строить новое государство, новые законы человеческого общежития. И в то же время неразрушенная еще связь с коллективизмом родового общества обеспечила общественным отношениям эллинской государственности прозрачность, ясность, народность, которые не могли быть достигнуты в позднейшие эпохи более осложненных и более отягченных классовых отношений. Вот почему так великолепно лучезарное утро эллинской культуры.

Полнее всего, пожалуй, передан этот мужественный и героический оптимизм утра эллинизма в гениальном творчестве Эсхила. Вот почему советский театр обязан сделать опыт сценической постановки «Прометея», этого гимна человеческому дерзанию и человеческому разуму. Создать образ эсхиловского Прометея, которого Маркс назвал самым благородным святым и мучеником философского календаря, — какая достойная задача для советского трагического актера. Исключительно интересной нам кажется также возможность постановки эсхиловской «Орестеи». Эта мощная трилогия, в образах титанической силы отразившая «борьбу материнского права с побеждающим в героическую эпоху правом отцовским» (Энгельс), не может не потрясти зрителей огромным напором страстей, монументальностью характеров, как бы изваянных из каменных глыб. Ее финал — преклонение сумрачных демонов ночи перед светлым разумом человека — есть один из прекраснейших во всем мировом искусстве символов прогресса человеческой культуры. «Орестея» должна быть поставлена на нашей сцене не как трилогия, конечно, а как вечеровой спектакль, что, в виду сравнительной короткости античных драм и возможности некоторых сокращений, не только осуществимо, но, наоборот, может повысить и напрячь драматизм целого.

Остальные трагедии Эсхила, в виду некоторой архаичности своих тем, едва ли могут рассчитывать на сценическую постановку. Но зато с тем большей настойчивостью должен наш театр обратиться к творчеству второго великого драматурга Греции — Софокла. Огромное политическое содержание драматургии этого современника Периклового[34] века Афин сейчас ближе нам, чем когда бы то ни было. «Антигона» — этот великолепный гимн во славу человечности, не страшащейся борьбы против дикого изуверства и деспотического произвола, — прозвучит с огромной силой сейчас, когда борьба подлинного гуманизма с фашистским варварством становится борьбой всемирного значения. Тот же поединок человеческого разума и изуверства предстает перед зрителем и в «Царе Эдипе», посвященном гибели великого современника Софокла — Перикла.

Думается, что и в творчестве Еврипида найдет наш зритель немало нового для себя и по-настоящему волнующего. Диалектика человеческих страстей с непревзойденной до наших дней остротой была раскрыта Еврипидом, которого Аристотель недаром называл «трагичнейшим из поэтов». Трагизм «Федры», раздираемой любовью к пасынку и чувствам чести, трагизм Медеи, мечущейся между любовью к детям и жаждой возмездия, — все это конфликты, которые не могут не увлечь нашего зрителя, с таким взволнованным вниманием следящего за страстями Отелло и Ромео. А мало у нас известная еврипидовская «Алкеста» очарует зрителя светлой прелестью поэзии, которой овеяна эта сказка о жене, согласившейся умереть ради мужа и снова возвращенной из царства смерти.

Сложнее проблема Аристофана на нашей сцене. Многое в публицистике этого гениального сатирического поэта потеряла сейчас остроту. Но все же дума-

---

[34] По имени Перикла — одного из основателей демократической формы правления в Афинах.

ется, что театр наш обязательно должен сделать опыт постановки не только «Лизистраты», но и «Птиц» и «Законодательниц». Великолепная жизнерадостность, полет фантастики и рядом с ней смелость порою несколько грубоватого смеха помогут нашему театру в таком исключительно важном для него деле, как создание подлинно народного комедийного спектакля.

Римский комедийный театр Плавта и Теренция не требует, как нам кажется, даже особой защиты. Только косность наших театров мешает им ставить эти подлинно веселые, увлекательнейшие по интриге и по дерзкому комизму характеров комедии-шутки, у которых так много учились и Мольер и Шекспир.

Большинство из названных нами драматических произведений имеется на русском языке в новых переводах. Ничто не препятствует их сценической популяризации. И мы еще раз подчеркиваем, что каковы бы ни были эстетические задачи, возникающие в связи со спектаклями античной драматургии, советский зритель должен быть сейчас захвачен, взволнован прежде всего непосредственным смыслом, драматизмом, поэзией античной драмы. Там, где чрезмерно трудной (хотя все трудности здесь вполне преодолимы) окажется сценическая постановка созданий античной драмы, может помочь радио, может помочь концертное исполнение. Опыт исполнения по радио эсхиловского «Прометея» нар[одным] арт[истом] Ю. М. Юрьевым доказал, какую силу образности сохраняет античная драма, даже лишенная зрелища. Но все же это компромисс. И неизмеримо правильнее было бы не склоняться к компромиссу, а подойти к античному спектаклю на нашей сцене со всем мастерством и художественными возможностями советского театра. Наследник мировой культуры, советский зритель, должен вступить, наконец, в принадлежащее ему по праву владение античным театром.

Советский театр. 1936. № 8 (август). С. 13–14.

Украинский «Платон Кречет»[35]

Пьесу, широко известную в нашей стране, идущую в сотнях театров, больших и малых, увидели мы на днях сыгранной на том языке, на котором создал ее молодой и талантливый автор. Украинский театр имени Шевченко показал «Платона Кречета» А. Корнейчука.

Театр имени Шевченко, один из способнейших сценических коллективов Украины, подошел к пьесе Корнейчука с немалым грузом прошлых ошибок, отягчивший путь театра под былым его именем «Березиль»[36]. И значение постановки «Платона Кречета» в творческой жизни театра заключается отчасти и в том, что работа над этой (при всех ее драматургических наивностях) правдивой, искренней пьесой не могла не содействовать укреплению реалистического стиля театра, укреплению творческих связей его с советской действительностью.

Спектакль оказался правдивым, боевым и реалистическим. Если искать отличия украинской постановки «Платона Кречета» от большинства ее многочисленный собратьев, прошедших на советской сцене, то следует говорить о некоей приподнятости, о некоей поэтичности сценического языка, которыми отмечен спектакль.

Шевченковцы играют «Платона Кречета» не столько как бытовую мелодраму, сколько как поэтическую драму с юмором, звучащим легко и приподнято.

Это чувствуется, прежде всего, в игре основных актеров спектакля: Бучмы (Кречет) и Антоновича (Берест). Талантливый Бучма патетически, даже с риторикой произносит ставший знаменитым монолог доктора Кречета о борьбе за долголетие человека, о борьбе

---

[35] Спектакль по пьесе А. Корнейчука, премьера в Харьковском Украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко в 1934 г. (реж. Б. Тягно).

[36] Театр Л. Курбаса «Березиль» работал в Харькове с 1926 г. После ареста Л. Курбаса на базе разгромленного театра в 1934 г. был создан Украинский драматический театр, получивший в 1935 г. имя Т. Г. Шевченко.

со смертью. В игре Антоновича мягкий юмор также сочетается с некоторой подчеркнутой красивостью движения и слова. Но четкий ритм, подымающий весь спектакль, придает правдивость и силу игре актеров и делает естественной и оправданной в их устах даже песню.

Такой же поэтичностью и как бы изысканностью отмечено исполнение и других ролей: Бублик (артист Крушельницкий), шофер Вася (Костюченко) и другие. Манернее и грубее показались нам Чистякова (Лида), Ещенко в роли Майи и в особенности Добровольская (Бочкарева), в игре которой упомянутая приподнятость сценического стиля превращается в нажим и карикатуру.

Но в целом подчеркнуто-поэтическая интонация и повышенный ритм спектакля бесспорно придают значительность, эмоциональность и блеск пьесе Корнейчука. Может быть, это сочетание реалистической правды со сценической поэзией вообще характерно для стиля талантливого театра? Об этом можно будет судить после остальных спектаклей.

Красная газ. 1936. 7 сентября (№ 97). С. 3.

1937

«Маленькие трагедии» Пушкина

«Маленькие трагедии» Пушкина (мы говорим сейчас и о трагедиях болдинской осени, и о «Русалке», и о «Сценах из рыцарских времен») все еще не занимают ни в репертуарных планах наших театров, ни в общей нашей оценке пушкинского творчества того места, которого заслуживают эти маленькие шедевры.

Говорят о том, что маленькие трагедии по идейному содержанию своему не являются центральными, магистральными в поэтическом наследии великого поэта. Говорят о том, что они созданы вне ясной драматургической системы и самим творцом их якобы не были предназначены для сценической постановки. Указывают далее на фрагментарность, на незаконченность ряда из них («Сцены из рыцарских времен», «Русалка»).

Ничего не может быть ошибочнее всех этих возражений, чудовищно искажающих творческий облик величайшего из русских поэтов.

Прежде всего — о месте маленьких трагедий в наследии Пушкина. Стоит хоть сколько-нибудь внимательно вглядеться в них, чтобы убедиться, что именно самые основные, самые заветные мысли Пушкина о мире и жизни нашли здесь свое отражение.

Вот «Сцены из рыцарских времен». Гениальные фрагменты о восставших крестьянах, с косами в руках нападающих на закованное в панцири рыцарское войско, не родились ли из того же самого напряженнейшего интереса поэта к теме крестьянской революции? Тема эта не покидает Пушкина во всей второй половине его жизни, она толкнула его на создание «Дубровского», «Капитанской дочки», к «Истории Пугачевского бунта», к теме разиновщины.

Проблема взаимоотношений крестьян и помещиков неотступно сопровождает мысль поэта. Он видит в ней едва ли не основную проблему своего века.

И именно во фрагментарных «Сценах из рыцарских времен» ставится эта проблема с демонстративной, почти до схемы подчеркнутой остротой. Но смысл «Сцен» и шире. Смена исторических эпох, столкновение феодальной старины и наступающего нового века, — это постоянная пушкинская тема пронизывает собой «Сцены из рыцарских времен». Разрешение исторического столкновения приносят здесь ренессансные образы Бертольда[1], изобретателя философского камня и пороха, и самого доктора Фауста, прилетающего на хвосте дьявола.

И этот подчеркнутый интерес к образам Ренессанса, шире того, к вечным «образам», созданным мировым искусством, также исключительно характерен для Пушкина 30-х годов. И опять-таки именно в маленьких трагедиях находит этот интерес свое наиболее полное выражение. Создавая их, Пушкин как бы вступает в соревнование с величайшими мировыми поэтами. Он пишет «Скупого рыцаря», включая своего «скупого» в круг классических «скупых» мировой драматургии («Эвклион»[2] Плавта, «Гарпагон»[3] Мольера и «Шейлок»[4] Шекспира). Он пишет «Каменного гостя», делая героем трагедии того «Дон-Гуана», образ которого был разработан ранее и Тирсо-де-Молина и Мольером.

Создавая свои маленькие трагедии, Пушкин сознательно хотел вывести русскую драматургию на мировые дороги европейской драмы.

И в «Скупом рыцаре» Пушкин продолжает свою тему — столкновение эпох, некий апофеоз «ренессан-

---

[1] Имеется в виду Бертольд Шварц — немецкий францисканский монах, которого принято считать европейским изобретателем пороха. В «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина выведен как алхимик и искатель «перпетуум мобиле» брат Бертольд.

[2] Герой комедии Плавта «Клад», написанной в 191 г. до н. э.

[3] Герой пьесы Ж.-Б. Мольера «Скупой», написанной в 1668 г.

[4] Герой комедии В. Шекспира «Венецианский купец», написанной в 1596–1597 гг.

са». «Связь времен» прервана в «Скупом рыцаре». Недаром жалуются здесь на «ужасный век, ужасные сердца». Недаром говорят здесь: «В какие дни надел я на себя цепь герцогов». Век феодальный и новый век противопоставлены здесь друг другу. В какой-то мере противопоставление в «Каменном госте» католического, аскетически-скудного мира Командора и Донны Анны земному и страстному Дон-Гуану есть выражение все того же конфликта исторических эпох. Очевиден насквозь «ренессансный» облик Дон-Гуана в тех чертах, которые придал ему Пушкин. Не забудем, что, в отличие от своих предшественников и, в частности, Мольера, Пушкин безоговорочно оправдывает «импровизатора любовной песни», полного радости жизни, не страшащегося вызвать смерть в свидетели своего земного наслаждения.

В этом же пафосе утверждения жизни ключ к «Моцарту и Сальери», этому маленькому шедевру, философское значение которого, конечно, неизмеримо перерастает в тему «художнической драмы». Моцарт — ренессансный образ, как и Дон-Гуан, как и Альбер в «Скупом рыцаре». И завершается эта линия ренессансных трагедий, — трагедией о величии жизни, утверждаемой вопреки и наперекор могуществу смерти, — в замечательном «Пире во время чумы». Трагедия эта пушкинская тем более чем ближе на первый взгляд держится здесь гениальный переводчик к своему прообразу, к вильсоновскому[5] «Чумному городу». Потому что именно отличия пушкинского текста изобличают «коготь льва», запечатлены печатью специфически пушкинской мысли. А именно таким «львиным когтем» отмечены самому Пушкину принадлежащие стихи гимна во славу чумы и поразительное четверостишие:

«Все, все, что гибелью грозит.
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог».

[5] По имени английского писателя Дж. Вильсона.

Мы назвали это миросозерцание «ренессансным», но с таким же правом могли бы мы назвать его и «античным». Потому что тот мужественный оптимизм, который составляет его основу, оптимизм героический и высокий, не имеющий ничего общего с мелкотравчатым, добродушным отношением жизни, которое так часто именуется оптимистическим в нашей литературе, — этот оптимизм получил в свое время подлинно классическое выражение в знаменитой речи Перикла, приводимой историком Фукидидом: «Мы называем сильными тех людей, которые знают и сладость жизни, и ужас жизни и которые не отступают перед опасностью».

И если мы любим Пушкина за эту полноту его «ренессансного», его античного мироощущения, то не забудем, что именно в маленьких трагедиях развернуто это мироощущение с наибольшей глубиной.

Мы любим Пушкина как поэта народного. Но именно драматическое творчество Пушкина с наибольшей полнотой раскрывает эти народные его черты. «Русалка» и по глубине, и просто по масштабам превосходит все иные произведения Пушкина, непосредственно вдохновленные русским фольклором. В «Русалке» поэт с необычайной силой использовал поэтическую сокровищницу русской песни («По камушкам, по желтому песочку», «Сватушка, сватушка, бестолковый сватушка»), дав непревзойденные до сих пор образцы художественного претворения русской песни. Но мало того: самые основные образы «Русалки» (мельник и дочь), самая драматическая коллизия ее (гибель обманутой соблазнителем девушки), — все это в глубочайшем смысле слова вдохновлено народной поэзией, и поэзией не только русской, а и мировой крестьянской поэзией. В этом смысле «Русалка» является первым и, в сущности, оставшимся и до наших дней непревзойденным образцом народной драмы.

Народность была в представлении Пушкина неотъемлемым качеством подлинной драмы. Вспомним его знаменитое определение: «драматическое искус-

ство родилось на площади — для народного увеселения. Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?»[6] Пушкин сознательно выдвигал перед собой задачу создания народной трагедии, считал, что в России драма не была еще потребностью народной. «Борис Годунов» явился первым монументальным опытом народной трагедии. «Русалка» продолжила поиски Пушкина в области народной драмы на путях иных, не менее ценных, все еще у нас не оцененных.

Чертами народности изобилуют и другие маленькие драмы, и едва ли эти черты случайны. Совершенно фольклорна роль Лепорелло в «Каменном госте», в частности, его поведение в монастыре и разговор со статуей. Не случайно и Моцарт (в отличие от Сальери и в противовес ему) останавливает уличного музыканта и слушает его. Он вызывает раздражение Сальери тем, что, идя в ногу со своей музыкой, «мог остановиться у трактира и слушать скрипача слепого». Антитеза, повторяем, не случайная, а глубоко важная для мироощущения Пушкина. Сальери, проверивший алгеброй гармонию, презирает народное искусство. Гениальный Моцарт старается подслушать народное искусство и у него поучиться.

Не случайна, думается нам, в заключение песня Мэри в «Пире во время чумы». Замечательны слова, которыми характеризуется у Пушкина эта песня:

«И мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной».

Народные песни как памятники славы, подвигов и страданий народа — это глубокая и опять-таки подлинно античная мысль.

---

[6] *Пушкин А. С.* О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М.: Изд-во «Правда», 1969. С. 247.

Не случайно говорят герои Гомера: «Мы страдали для того, чтобы в народе остались песни и память о нас»[7].

Так разве же не имеем мы права утверждать, что маленькие драмы Пушкина — это драмы о столкновениях исторических эпох, о ренессансном утверждении жизни, драмы подлинно народные, которые действительно и поистине выражают собою заветные мысли Пушкина о судьбах человечества, народа?

Не менее поверхностны утверждения об отсутствии якобы последовательной драматургической системы в основе пушкинских маленьких трагедий. Достаточно известно, как продуманно и с какими далеко идущими замыслами подошел Пушкин к созданию «Бориса Годунова». Он думал и писал о том, что «успехи и неудачи моей трагедии будут иметь влияние на преобразование нашей драматической системы»[8].

«Борис Годунов», задуманный до декабрьского восстания, но вышедший после него, не произвел, как известно, того преобразующего, реформирующего воздействия, на которое надеялся Пушкин. Говорить о том, что после неполной удачи «Бориса Годунова» Пушкин начисто отказался от своих замыслов преобразования русской драматической системы, — было бы совершенно неправильно. Иными средствами, маленькие трагедии продолжают преобразовательное дело «Бориса Годунова». «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? — Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»[9]. Эти слова, написанные Пушкиным в 1830 г., конечно же, относятся не только к народной трагедии «Борис Годунов», но также и к маленьким драмам и драматическим фрагментам. Мы уже старались показать, в какой огромной степени «судьба чело-

---

[7] «Илиада» Гомера.

[8] *Пушкин А. С.* Наброски предисловия к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 11. Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 383.

[9] *Пушкин А. С.* О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. М.: Изд-во «Правда», 1969. С. 247.

веческая, судьба народная» являются темой «Сцен из рыцарских времен», «Скупого рыцаря» и т. д.

Не менее важна проблема характеров. Достаточно известно, что Пушкин, полемизируя с методом обрисовки характеров у Мольера, выдвигал шекспировское толкование характера. Другими совами, Пушкин стремился противопоставить однокрасочности мольеровского характера (при которой скупой всегда скуп и только) шекспировскую многосторонность и сложность драматического характера. Так запомним же, что, создавая «Бориса Годунова», Пушкин в большей мере стремился к шекспировской многосторонности характера, чем достиг ее. Характеры «Бориса Годунова» в огромной степени связаны классической схемой. Самозванец легкомыслен, в Борисе борются, совершенно по классическим образцам, властолюбие и раскаяние и т. д. И именно в маленьких трагедиях сделал великий поэт решающее завоевание в этом отношении.

«Скупой рыцарь» Пушкина (в прямой полемике со «Скупым» Мольера) не только скуп, но и благороден, но и рыцарь. Сальери не только завистлив (тип завистника, кстати сказать, один из излюбленных типов классической драматургии, и, создавая своего завистника, Пушкин явно полемизирует с этой драматургической традицией). Сальери у Пушкина и завидует Моцарту, и преклоняется пред его гением, и боготворит музыку. Он убивает Моцарта и плачет, слушая его игру. Это именно та шекспировская широта характера, к которой стремился Пушкин. А Дон-Гуан Пушкина (опять-таки в отличие от Дон-Жуана Мольера) и лицемерен, и простосердечен, и скептичен, и сентиментален одновременно. А какое огромное разнообразие сложнейших характеров в великолепном «Пире во время чумы»? И здесь многообразие характеров было для Пушкина принципом. Он подчеркивает этот принцип, заставляя, например, иронически грубую Луизу оказаться чувствительной.

В ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце.

Но так-то — нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой».

Образы «Пира во время чумы» очерчены двумятремя строками каждый, но каждый из этих образов принципиально многообразен и сложен.

А стремительность действия? В «Борисе Годунове» Пушкин только стремится к этому шекспировскому принципу, в маленьких же трагедиях он этот принцип блистательно осуществляет.

Какое огромное количество событий падает на немногие лаконичные строки «Сцен из рыцарских времен»! Франц бежит из родительского дома. Он попадает в рыцарский замок и бежит оттуда. Он подымает крестьянское восстание и попадает в тюрьму; дальше Пушкиным были намечены и осада замка, и взрыв его, и прилет Фауста на хвосте дьявола. А как резки повороты действия в «Каменном госте» или в «Скупом рыцаре»! Знаменитый лаконизм пушкинского диалога в этих сценах есть не самоцель и не только поэтическая задача; он преследует в первую очередь цели драматические, именно цели стремительности драматического действия.

Тут мы походим, кстати сказать, к одному из центральных пунктов непосредственно сценического стиля Пушкина. В тех редких случаях, когда наши театры ставят маленькие трагедии, они считают необходимым ставить их в темпах необычайно размеренных, академически спокойных. Ничего не может быть ошибочнее такого представления о пушкинском сценическом стиле. Лаконизм пушкинского диалога требует темпов стремительных, энергичных и страстных. Пушкинские маленькие трагедии — это как бы сочетание молниеносно развивающихся сцен поединков, борьбы, столкновений — с глубокими паузами полных мыслей и лирики монологов.

Именно этот контраст между подчеркнуто длинными монологическими паузами и стремительными молниеносными сценами действия и составляет отличительную черту сценического стиля Пушкина и сценического стиля Шекспира, каким его представлял

себе Пушкин. А как далеки часто наши театры от такого понимания.

То же относится и к качеству сценической эмоции. Эмоциональна краска наших пушкинских спектаклей обычно держится на некоем среднем уровне академической строгости. Но Пушкин именно боролся с таким пониманием сценических эмоций. Он считал их признаком расиновской придворной драмы. От драмы народной он требовал «тяжких злодеяний, страданий сверхъестественных, сильных ощущений». И поэт осуществлял на практике эти свои требования. Не случайно в его драмах отравляют, сын «бросает вызов» старому отцу и, поднимая перчатку, «так и впился в нее когтями — изверг». Не случайно едут по улице телеги, наполненные мертвыми телами. Маленькие трагедии Пушкина полны огромных страстей. Эти страсти тем больше, что они включены в необычайно сжатые, подчеркнуто лаконичные формы. И с таким размахом страстей их нужно играть, вызывая в зрителях «смех, жалость и ужас — три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». К потрясениям, к драматическому волшебству, к смеху, жалости и ужасу зовет Пушкин актеров своими трагедиями.

Абсолютная подчеркнутая сценичность маленьких трагедий становится особенно ясной, если мы всмотримся в их звуковую ткань. Не случайно поет Лаура в «Каменном госте». Поют Мэри и Председатель в «Пире во время чумы», поет Франц в «Сценах из рыцарских времен». Играют слепой музыкант и Моцарт в «Моцарте и Сальери». Поют и хоры и отдельные актеры в «Русалке». Пушкинские маленькие трагедии подчеркнуто музыкальны, и их богатство музыкой есть неотъемлемая черта их сценического стиля. И здесь опять-таки Пушкин стремится идти вслед за Шекспиром, он полемизировал с насквозь разговорным, принципиально чужим музыке, стилем классической трагедии.

Как же можно говорить после этого, что пушкинские драмы находятся вне сценической системы? Чем,

кроме отсутствия любопытства инициативы, моно объяснить такие суждения?

А фрагментарность «Русалки» и «Сцен из рыцарских времен»? — Конечно, отсутствие финала в обеих этих драмах очень досадно. Но думается, что тактично поставленная пантомима может придать сценическую законченность обоим произведениям, развязка которых совершенно ясно намечена самим поэтом.

Театр п[од] р[уководством] С. Радлова сделал сейчас великолепный почин, поставив «Пир во время чумы», «Каменного гостя»и «Моцарта и Сальери»[10]. Ленинградский Большой драматический театр работает над «Русалкой» и «Сценами из рыцарских времен». Это хорошее начало. Так пусть же будет, наконец, преодолена инерция, и пусть войдут маленькие драмы Пушкина в репертуар советского театра как одно из наиболее драгоценных сокровищ репертуара русской классической драмы.

Рабочий и театр. 1937. Февраль (№ 2). С. 5–7.

Пушкин и античность

Пушкина Горький назвал в одной из последних речей своих «всезнающим». И, действительно, стоит хотя бы перечислить имена гениев искусства, философии, поэзии, упоминаемых Пушкиным в его переписке, в статьях, в стихах, чтобы убедиться в том, насколько всеобъемлюще широки и подлинно многообразны были интеллектуальные интересы великого поэта, интересы, тысячью нитей связывающие его со всей мировой культурой человечества.

Но думается все же, что в этом блистательном перечне славных имен особое, исключительное место занимают имена творцов искусства классической древности.

И не в том только дело, что Пушкин хорошо знал оба античных языка, — и латинский, и греческий, — и еще на лицейской скамье «читал охотно Апулея,

---

[10] Премьера спектакля по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина 12 января 1937 г. (реж. С. Радлов).

а Цицерона не читал». — Темы и образы античного искусства проходят через всю жизнь величайшего из наших поэтов.

И прежде всего образ самой древней Греции, родины античного искусства. В одном из писем своих Пушкин чудесно назвал ее: «великолепной, классической, поэтической Грецией, Грецией, где все дышит мифологией и героизмом». (Письмо к Л. С. Пушкину, 1822 г.). В двадцатые годы, когда писались эти слова, любовь к «эллинству», «филэллинство» было модой у европейской интеллигенции. Героический образ Байрона, отдавшего жизнь за идеи филэллинства, венчал имя Греции романтической славой. Но филэллинство Пушкина это, конечно, не мода и не романтический порыв. Это одна из основ его политического и эстетического мировоззрения.

Чрезвычайно характерно в этом смысле отношение Пушкина к гомеровой «Илиаде» и к переводу «Илиады» Гнедичем. Многолетний труд Гнедича проходил на глазах у Пушкина и исключительно интересовал его. Пушкин называет труд Гнедича «единым высоким подвигом» (1829 г.), Еще яснее он выражает ту же мысль в письме к самому переводчику: «Это будет первый классический европейский подвиг в нашем отечестве».

Пушкин видел в приобщении русской поэзии к величайшим памятникам античности путь к выходу русской поэзии на мировые дороги всеевропейского искусства. Достаточно известно, насколько важна для мировоззрения Пушкина вот эта идея преодоления ограниченности, «провинциальности» русского искусства его времени. Вдохновленный ею Пушкин создает своего «Каменного гостя», «Скупого рыцаря», «Фауста», вступая в соревнование с создателями мировых поэтических образов. Так вот запомним же, что именно в этом ряду выдвигает Пушкин как «первый европейский подвиг в нашем отечестве» перевод гомеровой «Илиады». Приобщение к монументальным созданиям классической древности в свое время сопровождало выход раздробленных и варварских государств фео-

дальной Европы на магистральные пути мировой истории. Это было в великие годы европейского ренессанса. Выдвигая подобный же лозунг для России Николая I, Пушкин выступает как поэт и провозвестник русского ренессанса. И именно потому опубликование перевода «Илиады» воспринималось им в образе некоего «корабля, нагруженного сокровищами Греции, входящего в пристань при ожидании толпы». (Из письма к Гнедичу).

В одном лишь смысле было отношение Пушкина к памятникам античности глубоко отличным от отношения к этим же памятникам гениев Ренессанса. И Петрарка и Эразм Роттердамский воспринимали людей древнего мира почти как современников своих. Историческая дистанция не ощущалась. Пушкин обладал необычайно обостренным историческим чувством. Высоко ценя памятники античности, он никогда не мог забыть о дистанции времени. Принципиально очень интересна в этом отношении полемика Пушкина с Чаадаевым. Пушкин отказывается понимать, как мог Чаадаев не видеть «огромного исторического значения “Илиады” Гомера». Чувство истории сопровождает Пушкина при всех встречах его с памятниками древности. Он думает об этом в Керчи, у подножия горы Митридата, он думает об этом в Тавриде, вспоминая легенды о таврической Ифигении, он вспоминает об этом в Бессарабии, думая об Овидии, — невольном жителе Придунайского городка Томи. Пушкин дорожил античным искусством как историческим истоком всей дальнейшей истории искусства. Вот второе драгоценное свойство отношения Пушкина к классической древности.

Особое место занимает античное искусство в эстетике Пушкина. Великий поэт не раз противополагает создание «величавой древности» «“блестящим безделкам” современности». Античное искусство дорого Пушкину как искусство больших идей, рисующее величайшие жизненные коллизии и конфликты. Оно дорого ему и как искусство больших и совершенных форм. Чрезвычайно важно в этом отношении делаемое

Пушкиным противопоставление «“восторга” и “спокойствия” как необходимого условия прекрасного». «Спокойствие» и «план» находит Пушкин в больших формах, созданных античным искусством в «эпосе, трагедии, комедии и сатире». Воспитанный в борьбе романтической школы против поэтики XVIII века, Пушкин рано сам начал борьбу против беспорядочности и камерности «романтической школы». В стремлении своем ввести в русскую литературу «большие формы», монументальные масштабы, Пушкин считал важным теоретически опереться на опыт античной поэтики. Опереться теоретически. В отличие от многих современников своих, пытавшихся сделать античную поэзию предметом практического подражания, Пушкин никогда не пытался копировать памятники греческого искусства. Пушкин не написал и своей «Ифигении в Тавриде», как это сделал, например, Гете. И не написал, может быть, потому, что не успел написать. Потому что бесспорно то, что те, к сожалению, очень немногие строки, в которых античное спокойствие как необходимое условие прекрасного непосредственно становилось темой Пушкина, эти строки остаются до сих пор наиболее прекрасным отражением гения античности в русском искусстве. Это переводы из Ксенофана Колофонского, из Афинея (великолепные гекзаметры, в которых прославляется гость, «который за чашей беседует мудро и тихо»), это чудесные маленькие шедевры — переводы из Анакреонта и Катулла. И тут мы подходим к едва ли не центральному пункту темы «Пушкин и античность». Этот пункт — черты античного миросозерцания в философии и творчестве Пушкина. В письме к Чаадаеву (от 6 июня 1831 г.) Пушкин говорит: «Ваше понимание истории совершенно ново для меня, но я не во всем придерживаюсь Вашего мнения». Противопоставляя философии Чадаева свою концепцию мировой истории, Пушкин пишет: «мне не ясно, почему мощная простодушная картина многобожия у Гомера возмущает вас». Вот это-то простодушное и мощное чувство жизни, чувство «многобожной», т. е. живой и одушевленной природы

кровно роднило Пушкина с гениями древности. Оно-то и сделало маленькие трагедии, стансы «Когда для смертного умолкнет шумный день» или «Здравствуй, племя молодое, незнакомое» наиболее античными строками, когда-либо созданными на русском языке. Знаменитые строки из «Пира во время чумы» «Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю» есть, конечно, наиболее полное и яркое выражение античного оптимизма, как его формулировал у Фукидида Перикл: «мы считаем наиболее сильными тех людей, которые одинаково знают и ужасы жизни и ее сладость».

Оптимизм, черты «гениального знания природы» («Заметки» 1826 г.) ценил величайший русский поэт в античном искусстве, будь то «божественная эллинская речь» Гомера, или «Горациева сатира тонкая, легкая и веселая» (Письмо к Вяземскому 1822 г.).

И, наконец, античное искусство было дорого Пушкину, как искусство народное. В стремлении своем реформировать драму, в искании драмы народной Пушкин шел и от трагиков Греции, когда «драма родилась на площади и представляла увеселение народное», когда для драмы требовались сильные ощущения (например, Филоктет, Эдип и Лир). Поэтике Расина, всей линии придворной драмы противопоставлял Пушкин искусство народной драмы, драмы не Шекспира только, но и Софокла.

Советское искусство. 1937. 11 февраля (№ 7). С. 3.

Спектакль о грядущих боях

Премьера пьесы В. Киршона в Большом драматическом театре[11] совпала с днями, когда сердце нашего города, с яростью и ненавистью прислушивавшегося к ходу процесса троцкистских поджигателей войны, билось с особенной силой и напряженностью. Не слу-

[11] Спектакль по пьесе В. Киршона «Большой день», премьера в Госдраме 29 января 1937 г. (пост. А. Д. Дикого, худож. А. Ф. Босулаев).

чайно поэтому каждый спектакль «Большого дня», пьесы о героических летчиках, о будущей войне и победе, выливается в подлинную политическую демонстрацию.

Спектакль «Большой день» есть по существу своему, но в лучшем смысле этого слова спектакль агитационный. Вслед за «Салют Испания!»[12] в Госдраме это второй большой агитационный спектакль нынешнего сезона. Думается, что появление на советской сцене в 1936/37 г. подобных спектаклей отнюдь не случайно.

Грозовые годы надвигающегося решающего вооруженного столкновения миров зарождают в народе стремление к драматургии мужества и героизма, к театру подвигов и патриотического самоотвержения.

«...В трагедиях я сотворил величавых героев,
И Патроклов и Тевкров с душой, как у льва.
Я до них хотел граждан возвысить,
Чтобы вровень с героями встали они, боевые
заслышавши трубы».

Так две с половиной тысячи лет назад определял цели подлинно агитационной драматургии «отец трагедии» Эсхил. В агитационных спектаклях 1936/37 г., в частности в спектакле «Большой день», мы рады приветствовать «боевые трубы» театра вооруженной обороны социализма.

Советский театр эпохи гражданской войны создал в свое время превосходную систему агитационного спектакля. Чем же отличается спектакль «Большой день» как агитационный спектакль 1937 г. от этой славной линии спектаклей гражданской войны? Принципиальные отличия, прежде всего, в трактовке человека и человеческих образов. Агитационный театр ранних лет советского искусства, так же, как, к слову сказать, и советская кинематография тех же лет, отвергал человеческий образ, стремясь заменить его прямым воздействием на зрителя, демонстрацией

[14] Спектакль по пьесе А. Н. Афиногенова, премьера в Госдраме 23 ноября 1936 г. (пост. С. Э. Радлова, Н. В. Петрова).

массовых столкновений и действий людских коллективов.

Поворотная роль «Чапаева»[13] в нашем искусстве отчасти в том и заключалась, что здесь гигантское агитационное воздействие было соединено с раскрытием человеческого образа. Картина «Чапаев» явила в этом смысле замечательный пример композиции образа и драматургического развития сюжета. На протяжении более чем половины картины Чапаев и его соратники показываются в обстановке более или менее спокойной. Раскрываются личные связи между людьми. Зритель знакомится с характерами действующих лиц. Он начинает их любить, считать близкими и своими, начинает принимать к сердцу их радости, восхищаться их удачами. И в этот момент драматургия и вся стилистика картины претерпевает резкие изменения. В действие вводятся массы. Конфликты камерные вытесняются гигантскими столкновениями. Начинается «каппелевский бой[14]». И когда мы следим за скачкой Чапаева во главе революционной конницы, то для нас это уже не безымянный всадник в развевающейся черной бурке и не один из многотысячной партизанской армии, а хорошо знакомый и любимый, вплоть до мелочей, интонации и жеста известный Василий Иванович. И, начиная с каппелевского боя вплоть до финала, картина ведется уже в приемах непосредственного и мощного агитационного воздействия.

«Чапаев» дал некий образец новой стилистики агитационного произведения. Пьеса В. Киршона «Большой день» и спектакль Большого драматического театра в значительной степени используют метод «Чапаева». В их основе лежат те же примерно композиционные законы.

Автор пьесы считает важным в течение первых двух актов вести действие в подчеркнуто «домашней»

---

[13] Фильм Г. Н. и С. Д. Васильевых вышел на экраны в 1934 г.

[14] По имени генерала В. О. Каппеля.

обстановке, стремясь познакомить зрителей с характерами своих героев и желая внушить к ним любовь и восхищение. Затем, в третьем акте резкий перелом: объявление войны и самая война. Действие приобретает отныне характер прямых, рассчитанных на непосредственное агитационное воздействие ударов и контрударов. В последнем до крайности напряженном и обнаженном агитационном действии поставлены на пробу характеры героев, как они раскрыты перед зрителем в первых двух подготовительных «домашних» актах. Автор ставит под угрозу их жизнь, справедливо рассчитывая, что жизнь эта успела стать дорогой для зрителя.

Все это правильно рассчитано, и общую линию композиции «Большого дня» нельзя не считать совершенно верной. Недостаток пьесы, на наш взгляд, в другом. Автор чрезмерно разрывает стилистику обеих частей своей пьесы. «Мир», «война» в пьесе почти не связаны. Мирные эпизоды в совершенно неумеренной степени заполнены любовной интригой майора Кожина, никак в сущности не подготавливая зрителя к угрозе войны. А сцены военные почти совсем лишены психологических характеристик, давая чисто агитационное и несколько упрощенное в характеристике врагов изображение военных столкновений.

Основная заслуга спектакля Большого драматического театра в том, что в постановке реж[иссера] Дикого и художника Босулаева найден простой, лаконичный и строгий тон, в известной степени объединяющий противоречивые части пьесы. Театр старался по мере возможности увести пьесу от бытовой мелодрамы в первой ее половине и от упрощенной агитки во второй. В очень скупых декорациях завязываются в первых актах дела и отношения людей Красной армии. Всячески выдвинутая режиссурой, подчеркнутая огромной и выразительной стратегической картой, сцена военно-теоретических занятий должна напомнить о том, что мы находимся в среде славных командиров нашей армии. Но вот над пустынным, казалось бы, полем раскрывается незаметная ранее крыша

подземного аэродрома. Эскадрилья краснозвездных истребителей вылетает на границу навстречу врагу. И с облачного неба (прекрасный сценический эффект, умело осуществленный мастером света Бойцовым) опускается на территорию противника победоносный десант советских парашютистов.

Театр поднял пьесу мужественным и полным сосредоточенной силы постановочным стилем. И успех этот особенно важен для Большого драматического театра, потому что «Большой день» явился по существу первым спектаклем, обозначившим новую линию театра после художественной перестройки его. Политически неверный спектакль театра «Матросы из Каттаро» был малоудачной копией устаревшей постановки реж[иссера] А. Дикого. По этой неудаче нельзя судить о творчестве этого нового для Ленинграда талантливого и яркого сценического мастера. «Большой день» — это хорошее начало.

Правда, работа о перестройке театра, очевидно, еще только начинается. И красноречивейшее доказательство тому — актерское исполнение пьесы В. Киршона. Исполнение это очень неровно. Многие, по преимуществу, эпизодические роли поручены актерам настолько неопытным, что на сценическом исполнении их лежит отпечаток некоего ученичества. Не вполне уверенно играет и новая для Ленинграда бесспорно интересная актриса Кибардина. Но, наряду с этим, спектакль показывает несколько превосходных сценических образов. Остроумно задуман и наблюдательно выполнен у Полицеймако образ «завхоза», человека с внешней пошловатостью, с излишней шумливостью и поверхностной развязностью, но в основе своей самоотверженного и преданного товарища, одного из бесчисленных честных строителей нашей армии. Эта небольшая роль в руках Полицеймако может считаться образцом всесторонне законченного и до деталей разработанного сценического эпизода.

И, конечно, особо надо говорить о нар[одном] арт[исте] Бабочкине в роли майора Кожина. Давно следовало бы внимательно рассмотреть те причины, которые

делают Бабочкина таким исключительно обаятельным исполнителем ролей советских героев.

Как и в замечательной своей работе над образом Чапаева, Бабочкин и в этом спектакле не стоит на цыпочках перед своим героем. Он сам не прихорашивается перед ним и не считает нужным прихорашивать его. Актер настолько глубоко знает и любит этих людей новой складки, героев советского народа, что обращается с ними как бы запросто «по-домашнему», как свой со своими. Оттого и зритель с полуслова понимает и верит Бабочкину. Так же и образом майора Кожина.

У автора это одна из наиболее удачных и полнокровных фигур. У Кожина в пьесе есть характер. Это, как подчеркивает автор, — «инструмент военного времени», подавляющий в себе лиризм, хотя и способный на великолепное проявление человеческих чувств. Вот эта-то двойственность Кожина, хмурая оболочка, скрывающая огромное мужественное и лирическое сердце, прекрасно удалась Бабочкину. Кожин у Бабочкина бывает зол, хмур, он вспыльчив, он часто попадает в неловкое положение. Но это человек такой силы, человечности, прямоты и несокрушимого советского мужества, что когда он входит в захваченный фашистский штаб и с необычайной скромностью, как бы мимоходом говорит: «а ведь десантные операции вполне реальны», то зрительный зал грохочет от оваций. Аплодируют нашей победе, аплодируют любимой Красной армии, аплодируют замечательному актеру, одному из той выросшей сейчас плеяды молодых артистов советского театра, которые обладают великолепными качествами для создания незабываемых сценических фигур советских героев и которые ждут от нашей драматургии образов глубоких, реалистических, полных страсти и жизни.

Рабочий и театр. 1937. март (№ 3). С. 8–9.

Пушкинский спектакль в Ленинграде

Ленинградский Большой драматический театр им. Горького показал наконец-то свой пушкинский

спектакль. Идут «Русалка», «Моцарт и Сальери» и «Сцены из рыцарских времен»[15].

Недавно, после премьеры пушкинского спектакля в театре Радлова возникли споры о жанре маленьких трагедий Пушкина. Б. Эйхенбаум определил маленькие трагедии как «жанр высокой эстрады». Спектакль Большого драматического театра в какой-то мере близок к определению Эйхенбаума. Все три трагедии идут перед ампирным белоколонным порталом. В глубине полукруглой арки меняются живописные панно, с большой тонкостью написанные А. Осмеркиным. Они изображают то улицы немецкого города, то приднепровскую рощу, то рыцарский замок. Бутафории на сцене очень мало — это подчеркивает «эстрадность», «концертность» спектакля.

Спору нет, прозрачный лаконизм пушкинский трагедий несовместим с какой-либо громоздкостью или натуралистической перегруженностью сценической обстановки. Думается все же, что не менее чужда конкретному, точному, сценическому стилю Пушкина и всякая «условность». Лаконичный и характерный пейзаж, вероятно, был бы более пушкинским, чем условные «рыцарские» или «сказочно-русские» холсты, вводимые в ампирную рамку. Нет, «эстрадность» не соответствует стилю пушкинских произведений. И спектакль Большого драматического театра оказался и умным, и принципиальным, не благодаря «концертной форме», а вопреки ей.

Судьба этих гениальных пушкинских фрагментов своеобразна. Один только раз, да и то без особого успеха, они шли на сцене. Написанные (как единственное исключение из пушкинских драм) прозой, оставшиеся незаконченными, почти лишенные сценических ремарок, с диалогом необычайно кратким, «Сцены из рыцарских времен» всегда воспринимались как наброски некоей «повести в разговорах», а не драмы.

---

[15] Премьера 28 марта 1937 г. (пост. А. Д. Дикого, худож. А. А. Осмеркин).

Режиссура, внимательно вчитавшись в пушкинский текст, смогла найти в нем ситуации острые и замечательные. Детально разработанные роли, умело найденные пантомимы, музыка сделали почти чудо: диалогические сцены предстали как театральное действие огромной содержательности и глубины.

С песенкой («О бедном рыцаре») выходит на сцену молодой бюргерский сын Франц, подготовляя этим первую реплику отца: «Уймись, или худо будет». Выразительным жестом подкрепляет Франц свое словечко в сторону при первой встрече с рыцарем Альбером: «Посмотрим, кто кого», начиная этим «антагонистическую» линию спектакля. Это послужило как бы драматической основой всего действия.

Там, где текст дает только некую схему конфликта (Альбер: «Я тебя прогоню». Франц: «Я сам готов оставить замок»), режиссер ставит большую пантомимическую сцену. Взбешенный рыцарь бросается на слугу. Тот сопротивляется, срывает с руки обидчика железную перчатку, бросает ее к ногам рыцаря и убегает, вырывается на свободу. Так вырастает основная ситуация, приводящая Франца в лагерь восставших крестьян.

Еще значительнее заключительная сцена. Рыцари пируют, празднуя победу над восставшими. Пленного Франца, связанного веревкой, бросают на пол, как мешок. Ему предлагают петь. Он поет. С песней в рыцарский замок как бы входит бессмертная правда нового века, новых людей.

Отношение к миру рыцарей ироническое, он показан с юмором, который содержится в замысле Пушкина, не случайно написавшего (в «планах» к «Сценам»): «рыцарь, — воплощенная посредственность».

Рыцарский мир уже пережил свои лучшие дни, «два замка и Ротенфельдская роща» давно уже «проданы за бесценок какому-то епископу», а «кипрское вино все вышло на прошлой неделе». Но рыцарский мир неодинаков. Жизнерадостный, простодушный Альбер (артист Киреев) отличен от фатоватого, заносчивого Ротенфельда (артист Корн). Неоднородно

и противостоящее рыцарству мещанство: дальновидный и сметливый старый Мартын (артист Н. Черкасов) и значительно более мелкий его преемник Карл. В центре спектакля любимые образы Пушкина — ученый Бертольд и поэт Франц: оба — люди ренессанса. Бертольд, по неосуществленному замыслу Пушкина, должен изобрести тот порох, который подымет на воздух стены рыцарских замков. Франц у Рябинкина талантлив, поэтичен, он любит жизнь, как Моцарт, как Дон-Гуан. Он полон отваги, мужества, стремления к правде и того слегка простодушного обаяния, с которым Пушкин изображал героев народного восстания. Франц предстает в спектакле в атмосфере песни и поэзии, как пугачевцы в «Капитанской дочке», как восставшие крестьяне в «Дубровском». И когда Рябинкин наполовину поет, наполовину читает песню «О бедном рыцаре», в спектакле создается то лирическое напряжение, которое очевидно и должно быть неотъемлемым свойством пушкинского театрального стиля, как стиля поэтического.

Так в спектакле Большого драматического театра «Сцены из рыцарских времен» предстают как трагедия на центральную для Пушкина 30-х годов тему о столкновении мировых эпох, о крестьянском восстании, о духе ренессанса. Становится ясным, что в «Сценах из рыцарских времен» Пушкин не только не отказался о своей заветной мысли о шекспировской реформе русской драмы, но, напротив, попытаться осуществить этот замысел с наибольшей полнотой.

«Сцены из рыцарских времен» — это гигантский фрагмент неосуществившегося трагического, шекспировского русского театра. Это набросок исторической трагедии. Спектакль Большого драматического театра заставляет, таким образом, заново поставить одну из существенных проблем пушкинской драматургии. И в этом его непререкаемая заслуга.

Ключ к постановке «Моцарта и Сальери» в руках у актеров — исполнителей обеих ролей этой трагедии. Именно актеры могут раскрыть в «Моцарте и Сальери» не только тему зависти, но и большую

тему художественного творчества, проблему гения. В спектакле Большого драматического театра роль Сальери играет Сафронов, а Моцарта — Янцат. Сафронов — действительно как бы «поверил алгеброй гармонию» пушкинских монологов. Но есть в этом до предела аналитическом чтении сухость, рассудочность и злость. В нем нет того вдохновения, порою как бы «демонического», без которого Сальери только завистник, только злодей, а не музыкант, не «сын гармонии». Сафронов строит образ Сальери в плане той самой классической поэтики однокрасочного характера («Сальери завистлив и только»), борясь с которой Пушкин как раз и создал своего Сальери, не только завистливого, но и вдохновенного и боготворящего музыку.

У Яцата, играющего роль Моцарта, есть основное, — есть легкость, чистота, детскость гениального характера. Очень верно, когда он после импровизации, заставившей Сальери заплакать, вдруг с особенной скромностью, даже как бы неуверенно спрашивает: «Что, хорошо?» Переход от бездумного веселья к рассказу о реквиеме вносит в образ те тени трагизма, без которых характер Моцарта не был бы характером гения, а вся пьеса не была бы трагедией творчества. Несколько искусственная оживленность, несколько поверхностная веселость — вот главное, в чем, пожалуй, можно упрекнуть Янцата.

Режиссура спектакля проявила полное доверие к пушкинской драматургии, пожелав раскрыть эту «маленькую трагедию», как целостный спектакль. И спектакль, действительно, получился с резкими переломами эмоций, с драматизмом контрастов.

Раздражает и разочаровывает постановка «Русалки». Работа эта с самого начала как-то не давалась Большому драматическому театру. Уже на первых просмотрах постановка «Русалки» вызвала немало справедливых упреков. Раздражали символистские черточки спектакля: русалки были изображены как некие девы «под Дельсарта». Раздражала фальшивая статика свадебного пира, неизвестно откуда взявшее-

ся декадентство. Во второй редакции явные промахи исправлены. Постановка оказалась несколько лучше, но она не стала умнее. Спектакль распадается на противоречивые и случайные звенья. Очень трогательна и драматична Казико (дочь мельника) в сцене прощания с князем. Полон характерности и хороших русских интонаций разговор княжны и мамки (Студнева и Янукова). Остро и неожиданно читает мельник — Савельев свой заключительный монолог. Но все это разрозненно, случайно.

В постановке нет мысли. А между тем, какие замечательные возможности таятся в «Русалке», в драме народной, в драме социальной!

Независимо от того, в какой мере сказалась на этой драме встреча Пушкина с псковской крестьянкой (вот одна из излюбленных тем наших пушкинистов!), ясно одно, — и в этой драме, и в других маленьких трагедиях, раскрываются основные пушкинские темы. Тема столкновения народа с правящим классом, тема женской любви — правдивой, богатой и властной. Дочь мельника, отталкиваемая князем, а потом торжествующая над ним, превращающаяся из «отчаянной и презренной девчонки» в «русалку, могучую и холодную», — разве это не своеобразная трансформация заветного для Пушкина образа Тани, бедной Тани, отвергаемой Онегиным и торжествующей над ним в конце концов? Как и Татьяна, дочь мельника воплощает заветные думы Пушкина о правде и жизненной силе родного народа. Подобно Онегину, «князь» осуждается Пушкиным и гибнет, как человек чужой народу, человек с мишурными чувствами и ничтожной душой.

В «Русалке» Пушкин яснее, чем где бы то ни было, яснее, может быть, чем даже в «Скупом рыцаре», заговорил о презренной и страшной силе золота, растлевающего чувства.

Советское искусство. 1937. 11 апреля (№ 17). С. 5.

Театр цветущего Казахстана. «Кыз-Жибек»[16] в Казахском оперном театре

Когда смотришь этот необычайный по яркости красок, по прелести и поэтичности движений спектакль, когда слушаешь раздольные, степным ветром и солнцем овеянные песни, невольно целиком отдаешься художественной радости. И только освободившись от непосредственного очарования этого редкостного спектакля, начинаешь понимать, какое это выдающееся явление подлинного искусства.

Кто создал спектакль «Кыз-Жибек»? Кого приветствует Ленинград на этих необычных гастролях? Сыновей и дочерей казахского народа, народа старинных кочевников, народа, столетиями угнетавшегося и разорявшегося то китайскими, то русскими сатрапами, народа, которому буржуазная наука отказывала и продолжает отказывать и в культуре, и в истории, и даже в имени.

Но и в тягчайших исторических условиях казахский народ сохранил силу, гордое самосознание, непреклонную веру в торжество свободы и правды, в счастливую жизнь. Эти чувства народа веками находили себе выражение в сказках, полных образами славных героев и верных красавиц, в песнях, в танцах — воинственных, шутливых и лирических. Но все это богатство народного творчества, слагавшееся веками и никогда не переставшее жить, было раздроблено, связано издавним варварством кочевой жизни, было ограничено, обречено, вероятно, на уничтожение.

Советская эпоха, ленинско-сталинская национальная политика, превратили кочевой Казахстан

---

[16] Пьеса Г. Мусрепова по народной казахской легенде и на музыку казахских народных песен в переложении Е. Брусиловского была представлена в Ленинграде в апреле 1937 г. (реж. Ж. Т. Шанин).

в полнокровную, богатую союзную республику, раскрыли все возможности творчества талантливейшего народа. И вот из раздробленных песен, сказок, плясок вырастает на глазах наших искусство театра, и мы радостно приветствуем первые создания этого замечательного театра.

Путь, которым идет вперед Казахский театр, и плодотворен и верен. Он может служить образцом строительства национальных театров в нашей стране. Репертуар казахской оперы опирается на героическую историю народа, на сокровищницу его народных преданий. Так и в основу музыкальной пьесы «Кыз-Жибек», написанной казахским драматургом Г. Мусреповым, положена старинная поэтическая легенда о верной любви прекрасной Жибек («шелковой девушки») и храброго Тулегена. Родовая вражда, бытовая косность, ревность, губят любящих. Но, как и в «Ромео и Джульетте», к образам которых очень близка эта поэтическая казахская легенда, побеждают высокие и гуманные чувства верности в любви и стремления к свободе.

На народных песнях основана вся музыкальная ткань спектакля. Но театр сделал правильно, не ограничиваясь простым повторением народных музыкальных мотивов, а постаравшись поднять богатство этих мелодий на новую, более высокую ступень. Народные мелодии переложены в спектакле на язык современного симфонического оркестра. Работу эту очень чутко и бережно, избегая всякой фальсификации, произвел выученик нашей ленинградской Консерватории композитор-орденоносец Е. Брусиловский. И теперь в привычных для уха слушателя скрипок, ударных и деревянных инструментов волнуют и трогают нас широкие, правдивые, полные лирики, юмора и драматизма, мелодии братского народа.

Из среды трудового казахского народа вышли и все актеры замечательного спектакля. И пусть мы не понимаем языка, на котором они говорят, пусть несколько своеобразным может показаться, как бы рассчитанный на бескрайнюю ширь степей тембр голоса этих певцов и певиц. Пусть необычны виртуозные движения рук,

в которые более чем в пляску ногами вкладывают свое мастерство танцовщицы и танцовщики этого театра. Но когда Куляш Байсеитова (исполнительница роли Жибек) поет свою замечательную песню «Гак-Ку», когда любуешься сильными и упругими движениями Курманбека Жандарбекова (Бекежан) и Канабека Байсеитова (Тулеген), когда в причитаниях старой матери Тулегена (артистка Турдукулова) как бы звенит вековая печаль казахских матерей, когда в плясках, полных поэзии, юности и задора, кружится по сцене Шара Жандарбекова, — тогда нельзя не признать, что эти молодые актеры — по-настоящему талантливые дети великого и талантливого народа.

Действие спектакля с первых же сцен захватывает зрителя. Празднична и лирична сцена в юрте Жибек, с которой начинается спектакль и в которой впервые встречаются два соперника — Тулеген и Бекежан, а Жибек отдает сердце свое Тулегену. Много драматизма и во второй картине, где мать провожает Тулегена на бой с мстительным Бекежаном. Несколько затянутым кажется нам ожидание поединка в следующей сцене, и чрезмерно много внешней оперности в сцене сна Жибек. Но тем более захватывает финал спектакля, в котором Куляш Байсеитова создает поразительный по строгой трагичности образ умирающей Жибек.

И когда падает занавес и хор подруг, повторяя любимую песню Жибек «Гак-Ку», как бы прощается с героиней, прощаемся и мы с этим замечательным театром, желая как можно скорее увидеть следующие его спектакли — героического «Жалбыра»[17] и оперу «Ер-Таргын»[18].

Смена. 1937. 21 апреля (№ 91). С. 4.

---

[17] Спектакль Казахского оперного театра по опере Е. Г. Брусиловского, премьера 1935 г. (реж. Ж. Т. Шанин, худож. А. И. Ненашев).

[18] Опера Е. Г. Брусиловского, премьера в Казахском оперном театре — 1936 г. (реж. Ж. Т. Шанин, К. Жандарбеков).

«Ер-Таргын». Постановка Казахского оперного театра

Если первый спектакль казахского театра — «Кыз-Жибек» — остается в памяти, как радостная, легкая и звонкая степная песня, то вторая гастрольная постановка наших гостей, опера «Ер-Таргын» — спектакль гораздо более сложный и серьезный, — волнует своим напряжением и высоким драматизмом. И на этот раз создатели спектакля (драматург Согир Камалов, композитор Брусиловский) исходят из легендарных сказаний казахского народа, из народных песен и пляски. Но здесь перед нами уже не только любовное и искусное воспроизведение старинного сюжета, как это было в «Кыз-Жибек», но серьезное углубление исконных мотивов казахского народного творчества.

«Ер-Таргын» — батырь казахского народа — предстает в опере как великодушный и отважный герой, по всем странам мира ищущий правды и убеждающийся в том, что, пока живут на земле ханы, нет и не может быть на земле справедливости. Ханская дочь Агжунус — это уже не «шелковая девушка» как «Кыз-Жибек», она чувственна, лицемерна и хитра. А в противовес ей авторы спектакля создали образ пленницы-рабыни Тана, бескорыстно, преданно и верно любящей Ер-Таргына. Тана — калмычка. Вводя ее, авторы спектакля раздвинули национальные рамки действия и поступили верно, потому что мотив любви казахского батыря к калмыцкой пленнице углубляет и обогащает идею спектакля.

Обогащая мотивы народных преданий, авторы отнюдь не искажают их. И тема страдающей пленницы, и тема ищущего правды батыря заложены в народном творчестве. Авторы поэтому могут с гордостью сказать, что они смело и чутко выразили в опере самые существенные и гуманные черты великого своего народа.

И в музыкальном, и в сценическом отношении «Ер-Таргын» также сложнее всего того, что до сих пор делал казахский театр. Здесь уже нет перебивающих музыку прозаических разговоров. Музыка льет-

ся сплошным и мощным симфоническим потоком. Впервые в казахской музыке введен здесь многоголосый хор. И в основу музыки положены уже не только простенькие, хотя и очаровательные песенки, как например «Гак-Ку» в «Кыз-Жибек», а глубокие, страстные и драматические музыкальные темы. Это испытание сложностью опера «Ер-Таргын» выдерживает вполне. Выдерживает потому, что сложность идет не от выдуманных претензий, а от глубины содержания, от страсти и силы драматических образов. При всей сложности своей «Ер-Таргын» — непобедимо мощное, волнующее, порою даже потрясающее произведение искусства, наглядно показывающее, как растет творчество композитора Е. Брусиловского, умеющего так полно использовать сокровищницу музыки казахского народа.

Выросли в этом спектакле и все его участники. Режиссер-орденоносец Жандербек гораздо смелее обращается здесь с массами, чем это было [в] «Кыз-Жибек», создает на сцене зрелище разнообразное и сильное. И совсем уже необычаен рост актеров в этом спектакле. После «Кыз-Жибек» можно было говорить о Куляш Байсеитовой, как об обладательнице редкого по красоте и обаянию голоса. А в «Ер-Таргыне» мы видим ее актрисой исключительного покоряющего мастерства. Когда Куляш Байсеитова, отдавая ненавистную пленницу палачам, торжествуя, выходит на авансцену, и в голосе ее звучит, как крик хищной птицы, победное и злое ликование, когда она как ласковый и льстивый звереныш, как бы воркуя, ластится к ногам Ер-Таргына, когда в конце спектакля она мечется по сцене, растоптанная и побежденная, — то мы смело назовем эти сцены созданием поразительного, может быть даже, гениального сценического искусства.

Рядом с Куляш Байсеитовой — Урья Турдукулова — старая «мать» с трагической простотой идущего прямо в сердце голоса. И совсем молодая актриса Нурмагамбетова, звонких томительных песен которой не забыть тому, кто слышал их хоть раз. Не забыть и голоса Ержанова, слушая которого кажется, что перед

тобой открываются дальние просторы цветущей степи и в степи протяжно и радостно поет наездник, отправляясь в далекий путь.

Как и в «Кыз-Жибек» обаятельны танцоры в этом новом спектакле, и среди них, прежде всего, — Шара Жандарбекова, настоящее маленькое чудо, умеющая порою чуть заметными движениями рук создавать сложнейший, разнообразнейшей и очаровательный танец.

Если уж упрекать в чем-нибудь создателей этого замечательного спектакля, то хотелось бы поговорить о декорациях художника Ненашева, которые могли бы быть и строже и менее пестрыми.

Оперу «Ер-Таргын», как зрелое, без всяких скидок прекрасное создание советского музыкального искусства, должны поставить наши ленинградские театры. Они обогатят ей свой репертуар.

Смена. 1937. 24 апреля (№ 94). С. 4.

«Партизанские дни»[19]
Премьера в Театре оперы и балета им. Кирова

Новая балетная премьера в театре имени Кирова очень мало похожа на привычный балетный спектакль. Ни романтических принцев, ни сильфид и нимф в белоснежных туниках, ни классических вариаций и порхающих по сцене балерин нет в этом спектакле. На подмостках театра — люди в бурках и гимнастерках, опоясанных пулеметными лентами, взволнованные солдатские и крестьянские массы и высоко взвивающиеся красные знамена.

«Партизанские дни» — о гражданской войне, о героике революции. Попытки балетов на современные советские темы делались уже и раньше, и всякий раз они оборачивались неудачей. Стремление ввести но-

[19] Балет на муз. Б. В. Асафьева (авт. либр. и худож. В. В. Дмитриев, хореогр.-пост. В. Вайнонен). Премьера 10 мая 1937 г.

вую советскую тему в старую эстетику классического балета, заставить красных матросов или колхозниц исполнять балетные адажио и вертеться по сцене на носочках обречена была на неудачу.

Огромная принципиальная заслуга постановщиков спектакля «Партизанские дни» В. Вайнонена и В. Дмитриева (они же либреттисты) в том, что они рискнули построить большой балетный спектакль совершенно без классического танца, целиком опираясь на танец, обычно называемый «характерным». То, несколько пренебрежительно называется в балете «характерный танец», есть по сути дела обедненный и испорченный народный танец. И вот постановщики «Партизанских дней» положили в основу своего балета народный танец. Они сумели понять народный танец в его подлинности и чистоте, сумели использовать его во всем его великолепном многообразии, сумели оценить и донести до зрителей высокую поэзию и драматизм, заложенные в подлинном народном танце.

С широкого разгульного казачьего танца в терской станице начинается действие. Станица в руках у белогвардейцев. Революционно настроенных казаков арестовывают, другие должны бежать. Казачка Настя — героиня спектакля — принуждена выйти замуж за нелюбимого, за жестокого и грубого кулацкого сына. Следующая сцена — свадьба Насти — один из замечательнейших моментов спектакля. Народные свадебные обычаи терского казачества, хороводы свах, подруг невесты использованы здесь постановщиками для того, чтобы создать действие огромной драматической силы и высокой поэзии. Настя (артистка Анисимова) всем существом своим противится ненавистному браку. Ее танец полон настоящего трагизма. Трагизмом веет от этого свадебного веселья, основанного на принуждении и жестокости. И вот перелом: революционные казаки врываются на свадьбу. Стихийно возникает партизанский отряд. Партизаны скачут по степи с красным знаменем торжествующего восстания.

Если первый акт, происходящий в терской станице, целиком построен на прекрасно использованном

режиссерами русском танце, то во втором акте в спектакль входит великолепная поэзия танцев Кавказа. Партизаны влетают в горный аул. Революционные горцы братаются с ними и радостно приветствуют их. Подлинно прекрасна медлительная и поэтическая лезгинка горских депутатов в этом акте. Огромного подъема достигает действие в мужественном воинственном танце горцев. Танцы эти привлекают своей подлинностью, отсутствием салонной фальши. Они привлекают тем, что постановщики и исполнители (среди них, прежде всего, надо отметить замечательного Керима — орденоносец В. Чебукиани — и старого горца — А. Лопухов) не только виртуозно передают внешние движения горского танца, но и доносят до зрителя те черты благородства, мужества, героизма, которые вложили народы Кавказа в замечательные свои танцы. Суровая горная декорация (художник спектакля В. Дмитриев) дополняет обаяние высокой поэзии, которой полон этот акт.

Третий и последний акт спектакля по силе своей несколько ниже первых двух и менее целостен, чем они. Но и этот акт волнует драматичностью действия. Партизаны налетают на городок захваченный белыми. Бой. Белые бегут, но потом хитростью берут в плен Настю и ее друзей. Пленники приговорены к расстрелу. Смерть ожидает их. И тут новый решающий поворот событий: нападение партизан, победоносное сражение. Пленные спасены. Народ присоединяется к партизанам, и Красная армия под ликование станицы, к которому восторженно присоединяются и зрители, с торжеством вступает на сцену. Менее богатый высокой поэзией танца, чем первые два акта, и третий акт содержит интереснейший партизанский танец, а в финале своем в ликующих плясках победы достигает высокого подъема радости и торжества. И очень любопытно, что танец белогвардейской буржуазии, этакое щемящее танго, которое обязательно было бы в центре внимания в прежних «советских балетах», здесь кажется бледным и малосодержательным. Высокая красота народного танца, наполняющая спектакль, полностью заслоняет эту худосочную лирику кабака.

Спектакль «Партизанские дни» можно упрекнуть в некоторой вялости сюжета. Музыка Б. В. Асафьева, давшего немало подлинно драматических и мужественных моментов (партизанский налет, марш, свадьба и т. д.), страдает, может быть, кое-где некоторой абстрактностью и растянутостью. Но эти частичные недочеты никак не могут заслонить основного и главного: героика революции взошла на балетную сцену. Танец народов СССР победоносно завоевал сцену большого балетного театра, оплодотворив балет красотою своей, мудростью и поэзией.

Прекрасна труппа Театра им. Кирова, ее кордебалет и солисты-виртуозы оказались мастерами не только в привычном для нас классическом танце, но и в новом искусстве танца народного.

Смена. 1937. 30 мая (№ 122). С. 4.

«Броненосец “Потемкин”»[20]. Премьера в Театре оперы и балета им. Кирова

На выдвинутом в море каменном молу Одессы — возбужденная, страстная, яростная толпа. Над толпой — мертвое тело убитого матроса — призыв к мести, призыв к победе. Эти образы, так памятные по замечательному фильму о броненосце «Потемкин», снова оживают на последней премьере Театра оперы и балета имени Кирова.

Создатель оперы — композитор Олесь Чишко правильно сделал, что избрал темой своей работы героический и славный эпизод потемкинского восстания. Легендарная история многосотлетней борьбы народов России, рабочих и крестьян за свое освобождение — это настоящая сокровищница сюжетов для героического, подлинно народного искусства советской страны.

---

[20] Опера О. Чишко, премьера 21 июня 1937 г. (реж. И. Я. Судаков, худож. И. Рабинович, дирижер А. Пазовский).

Тема «Броненосца “Потемкина”» — тема восстания моряков — естественно влечет за собою мысль о широкой и вольной матросской песне. И композитор правильно сделал, что положил в основу работы своей вот эту стихию народной песни. Хоры оперы «Броненосец “Потемкин”» — прекрасны. То полные щемящей тоски, то мужественные и страстные, то полушутливые, частушечные, то подымающиеся до силы героического марша, хоры эти входят в сознание, завоевывают слушателя, придают всей опере черты мужественности и силы. Хоровое вступление оперы — песня «Ой горе, горе, а не матросское житье» — сразу же вводит зрителя в напряженную обстановку революционных событий 1906 года. Очень хороши хоры во 2-м акте.

«Броненосец “Потемкин”» — опера хоровая. Принципиальное и художественное значение этих ее свойств еще в огромной степени возрастает от того, что режиссер (заслуженный деятель искусств орденоносец И. Я. Судаков), принесший с собою на оперную сцену воспитанное в Художественном театре мастерство сценического реализма, сумел превратить оперный хор в живой и действенный коллектив, показать силу и волю восставших моряков. Этим он превратил «хоровую оперу» в народно-героический, основанный на народных украинских мотивах, волнующий спектакль, в котором настоящим героем является матросская масса.

Правда, не все в этом спектакле, как и в самой опере, находится на уровне хоровых сцен. Во многих отношениях слабым кажется нам либретто оперы. Оно однотонно и вяло драматургически. Потрясающие перипетии, которыми полна подлинная история броненосца «Потемкин», самый трагизм потемкинского восстания, в котором беззаветный героизм революционных матросов столкнулся с предательством командиров, с неподготовленностью восстания на берегу, — все это давало либреттисту С. Д. Спасскому великолепный материал для создания драматически напряженного либретто. Индивидуальные образы очерчены слабо и мало развернуты драматургически. Отсюда вырастали огромные трудности для компози-

тора. Олесь Чишко, обнаруживший прекрасное мастерство и подлинное дарование в хорах, не смог найти столь же выразительные полные драматизма и мощности музыкальные индивидуальные характеристики для всех героев оперы. Эти недостатки оперы во многом помешали прекрасным исполнителям спектакля в создании полнокровных, живых образов.

Опыт классической оперы, мастера которой всегда превосходно учитывали контрасты хорового и индивидуального, драматического и лирического, опыт Глинки с «Иваном Сусаниным»[21], опыт Бородина с «Князем Игорем»[22] должен быть в этом отношении учтен нашими композиторами.

Театр обставил свою первую советскую премьеру прекрасными артистическими силами. Но далеко не все из них нашли в своих ролях подлинно благодарный сценический материал. Здесь нужно отметить Г. Н. Орлова, необычайно обаятельного и запоминающегося в образе мужественного и доверчивого матроса Качуры, надо отметить Б. М. Фрейдкова, В. Е. Райского и П. М. Журавленко, давших очень острые, одновременно и реалистические, и полные сарказма фигуры классовых врагов: командира, лейтенанта, врача. Но именно в центральных ролях спектакля, в образах матросских вожаков Вакулинчука и Матюшенко, сценический материал не давал артистам благодарных возможностей. Так получилось, что и Нелепп (Матюшенко), Луканин (Вакулинчук), прекрасно певшие, не смогли создать образы, сценически запоминающиеся. Не удалось это и С. П. Преображенской, прекрасно спевшей сценически маловыразительную роль Груни.

Из этих частичных недочетов в своей первой советской премьере Театр им. Кирова должен сделать выводы. И. В. Сталин в беседе своей с авторами опе-

---

[21] Опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» написана в 1835–1836 гг., премьера состоялась в Санкт-Петербургском Большом театре 27 ноября (9 декабря) 1836 г.

[22] Опера «Князь Игорь» создавалась А. П. Бородиным в 1869–1887 гг.

ры «Тихий Дон» выдвинул лозунг создания советской оперной классики. Лозунг этот означает, что нам нужны советские оперные спектакли высокого качества как по отношению к музыке, так и по отношению к драматургии.

Театр имени Кирова, его артисты и его художественный руководитель орденоносец А. М. Пазовский и весь коллектив театра обязаны еще более плодотворно двигать вперед великое дело создания советской оперной классики.

Было бы несправедливым, если бы здесь же мы не назвали имя мастера, в огромной степени обеспечившего успех новой постановки, имя художника И. Рабиновича. Декорация одесского мола, с мужественными очертаниями кораблей в глубине, декорация кают-компании, в окна которой врывается южное солнце и море, образ двинувшегося в тумане и в предутренней мгле броненосца, — все это прекрасные образцы оперной декорации, одновременно и поэтической, и обобщенной, и реалистически правдивой.

Зритель с воодушевлением и подъемом аплодирует спектаклю. Аплодирует и образу героического броненосца, и мастерам театра, решившим воскресить в народной памяти славный и незабываемый подвиг потемкинцев.

Смена. 1937. 24 июня (№ 143). С. 4.

Фальшивый замысел

Казалось бы, пора победоносных режиссерских «переосмысливаний» классической драматургии невозвратно прошла. Казалось бы, из тягостного опыта многолетних ошибок в работе над классикой наш театр должен был вынести как незыблемое и основное правило: бережное и чуткое отношение к мыслям и образам автора. Казалось бы, именно по отношению к драматургии Горького особенно применимо это требование. И, казалось бы, именно от театра, носящего имя Горького, можно было ожидать внимательного подхода к драматургии великого писателя.

А между тем именно горьковский спектакль в Большом драматическом театре им. Горького «Мещане» в постановке А. Дикого[23] оказался одним из самых надуманных, одним из самых фальшивых горьковских спектаклей последних лет. Причина неудачи — упрямое стремление режиссера оригинальничать. Это стремление не раз уже портило работу талантливого мастера А. Дикого. Оно обрекло на неудачу работу Дикого над Сухово-Кобылиным («Смерть Тарелкина»[24]) и вдвойне недопустимо оно в работе над Горьким.

А. Дикий рассматривает пьесу Горького как сплошной «световой» спектр мещанства. В этом сплошном «мещанстве» сливаются, с его точки зрения, все герои пьесы, за исключением разве Нила и Поли. Так, по мнению Дикого, и учительница Цветаева, и студент Шишкин также мещане, потому что, де, «та интеллигенция, которую называли чистой, светлой, с пролетарской позиции Горького также была мещанской». Так оказывается, что и Елена Николаевна, уводящая Петра из семьи Бессеменовых, также просто «вертушка», «пустое существо» и «жертва ее есть пошлое недоразумение мещанского быта». И певчий Тетерев «еще одна разновидность мещанства».

Утверждения эти неверны. Для глубокого реализма Горького характерно вовсе не то схематическое, абстрактное разделение на «мещан» и «немещан», которое пытается навязать ему Дикий, а живое многообразие людей и образов. В этом многообразии глубоко значительны и в высшей степени симпатичны Горькому такие фигуры выходцев из трудовой интеллигенции, как Шишкин, неугомонный, самоотверженный энтузиаст, «хороший, славный, смелый, милый петушок», как характеризует его сам Нил и Поля. Глубоко значительна в общем замысле Горького фигура «учительницы», так неосновательно не оцененная Диким. А певчий Терентий это один из «выламывающихся из жизни» правдоискателей. Да и Елену Николаевну

---

[23] Премьера 20 июня 1937 г. (худож. Ю. А. Васнецов).

[24] Премьера в Московском Малом театре 31 октября 1936 г.

«вертушкой» называет только ненавидящий ее Бессеменов, а в самом деле — это натура кипучая, деятельная.

Петр Бессеменов — один из немногих образов, в толковании которого Дикий решился не отходить от Горького. По Горькому Петр — болтун, эгоист, нытик, бездельник, может быть, еще более ненавистен, чем старый мещанин Бессеменов. Петр Бессеменов — будущий Клим Самгин. И актеру Янцату хорошо удалось передать эту звериную скуку, холодное равнодушие, самовлюбленность, которые делают Петра Бессеменова самой презренной фигурой «Мещан». Не мудрил А. Дикий также и в толковании старого продавца певчих птиц Перчихина. Перчихин, как и Терентий, человек «выломанный из жизни». Он поэт, бескорыстный любитель природы, бессеребренник. Эти черты Перчихина хорошо передал актер Сафонов. Вопреки замыслу режиссера играет свою роль Александровская — Акулина Ивановна. У Дикого старуха Бессеменова — «эхо мужа», «одна из красок в спектре мещанства». Александровская, вопреки этой холодной и пустой характеристике, создала замечательный образ мужественной, самоотверженной, беззаветно преданной детям матери. Суетливая, быстро бегающая, сыплющая мягким и быстрым говорком ласковые, примиряющие слова, Акулина Ивановна у Александровской становится одной из тех самоотверженных, тихих женщин, которых так любил и так умел рисовать Горький.

Актерских удач в этом спектакле, к сожалению, слишком мало. Талантливого актера Ларикова, играющего Тетерева, режиссер заставил с сумрачным лицом ходить по сцене, изрыгать слова тяжеловесно, косноязычно, тупо. Масин, играющий старого Бессеменова, играет примитивно, с однообразной интонацией, с неподвижной звериной маской на лице. Елена Николаевна превращена режиссером в какую-то хихикающую, назойливо податливую, пошлейшую бабенку, действительно «распутную бабенку». Поля изображена в спектакле в виде некоей придурковатой девчонки с тупым взглядом. Все это не похоже на драму Горького, грубее,

чем у Горького, и, наконец, просто противоречиво, потому что до конца изменить очень ясные и недвусмысленные характеристики Горького актерам не удалось.

А. Дикий решил для изображения безвыходности и унылости мещанского быта «поставить спектакль в одном неменяющемся оформлении, в одних и тех же повторяющихся мизансценах. «Страшное утром, страшное днем, страшное вечером — всегда одно и то же. Его можно уничтожить, но нельзя изменить». Опять — мертвая схема, схоластическая теория, и на деле — удручающее однообразие мизансцен, нарочитость в каждой мизансцене. Режиссеру и художнику (Васнецову) для чего-то потребовалось непомерно раздвинуть декорации, вынести их на авансцену. И здесь — нарочитость и надуманность.

Сезон, начавшийся в Большом драматическом театре с пышных обещаний, не дал ничего отрадного, кроме пушкинского спектакля. А. Дикого губит оригинальничание, недостаточная художественная культура и своеобразный эстетизм. В этом — причина неудачи «Мещан».

Советское искусство. 1937. 5 июля (№ 31). С. 5.

А. И. Пиотровский

Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия

В 2 томах

Издательская серия:
«*Сотрудники Российского института истории искусств*»

Том I:
Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919–1937 гг.

Редактор В. А. Фролов
Верстка: В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 31.10.2019. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Объем 69 печ. л. Тираж 1000 экз.
Гарнитура «SchoolBook».

Оригинал-макет – НП «Балтийские сезоны»
191023, Санкт-Петербург, пл. Островского, 9 – 21. Тел./факс (812) 407 43 46
E-mail: alex-balt-sezon-2011@mail.ru

Отпечатано в типографии ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»
197376, Санкт-Петербург, Аптекарский пр., д. 6.
Тел. (812) 234-54-36, тел./факс (812) 234-13-00
E-mail: levsha@levshaprint.ru www.levshaprint.ru

9 785868 452444

Театральное наследие
исследования, театральная критика
драматургия

А. И. Пиотровский

том II

А. И. Пиотровский

Театральное наследие

исследования
театральная критика
драматургия

Издательская серия
Сотрудники Российского института истории искусств

том II

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

А. И. Пиотровский

Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия

В 2 томах

Издательская серия:
«*Сотрудники Российского института истории искусств*»

Санкт-Петербург
2019

ББК 792.07
УДК 85.33(2)

Издание осуществлено при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Составитель:
А. А. Теплов
Вступительная статья, приложения:
А. А. Теплов
Комментарии:
А. А. Теплов, А. Ю. Ряпосов
Научный редактор:
А. Ю. Ряпосов

П 328 Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. «Сотрудники Российского института истории искусств» / Рос. ин-т истории искусств; сост, вступ. ст., прилож., коммент. А. А. Теплов; науч ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. – НП «Балтийские сезоны», СПб., 2019.

Т. 2: Работы А.И. Пиотровского из научных сборников и отдельных изданий. Драматические произведения (1922–1935 гг.). – 1304 с.: фронт. портр.

Фотографии А. И. Пиотровского впервые опубликованы: Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь: [избр. статьи и воспоминания об А. Пиотровском]. Л.: «Искусство» Ленингр. отд., 1969.

ISBN 978-5-86845-244-4

delicious telecom
oyster

© РИИИ, 2019
© А. И. Пиотровский, 2019
© А. А. Теплов, составление, 2019
© НП «Балтийские сезоны», макет, 2019

Том II:
Работы А. И. Пиотровского из научных сборников и отдельных изданий. Драматические произведения (1922–1935 гг.)

Адриан Иванович Пиотровский

Оглавление

Статьи

1922

Петербургские празднества 9

1923

Древне-аттическая комедия 19
Об Эрнсте Толлере 46
Эрнст Толлер и германский экспрессионизм 51

1924

Основы самодеятельного искусства 56
Предисловие 62

1926

К теории «самодеятельного театра» 64
Николай Федорович Монахов 78
Монахов — Рузаев. «Мятеж», драма Б. Лавренева ... 94
Монахов — Башле. «Продавцы славы»,
комедия Пиньоля и Нивуа 98
Поэт и его пьеса 102

1927

Акимов 109
Пути Театра юных зрителей 117
Трагедия Сенеки, как театральный жанр 131

1928

О Театре рабочей молодежи 142
Пути ленинградского ТРАМа 150

1929

Диалектическая пьеса 158
Пьеса о замужней комсомолке 165
Пьеса против антисемитизма 169
Спектакль комсомольского веселья 174

1930

Самодеятельный театр и советская
театральная культура (вместо предисловия) 180
Спектакль о социалистическом соревновании 191

1933

Вагнер — театральный реформатор
и автор «Мейстерзингеров 200
«Комаринский мужик» — как оперное либретто .. 203

1934

От повести Лескова к опере Шостаковича
и к спектаклю Малого оперного театра 207
«Коппелия 222
Комедийный театр Аристофана 236
Комедия-идиля 289
Комедия-памфлет 300
Комедия идей 309
Комедия-шут 320
Комедия-апофеоз 327
Предисловие 339
Комедия-сказка 340
Комедия-хоровод 349
Комедия пародий 357
Комедия критики 370
Комедия-утопия 382
Комедия-притча 393

1935

Балет «Светлый ручей» 404
Гений римской комедии 413
За советскую оперу 457
На путях экспрессионизма 461
«Пиковая дама» в Малом оперном театре 504
«Прометей» Эсхила 519
Первое десятилетие 535

1937

Древнегреческая драма 551
Орестея 587
Царь Эдип 596
Ипполит 605
Ахарняне 611
Третейский суд 617
Трагический театр Эсхила 622
Персидская трилогия 656
Трилогия о дочерях Даная 669
Фиванская трилогия 680
Трилогия о титане Прометее 691
Трилогия об Оресте 702

Драматические произведения

Саламинский бой. Ведение 718

1920

Саломинский бой 725

1921

Меч мира 761

1923

Падение Елены Лэй 790

1924

Коммунистический манифест 823
Парижская коммуна 827

1925

Смерть Командарма 838

1926

Джебелла 892
Дуня-тонкопряха 897

1931

Правь, империя! (Правь, Британия!) 961

1932

Зеленый цех 1022

1935

Светлый ручей 1061
Ромео и Джульетта 1067

Приложения

Основные даты жизни
и творческой деятельности А. И. Пиотровского ..1073
Библиография 1077
Указатель произведений 1165
Указатель имен 1198

Статьи
1922

Петербургские празднества

Приступая к описанию празднеств РСФСР, я, прежде всего, хочу отгородиться о группы московских главным образом теоретиков этого вопроса.

В отличие от них, все еще ожидающих появления массовых празднеств, я полагаю, что, празднества у нас уже были и более того заключили уже известный, скажем, первый фазис своего закономерного развития.

Пресловутый спор о «массовом действе и массовом зрелище»[1] я так же хотел бы обойти. Ведь ясно, что совершенно независимо от экстатических или мистических состояний, переживаемых участниками празднества, в каждом празднестве, будь оно даже так примитивно, как проповеданная некогда Анахарсисом Клоцем «пляска вокруг шеста», неизбежен зрелищный, ритуальный момент. (В формуле Клоца — «шест».) Этот момент роднит празднество со зрелищем (театром). «Кто, где и как двигается, действует и говорит», эти основные вопросы драматургии одинаково значительны и для ритуала празднества и для сценария зрелища (театр). Разница в том, что в театре — субъект и метод действия — иллюзорны, в празднестве — реальны. В театре актер, сегодня Аянт[2], завтра Отелло, картонным мечом наносит себе мнимые раны, в празднестве «настоящий» иерей подымает чашу с «настоящим» хлебом и вином. Насколько там бутафория необходима, настолько здесь она (в идеале, по крайней мере) немыслима.

---

[1] Спор о «массовом действе и массовом зрелище» развернулся во время дискуссии, которая разгорелась на Митинге искусств, проводившемся в московском цирке 21 декабря 1920 г. В этой дискуссии на одном полюсе оказались сторонники массового действа как новой формы театра: В. В. Тихонович, В. С. Смышляев – на другом – деятели профессиональных театров: А. Я. Таиров, А. И. Юдин.

[2] Аянт (Аякс) — герой одноименной трагедии Софокла.

Чем более общий смысл вложен в таким образом совершаемые движения и произносимые слова, тем выше символическое значение празднества.

Но пусть изучение переживаний присутствующих на празднестве масс будет предоставлено коллективной психологии или родственным наукам, символика празднеств отдана истории догмы, описание «ритуала» празднеств должно стать предметом «эортологии», науки о празднествах. Опытом «эортологии» петербургских празднеств лета 1920 года должны быть ниже следующие страницы.

Прозрачный вечер, полукруглый мыс биржевой стрелки, соседние набережные и мосты чернеют народом. Фасад биржи, пространство между колоннами ее, затянут холстом, изображающим крепость. Фанфары. К обоим нижним концам лестницы подходят вереницы одетых в серое фигур. Это — «рабы». Вверху, перед колоннами за большими столами пируют «господа»: Наполеон, Султан, Римский Папа. Цепи рабов взбегают наверх, прислужники «господ» отгоняют их. Второй раз — то же самое. Третий раз. В руках у восставших появляются красные флажки. Господа исчезают. Заспинник с изображением крепости падает и обнаруживает второй холст с нарисованным на нем «деревом свободы». Общая пляска освобожденных рабов. Фейерверк.

Это — первомайское празднество «освобождение труда»[3], не начинающее собою ряда массовых празднеств, но первое имевшее общее, всегородское значение.

«Ритуал» его исключительно зрелищен и притом иллюзорно зрелищен. Все движения — актерские, кажущиеся. Правда, за простым действием скрывался такой понятный и всей массой зрителей понятый символический смысл, что название мистерия, придуманное организаторами празднества было не так уж несправедливо.

---

[3] Организатор Д. Н. Темкин (правильно Д. З. Темкин) и Политическое управление П.В.О. Режиссеры — Анненков, Кугель, Масловская. Художники Добужинский, Анненков и Щуко. Музыка — Гуго Варлиха. Участники красноармейцы и отдельные профессиональные актеры, всего до 2000 человек. — *Примеч. автора.* Празднество состоялось 1 мая 1920 г.

Все же соблазнительно уподобить этот первый опыт массового действия — спектаклю очень больших размеров. Еще спектакль, как отправная точка как начало от чего нужно оттолкнуться, — это и объяснимо и простительно. Проблема «настоящего» реального действия становится с этих пор основной в развитии празднеств.

Но пусть 1-го мая был показан спектакль, — но необыкновенный ведь все же, под открытым небом с тысячью участников. Разве не любопытны вопросы движения, звука, сценического пространства и времени им ставимые?

«Время» в празднестве 1-го мая было разрешено наибольшей смелостью. Понятие исторического времени доведено им до совершенной абстракции, столетия сведены к полутора часам непрерывного действия при остающихся неизменными действующими силами, героями. Что это? Наивная оплошность? Если да, то оплошность эту целиком приняли и повторили все последующие празднества и сотни «инсценировок» разыгранных и разыгрываемых в клубах и воинских частях Республики. Более того, тот же временной иррационализм характерен и для античной и для средневековой драмы. — Нет, не нужно забывать, что сценическое «время» только функция драматического замысла. Частный сюжет с индивидуальными «героями», тот действительно должен развертываться в житейски ограниченных отрезках времени. «30 лет или жизнь игрока». Но если герой, — коллективное целое, человеческий род, идущий к спасению — в средневековой драме, угнетенный класс, борющийся за освобождение — в празднествах РСФСР, тогда вневременное, метафизическое единство его перекрывает любые реальные временные сроки.

Так, правильно, как мне кажется, и совершенно в традициях обрядовой драмы разрешенное «время» привело попутно к разрешению давно и тщетно искомой проблемы хора. То, что не могло удастся ни при самой точной реставрации античного спектакля, ни при самой эффектной, самой рейнгартовской[4] перепла-

[4] По имени немецкого режиссера М. Рейнгарта.

нировке его, удалось легко и сразу как только хором сделались не Нереиды или фиванские старцы, а живая уличная, единым сердцем и едиными устами со зрителями мыслящая и говорящая толпа.

Но достижения первомайского празднества на этом в сущности и заканчиваются.

«Пространство», вторая великая производная драматургии, 1-го мая было понято совершенно наивно в плане традиционной сцены. Здание Биржи — взято как огромная фотосценическая коробка. Неисчерпаемые возможности его изумительно расчлененного фасада, лестницы, парапеты, боковые отлогие сходы не были использованы совершенно. И, что важнее, не была осознана принципиальная разница между фиктивной площадкой сцены и «настоящим» пространством празднества. Естественным следствием этого основного заблуждения явилось совершенно ошибочное декорирование, как-никак, а «реального» трехмерного здания холстами с предметной живописью, да еще с «переменой декораций».

Совершенно в зародыше, что впрочем, и естественно для первого опыта осталась разработка движения и слова действующих в празднестве масс. Ни то ни другое не было дифференцировано. Марш, бег, падение всей толпы. Общий крик, рев, стон.

Все эти задачи оставалось разрешить следующим празднеством.

19-го июля того же лета [1920 г. — *А. Т.*], праздник Интернационала[5].

Та же площадь, те же десятки тысяч зрителей. Ночь. Освещение прожекторами из Петропавловской крепости и с миноносцев на Неве. Здание биржи украшено банально и скучно красными и оранжевыми драпировками. Эскиз декорации Натана Альтмана так и остался в кармане у автора. А ведь художник хотел по-

[5] Организатор М. Ф. Андреева и П[ередвижной] Театр. Отд. Режиссеры Марджанов, Н. Петров, Радлов, Соловьев, Пиотровский. Музыка Гуго Варлиха. Участники — члены рабочих клубов, союз коммунистической молодежи, красноармейцы, матросы, актерские школы. Всего до 4000 человек. — *Примеч. автора.*

крыть черным серый пьедестал биржи, обтянуть красной материей по три крайние из однообразного ряда десяти ее колонн, построить сад из зеленых треугольников и призм в центре, повесить огромную золотую сферу над классическим фронтоном и так, дифференциацией зеленого, черного и пурпурно-золотого, создать цветовой коррелат к драматургическому замыслу празднества.

У лестницы, тот же что и 1-го мая хор. Наверху «господа». Плакат — «Пролетариям нечего терять кроме цепей». — Едва ли удачное заимствование из техники кинематографии. Рабы стремятся наверх. Парижская коммуна. Попрек лестницы и вдоль от ее подножия тремя узкими синими лентами — солдаты Версальцев. Гибель коммунаров. Вдоль фасада встают густые столбы дымовой завесы, в черном дыму, пронизанном фиолетовыми лучами прожекторов — погребальная пляска женщин. Комический выход «деятелей 2-го Интернационала», лысых с огромными бутафорскими книгами в руках. — Господа вверху, рабочие внизу, тонкая ниточка интеллигенции посередине — пространственный символ, вернее аллегория! Трубные сигналы и плакаты возвещают войну. Из рук в руки плывет огромное красное знамя. Слуги господ разрывают его и бросают вверх лохмотья. И вот после неистовых криков среди внезапной тишины на огромной площади голос одного, одного человека: «Как разорвано сейчас это знамя так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!»

Как видно в дифференциации слова и движения достигнуто многое. Звуковые контрасты позволяют слышать единичные голоса. Пользование четырежды расчлененной площадкой дает возможность вести одновременно контрапунктовые, часто противоположные по направлению, сцены. Дальше!

Война 1914 года. Тянутся ряды солдат. Проезжают обоз, пушки («настоящие»). Негодование хора растет. Он останавливает солдат, с ними вместе взбегает наверх. Проносятся ощетиненные автомобили («настоящие»). Орел, висящий над фронтоном, падает, на его месте плакат РСФСР. Фанфары предвещают нападение врагов.

И тут начинается своеобразный рост «реального» пространства. Площадь биржи уже не только сценическая площадка, это — осажденная страна, РСФСР. Она оживает вся. На ростральных маяках перед биржей вспыхивают длинные языки огня, красноармейцы уходят куда-то через мост навстречу неприятелю. Враги — за спиной у зрителей, над рекой. Там в ночной темноте, — сумасшедшая перекличка сирен (с миноносцев у Невы). Пушечные выстрелы из крепости. И вот победа. На парапетах биржи — фигуры девушек с золотыми трубами. С биржевого моста через площадь парад кавалерии, артиллерии, пехоты — победоносное возвращение войск. Блокада прорвана. С «приплывших из-за моря» кораблей полукруглыми сходами от Невы к зданию биржи тянется шествие народов мира. Фейерверк.

Очевидна разница между пространством в театре и тем, как оно было истолковано в празднестве 19 июля. Если в театре сценическая площадка сама по себе нейтральна и получает условные значения и притом любое количество значений в зависимости от развития действия, то место действия в празднестве имеет свое абсолютное, независимое и неизменное значение, оно — священно: алтарь, паперть, кальвария.

Правда, этой последней трансцендентной реальности в празднестве 19-го июля достигнуто не было. Площадь биржи ведь не освящена ни культом, ни традицией, но поскольку она была ассоциирована с реальным понятием (осажденной страной) и жила и всеми воспринималась как неразрывная с ним, постольку, кажется мне, проблема пространства в празднестве была разрешена 19 июля так же удачно, как 1 мая проблема времени.

В тот же день была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к реальному, «настоящему». В празднества были введены «настоящие» автомобили и пушки. Войска, проходившие церемониальным маршем, совершали свое «настоящее» движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители «настоящих» профессиональных союзов и бутафорские значки чередовались подлинными эмблемами цехов.

Но, в общем, соединение осталось механическим, попытка была в сущности неудачной.

Некоторый шаг по этому пути, правда, в специальной и ограниченной области, был сделан несколько недель спустя на празднике интернационала в Красносельских лагерях[6].

Общий ритуал празднества остался тем же, что и 19-го июля, даже часть бутафории была перевезена оттуда. Коренная разница заключалась в том, что вместо ровной мостовой для «зрителей» и возвышенной площадки для актеров, как у биржи, здесь был скат холма для первых и равнина — для вторых. Выписываю дальнейшее из современной рецензии[7].

«Огромное пространство уже чуть побуревшего поля. Ниже — широкая низменность. Там — небольшая дощатая эстрада. Совсем внизу — неподвижная лента спокойного озера.

Фанфары. Начинается действие. Оглядываемся. Многотысячные зрители разместились по склонам природного амфитеатра. Группы актеров на эстраде и целая масса кругом нее.

Постепенно в действие втягиваются все новые и новые цепи людей. Они волнуются, жестикулируют и движутся, ропщут и угрожают.

Но, вот недовольные оттеснены всадниками ненавистной силы. Оттеснены и смяты.

Но они не унывают. Через трупы товарищей снова бегут они вперед. И когда напряженность действия вот-вот достигнет своего предела — тогда стремительно разворачивается театрально задуманный военный маневр, неотвратимый raison d'être всего спектакля: Бой.

Налицо весь реквизит боя. Импровизированные окопы, живая цепь бойцов, перебежка, трескотня ружейных выстрелов.

---

[6] Организатор Г. Е. Горбачев и Управление Запасных войск. Режиссер Пиотровский. Музыка Стрельникова. Участники красноармейцы Красносельского лагеря. Всего 2000 чел. — *Примеч. автора.* Празднество состоялось в августе 1920 г.

[7] ([Пущин Я.] «Опыт театрализации военного маневра». Жизнь искусства № 540 [26 августа 1920 г. — *А. Т.*]

Тяжело громыхает где-то сзади артиллерия. Две линии противников — друзей и врагов народа развивают узел нехитрой завязки и вдруг — кавалерийская атака. Ошеломительная по неожиданности, сокрушительная по действию. Победа. Маневр закончен. Начинается парад. Пустеет амфитеатр: это зрители готовятся к церемониальному маршу и привычно, не торопясь, втягиваются в воронку, живой струей вытекающую со склонов вниз, где командный состав начальствующие лица».

Очевидно тут все дело в том, что в празднество как органическая часть действия, был введен настоящий военный маневр и в заключение — парад всех присутствующих. Опыт я считаю удачным, но, повторяю, он был произведен в узкой области, там, где организованные праздничные движения всегда были более всего развиты. Вообще же проблема реального, обрядового действия, основная для празднества, так и не была разрешена. Отдельные элементы его попадались в манифестациях и военных торжествах разных городов Республики (в одну из петербургских манифестаций была внесена присяга профессиональных союзов ударом молота по наковальне). Но объединения и завершенья элементы эти не нашли.

Наоборот. Развитию массовых празднеств начал угрожать тупик.

Уже празднество 19 июля при всех технических преимуществах своих невыгодно отличалось от первомайского громоздкостью эффектов и запутанностью ритуала. Простой символ освобождения труда затерялся здесь среди мелких подробностей. Еще опаснее были все увеличивающиеся масштабы празднеств.

Довести до крайности все эти противоречия было суждено празднеству 7-го ноября [1920 г. — *А. Т.*]: «Взятие Зимнего дворца»[8].

Разыгрывалось оно на Дворцовой площади. Зимний дворец, вообще говоря, изумительное место для

---

[8] Организатор Д. З. Темкин. Режиссеры Евреинов, Кугель, Н. Петров. Художник Анненков. Музыка Гуго Варлиха. Участников до 6000 человек. — *Примеч. автора.*

празднеств, здание, освященное историей. Но, лишенный всяких горизонтальных плоскостей, он не может непосредственно служить сценической площадкой.

Поэтому в противоположном конце площади была построена деревянная эстрада и не одна, а две, соединенные мостиком.

Одна для красных, для белых другая. Намечавшийся уже ранее принцип контрапунктового действия на расчлененной площадке достиг здесь своего высшего развития.

К сожалению, одновременно же он был в корне надорван введением переменного освещения площадок. Пока одна площадка живет, другая погружена во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, — выплывает из темноты вторая. Непрерывность праздничного действия, так счастливо найденная при первом же опыте, была здесь сломлена. Не «мистерия», а мелькания кинофильмы. Одновременно должен был рушиться единый хор, обращенный в толпу статистов.

Сюжет празднества, — события непосредственно предшествующие октябрьской революции. Появление Корнилова, ударные батальоны, Керенский. Все это слишком конкретно, чтобы стать символом.

Но вот приближается атака Зимнего дворца. Одновременно и счастливая выдумка и острая неудача. Окна дворца зажглись, он ожил. Какое развитие идеи реального живого пространства! Да, но введение его в действие случайно, оживление его не мотивировано предшествующим действием, целиком развивавшимся на двух противоположных площадках. Перенос фокуса внимания на третий предмет был слишком внезапен, чтобы иметь успех.

Все же заключительная атака освещенных факелами автомобилей была несомненно эффектна. Эффектным и в известном смысле величественным было и все зрелище, в особенности фантастические, пылающие в ночи огнями огромных рамп города, постройки Анненкова.

Но, в общем, праздник 7 ноября несомненный срыв традиции празднеств, доведение до абсурда некоторых линий их развития.

Конечно, неудача могла быть случайной. Грандиозные размеры, связавшие на этот раз замысел авторов, могли быть преодолены при следующем опыте. Запутанный сюжет упрощен.

Но роковой порок таился в другом. До сих пор я сознательно не ставил вопрос о «взаимоотношениях зрителей и актеров в празднестве», вопрос о настоящих его участниках. Ведь действующие и говорящие «актеры», атакующие войска, манифестанты, — все это, несомненно, активные участники празднества. А ведь раз число их достигает многих тысяч, то ясно, что, даже не принимая во внимание пассивно сидящих зрителей (ведь зрители бывают при всяком общественном действии), мы имеем дело с внушительным празднеством, где все — участники. И не должно смущать нас то, что движения этих участников строго регламентированы, что выходы их определены сигналами, звонками, телефонными командами режиссеров. Без регламентации нет ритуала, а — огромная сравнительно с французскими, например, торжествами организованность петербургских празднеств только неизбежное отличие празднеств класса массовой организации — пролетариата.

Весь вопрос в том, насколько сознательно действуют организованные для празднества массы. И здесь празднества 1920 года, несомненно, шли по ложному пути. Мобилизовать совершенно неподготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части, — и в неделю подготовить их к действию, — это действительно может привести к механичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств. Чтобы избежать этой опасности необходимо сделать подготовку празднеств длительной, перенести ее в самые ячейки слагающегося быта, в рабочие клубы.

Попытка осуществить это была сделана прошлой зимой при подготовке празднества Парижской Коммуны. К сожалению, не своевременно. В эти дни город был потрясен иной огромнейшей трагедией. 18 марта, в день намеченный для празднества, начался штурм Кронштадта.

Зеленая птичка / под ред. Я. Н. Блоха, А. А. Гвоздева, М. А. Кузмина. Пг.: «Петрополис», 1922. С. 151–162.

1923

Древне-аттическая комедия

I

Вторая половина V века (до Р. Х.), пятьдесят лет, протекшие между расцветом афинской морской державы и гибели ее в итоге Пелопоннесской войны, — единственное, неповторимое в истории мира мгновенье.

Накопленная столетиями плаваний и жатв энергия и жизнерадостность аттических виноделов, купцов и матросов взрывно излучалась в эти короткие годы, по-царски одарив потомков избытком философских, политических и художественных систем и иссяканием своим ознаменовав катастрофу античного мировоззрения. У следующего уже поколения, скопческого, расчетливого и терпеливого, было другое сердце и другие глаза. Между ними и пятым веком лежит великий провал, провал в национальном миросозерцании.

Люди пятого века, спешившие создавать, не имели ни времени, ни охоты комментировать свои создания. Их преемники взялись за подведение итогов, эксегетику и критику, но уже и мудрейший их них, Аристотель, в сущности, не более понимал сто двадцать известных ему трагедий Софокла, чем позднейшая филология — сохраненные ей семь. Так, — непонятное и поэтому всякой эпохой понимаемое по-своему, передавалось из столетия в столетие «классическое искусство» Афин.

Оно как бы на острове. Исторические тропинки, ведущие от Метерлинка к Гете, к Шекспиру и Данте, — не ведут на него, они обрываются у края великого провала. Но зато у каждой эпохи есть прямой туда, и притом ей одной присущий путь.

Софокл и Аристофан не могут иметь «исторической» ценности, они или совершенно мертвы, или живы, как современники наши, оспариваемые, почитаемые, поносимые.

Грешно и глупо было бы поэтому извлекать из двухтысячелетней давности театр Аристофана, пере-

водить его, ставить и смотреть, не будь мы уверены в том, что взгляд наш на него — иной, чем у дедов наших, и что он единственно истинный, а не обманный.

После этических постижений Ренессанса и эстетических фантазий Винкельмана, под сентиментально-гуманитарным мусором филологии XIX в., нашему поколению дано было увидеть простую и величественную, на крови и роде покоящуюся социально-религиозную основу искусства Афин — нашу античность[1].

II

Театр V века, в частности комический театр Аристофана, вырос из пересечения четырех линий народного творчества: религиозной и социальной революции, с одной стороны, всенародной обрядовой игры и актерского мастерства — с другой.

Государственный строй аттической державы, благодаря системе рабовладения, расширившегося в итоге победоносных войн, допускал участие в политической деятельности для огромного большинства свободного населения. Искусственное сосредоточение всей жизни большого государства в одном центре — столице, придавал этой деятельности необычайную демонстративность. Все это, в сущности, было и незаконно и вредно, но на короткое мгновение этим обеспечивалось, хотя бы и в искусственной обстановке, — то, что никогда позже не проявлялось с такой остротой, коллективное сознание народа.

В течение ряда лет социальная воля этого народа не знала пределов возможного. Вторая половина V века — ряд нескончаемых революций, нагромождение дерзновеннейших социальных опытов[2]. Следующие поколе-

---

[1] Родоначальником нового Ренессанса по справедливости должен быть назван Фридрих Ницше. Его провозвестники в России — Вячеслав Иванов и Ф. Фр. Зелинский. — *Примеч. автора.*

[2] Объем статьи не позволяет мне подробнее обосновать это и следующие положения. Интересующихся отсылаю к новейшим исследованиям в этой области: Пельману, Эд. Мейеру, Белоху. — *Примеч. автора.*

ния заплатили за них нищетой и мещанством, но театр Аристофана — глашатай именно этой эпохи.

Аттическая религия[3], одна из глубокомысленнейших, какие знает человечество, до конца своего сохранила кровавую жертву и веру в родовую кровь. В основе отвлеченнейшей догмы ее лежал простой и величественный обряд. Мифологема Прометея и священное дерево над могилой пращура одинаково характерны для нее. Утверждая родовое единство отца и сына, сына и внука, она рождала коллективное сознание поколений по вертикали и не индивидуалистическую «гуманную», но крепкую и жестокую биологическую мораль.

В жизни десятков поколений эта обрядовая религия отлагалась огромными пластами верований, преданий и обычаев. Гигантские образы ее мифологии на все время античности подчинили себе искусство. Эта страшная сила сакрализовала государство и была огосударствлена. Эти каменноугольные пласты были подожжены рационалистической революцией. Древне-аттическая обрядовая религия и биологическая коллективная мораль сгорели вместе с построенной на коллективном сознании аттической державой.

Дух театральности, дух всенародной игры, несомненно, присущий человеческой природе, обычно атрофируется при возрастающей культуре. Сохраняется и живет лишь разветвление его — профессиональное мастерство актеров.

Аттическая обрядовая религия и сакрализованное ею государство при всем усложнении своем не порвали связи с первобытной игрой всего народа, но усложнили и ее, сочетали ее с индивидуальной техникой актера и приняли, преображенную и величественную, в ежегодных празднествах Диониса.

Так вырос театр V века, как театр государственный по организации, социально-религиозный по духу, хоровой — по форме и высокопрофессиональный по мастерству — театр Всенародный.

---

[3] См.: Ф. Фр. Зелинский. Древне-греческая религия. Изд. Огни, Птг. 1917 г. — *Примеч. автора.*

III

Судьба обеих ветвей его трагедии и комедии — сходна.

Аттическая трагедия, возникшая из молитвенного действия единой общины, ко времени Эсхила представляла собой схематическое развертывание простейшего религиозного (мифологического) акта в действии единого хора и немногих актеров. Сто лет спустя разложение аттической религии и государственности превратило эту хоровую трагедию в бытовую, обезбоженную и безхорную, с вольным сюжетом, драму характеров и интриги — родоначальницу всей современной безхорной амусической драмы.

Путь аристофановской комедии — тот же и приводит к той же цели — к бытовой драме.

Источник ее — та же всенародная обрядовая игра; но это, конечно, уже не литургическое служение, породившее трагедию.

Аристотель, автор первой «поэтики», так рассказывает об этом: (Поэтика, IV, 7) «Трагедия пошла от запевал дифирамба, комедия от фаллических песен, и поныне распеваемых во многих городах». Зависящий от философа, анонимный автор трактата «О комедии» приводит иные подробности: (Proleg. IV) «Вот как изобретена была комедия: некогда поселяне, обижаемые афинскими горожанами и желая обличить их, приходили в город ночью в то время, как все спали, бродили по улицам и перечисляли причиненные им обиды. Городские власти нашли эту затею поселян полезной, разыскали их и предложили повторить то же в театре. Те, не смея делать этого открыто, подымаясь на сцену, замазывали себе лицо дрожжами».

Оба свидетельства говорят, в сущности, об одном.

Фаллические процессии Аристотеля, веселая сельская обрядность в честь бога плодородия — Диониса были неотделимы от попойки, шумных плясок и крепких насмешек и шуток, изобретенных тут же буйной и пьяной толпой ряженых. Сообщение анонима рационализовано. Упоминаемые им обличительные песни поселян, конечно, часть того же веселого ри-

туала, объединяемого древними под именем «комос». Но упрощая, как это обычно делали греческие критики, ход событий, он указывает тот же путь создания комедии из профессионализации обрядовой игры.

«Комос» — отец комедии. Другие источники заставляют предполагать, что здесь мы имеем дело со встречей нескольких праздничных ватаг, нескольких хоров (прием обычный и в русских народных играх), осыпающих друг друга насмешками и остротами.

Вот корень двух хоров в древне-аттической комедии, ее изначального раздора.

Чтобы стать произведением театрального искусства, «комосу» не доставало теперь сюжета и профессионального мастерства.

Но и это искусство комического актера существовало в Греции с древнейших пор. Это было искусство ярмарочного плясуна, гаера, «мима». На невысоких деревянных подмостках, пестро раскрашенные или в уродливых масках, с огромным горбом, брюхом и задом, иногда с таким же огромным фаллом, когда-то символом плодородия, а после — просто предлогом для шутки, — кувыркаясь, визжа и кривляясь, показывали эти мимы свое искусство народу.

Очевидна разница между ними и игрою фаллических хоров. Здесь — активность немногих мастеров, радующих пассивно обставших зрителей своим, им недоступным, мастерством, акробатической ловкостью, виртуозной словонаходчивостью, занимательнейшим действием, там — игра деревенской молодежи, на зрителей не рассчитанная и в них не нуждающаяся, доступная для каждого. Актеры-мимы «переодевались» солдатом, купцом, прорицателем и «играли роль», — участники фаллических процессий, конечно, оставались собой, веселыми и набожными аттическими поселянами, хотя бы они и надевали в честь бога звериные шкуры, маски и символ бога — фала. Здесь — профессионалы, там — любители.

Искусство мимов было распространено по всей Греции. Оно-то и было введено в исконный аттический

«комос», послужив второй составной частью древне-аттической комедии.

Но сколько-нибудь сложного, могущего быть развитым, сюжета не было и в игре мимов. Им, странствующим комедиантам, постоянно менявшим аудиторию, достаточно было коротких сценок-диалогов. Поимка вора с корзиной яблок, изобличение шарлатана или хвастуна — вот их сюжеты. Пронырливый клоун, глупый старик, болтун-солдат, всезнайка-доктор, их любимые маски. Немногие маски эти допускали всевозможные комбинации, произвольно группируемые вокруг любимейшей фигуры клоуна — «бомолоха». И в таком виде мим был достаточно увлекателен и живуч. Это доказала тысячелетняя история его в одеждах римской аттеланы, средневековых интермедий, турецких марионеток, воскрешавшая знакомые и любимые маски бомолоха, пульчинеля, касперле, карагеза.

Но чтобы развернуться в произведение большого театра, мим должен был быть оплодотворен литературным сюжетом.

Много раз в истории театра это было достигаемо внесением в игру мимов «классической» любовной интриги, становящейся стержнем, на который нанизывалась веселая и буйная суматоха мимических масок. Так сложилась римская комедия, комедия Шекспира и итальянская commedia dell'arte, так была построена и новоаттическая комедия Менандра, но для театра Аристофана, обязательно хорового, социально-религиозного, как все искусство пятого века, никакая индивидуальная интрига не была возможна.

Сюжет для нее был найден в основном для «комоса» раздоре хоров, развитым в риторическую тезу. Создавалась комедия-спор. Такие «споры», как литературная форма, и раньше появлялись в греческой поэзии, встречаются он[и и] позже, в литературе средневековья, но только однажды, в древне-аттической комедии достигли они достоинства большого искусства.

IV

Так развитая комедия заняла равное с трагедией место на празднествах Диониса на склонах Акрополя и в загородном театрике «Диониса на болоте», [где] про-

исходили состязания трех комических поэтов, хоров и их актеров. Начались они по свидетельству древней надписи, в первой половине V века и сохранили свою живую общественно-религиозную силу вплоть до гибели аттической державы. От этого периода «древне-аттической комедии» преданием сохранено несколько десятков имен комических поэтов, несколько тысяч отрывков из потерянных произведений их, но целиком и в сохранности только одиннадцать комедий одного поэта — Аристофана.

Один поэт — это только точка в развитии литературного рода, почти не указывающая его направления; но общие черты древне-аттической комедии в эпоху ее расцвета по сохраненным комедиям Аристофана выясняются с очевидностью.

Нет ничего менее напоминающего технику традиционной драмы. Комедии Мольера и Шекспира, как и вся новая драма, есть развертывание сюжета, имеющего реальную, временную протяженность, сюжета-фабулы. Отсюда — антракты, условные поглотители времени, отсюда психологическое развитие мотивов, единство растущего стебля. Ничего подобного в хоровой драме. Трагедия Эсхила, в сущности, большая лирическая поэма, комедия Аристофана — театрализованная убедительная речь.

Элемент реального времени и в той, и в другой равен нулю. У Эсхила в «Агамемноне», сейчас же вслед за огненными сигналами о взятии Илиона[4], появляется вестник, а затем и царь, совершивший морем весь многоверстный путь. У Аристофана в «Ахарнянах» сцены, непосредственно следующие друг за другом, предполагаются разыгрывающимися то в начале года, то в середине. Что это? Неумение сохранить временно́й реализм? — нет, игнорирование его, как игнорируется он лирической поэзией.

Совершенно аналогично разрешает хоровая драма и вопрос о месте своего действия: она не ставит его.

Единство композиции здесь логическое, а не психологическое, не органическое, но конструктивное. Последовательность мотивов определяется не «естественным» развитием действия, а произволом управляющих им законов.

В аристофановской комедии законы эти — законы убедительной речи. В начале комедии (прологе) дается

[4] Илион — второе название Трои.

и разъясняется риторическая теза — тема пьесы. Она может быть политической: «преимущество мира перед войной» («Ахарняне», «Мир»), литературной: «состязание поэтов» («Лягушки»), сказочной: «птицы — цари вселенной» («Птицы»).

С появлением хоров (парод) теза эта становится предметом дебатов и доказывается (агон). В этом месте, в середине пьесы, обычно вставляется обращение хора к зрителю от имени автора комедии, своеобразное captatio benevolentiae[5] — «парабаза» — большая пауза, разделяющая обе половины комедии. Следует иллюстрирование доказанного с помощью наглядных примеров-сцен и, наконец, уход актеров — «эксод». Черты старинного «комоса» снова встречаются здесь. Почти всегда это — шумная процессия актеров и хора, приглашающего зрителей на следовавшее за представлением угощение.

Чистейший образец подобной композиции — комедия «Осы». Здесь, на примере старого Филоклеона, требуется доказать несостоятельность афинского судопроизводства. Печальное положение помешанного на суде присяжных старика, запертого и законопаченного в собственном доме, представляется с потрясающей изобразительностью. Происходит спор между отцом и сыном — ненавистником судебных процессов. Сын побеждает и ряд безудержно веселых сцен, с кутежом и пьяным дебоширством наглядно рисует благополучие переубежденного старика. В этой иллюстративной части комедии всякое поступательное движение драматического действия совершенно прекращается и дается полная воля «комическому раздолью». Поэт вознаграждает своих зрителей за внимательное отношение к «серьезному» агону и парабазе переизбытком брызжущей через край, неистощимой буффонады.

Конечно, между первой половиной комедии и второй существует различие: та, с ее раздором хоров, более напоминает обрядовую игру фаллофоров — любителей, эта — технику мимических сценок, но раздельно ни та,

---

[5] Captatio benevolentiae — (*лат.* для «победы доброй воли») — риторический прием, с помощью которого слушатель (зритель) сделается благожелательным, внимательным, восприимчивым.

ни другая существовать бы не могли, они — составные части общей риторической композиции построенной на хоре[6], без которого вся сложная постройка аристофановской комедии распадается на отдельные кирпичи.

В отличие от трагедии хор этот двойной, таким образом, если основная мера трагедии — единица, нечет, то мера комедии — чет. Парность, параллелизм пронизывает насквозь ее композицию. Сюжет ее развертывается в последовательном ряде не актов, но «чет». Как и следовало ожидать, наиболее выдержанны те четы, в которых элемент хоровой, т. е. музыкальный, являющийся первоисточником симметрии, наиболее силен. Таковы парод, агон, парабаза. В парабазе, за анапестическим обращением к зрителю всего хора (собственно «парабазой»), следует песня одного полухория, «ода», речь предводителя его — «эпиррема», в агоне обе эпирремы принадлежат обычно спорщикам-актерам. И здесь, и там симметрия доведена до пределов. Но и в тех частях комедии, где музыкальный элемент отступает на задний план, в сценах, иллюстрирующих доказанную тезу, заметно желание связать попарно «четами» их произвольное изобилие. Так, в комедии «Птицы» к торжествующему герою комедии, создателю птичьего града, приходит добрый десяток гостей с неба и земли. Тот бьет и прогоняет их. Центральная фигура актера-шута, мелькающие комические маски, вступающие с ним в разговор, это, конечно, от вечной техники международного мима, но, подчиняясь строгому схематизму хоровой драмы, и эти сценки выстраиваются рядами по обе стороны хорических «од».

В схеме — современная, разделенная на акты драма может быть уподоблена кривой, хоровая трагедия — кругу, комедия — параллелограмму.

И в том, и в другом случае схематизм композиции ставит перед поэтом чрезвычайно трудную задачу. В театре Менандра и Мольера самая фабула, с перепле-

[6] Новейшие исследователи, Bethe, Mazon и в особенности Ф. Фр. Зелинский, предполагают одновременное существование в Афинах двух типов комедий, политической (с агоном и парабазой) и карикатурной. Как кажется, самая сущность комической композиции делает такое предположение невозможным. — *Примеч. автора.*

тающейся двойной и тройной интригой, похищениями, признаниями, путаницей приковывала внимание зрителей. У Эсхила крайняя схематичность сюжета уравновешивается лирическим пафосом. Аристофан и здесь решал задачу в плане убедительной речи. Вся комическая техника его — изумительный пример материализации риторических приемов[7].

Правила красноречия учат необходимости с самого начала овладеть интересом зрителей. Следуя им, и в отличие от техники традиционной драматургии, постепенно развертывающей свои возможности, Аристофан сразу старается ошеломить своего зрителя небывалым, немыслимым зрелищем. Вот два раба (обычная форма прологов) кормят лепешками из бычьего и ослиного помета — навозного жука, а вот и сам жук, как некий Пегас взлетает к престолу отца богов и людей (комедия «Мир»). Вот старик Филоклеон сидит в запертом доме, опутанном сетями. Как дым пытается он вылететь из трубы, как новый Одиссей — прошмыгнуть притаившись под брюхом осла (комедия «Осы»). Приходит хор, и здесь фантазии поэта нет пределов. Осы с длинными жалами, птицы с невероятными клювами, всадники на деревянных лошадках, облака. В дальнейшем и лошадки, и клювы, мешающие пляске, будут сняты перед началом парабазы (недаром ведь это любители, ряженые а не актеры), но первоначальный эффект произведен, и цель поэта достигнута.

Затем — доказательство. Элементарнейший способ оживить его — это превратить борьбу противных мнений в откровенную драку. Аристофан это и делает. Серьезному квази-философскому спору в комедии «Птицы» предшествует настоящее птичье сражение с кудахтаньем, царапаньем, писком.

Но есть приемы и более тонкие. Риторика знает фигуры и тропы, украшающие речь: метафору, эпитет, каламбур, анафору. Знает их и Аристофан. Дикеополь в «Ахарнянах» дает «голову на отсечение», что прав.

---

[7] Необходимо заметить, что и здесь, как и выше, термин «риторика» — употреблен в самом общем смысле. О влиянии на Аристофана искусства риторики, развившегося позднее, — разумеется не может быть речи. — *Примеч. автора.*

Это — метафора. Но вот приносят плаху, и Дикеополь произносит речь, положив голову под топор — метафора материализована. «Я налечу как ураган», — кричит демагог Клеон своему врагу колбаснику (комедия «Всадники»). «А я поплыву, как ни в чем не бывало», — отвечает тот, забирается на свой лоток и развешивает колбасы, как паруса. — То же самое. Герой уходит и возвращается с одинаковыми словами, и так до семи раз — материализованная анафора. Посол персидский — «око царя» — это постоянный эпитет. Материализуя эпитет, Аристофан изобретает маску в виде огромного глаза с ресницами как корабельные канаты. «Питье» и «договор» по-гречески обозначаются одним словом. Каламбур этот развертывается в целую сцену (см. «Ахарняне»); «поросенок» и «женский стыд» также омонимы. Почитайте, что сделал из этого Аристофан (так же в «Ахарнянах»). И так без конца.

Орудием материализации почти всегда служит Аристофану бутафория, преувеличенная и гротескная. Игра с бутафорией едва ли не самый эффектный его прием.

Все это глубоко не психологично, страшно отвлеченно. Так же отвлеченны и герои Аристофана. Они — не люди, даже не характерные типы, это — ярмарочные шуты, клоуны, своеобразные инструменты для достижения максимального комического эффекта всем, чем, чем угодно — каламбурами, прыжками, шлепками, визгом. Даже становясь серьезными они входят из роли, чтобы сказать глупость. Дикеополь, герой «Ахарнян», только что в роли политического вождя произнес патетическую речь, и вот он уже рыгает в лицо своему противнику и собирается разразиться блевотиной.

Другой излюбленный прием Аристофана — пародия. Понятно, прием этот действителен лишь при наличии интенсивной художественной жизни в стране и существовании аудитории, способной оценить сложную шутку. Аристофан до такой степени был уверен в литературной памяти и вкусе своих зрителей, что не боялся пародировать трагедии, поставленные десять и более лет назад, — и это в Афинах, где едва ли не единственным средством распубликования драматического произведения была его первая и одновременно последняя постановка.

Мишень его пародии — отдельные стихи, ситуации, целые пьесы. Славная когда-то трагедия Еврипида «Перифой»[8] рассказывала о нисхождении в ад героя Геракла. Аристофан пишет целую комедию «Лягушки», где бог сцены — Дионис, нарядившись Гераклом, отправляется на тот свет за душой самого Еврипида. Принимают его там недружелюбно вымещая на нем все неистовства еврипидовского Геракла. В комедии «Фесмофориасусы» свояк Еврипида — Мнесилох, попав по его милости в ловушку, взывает к своему искусителю монологами из целой серии его трагедий, на страх и удивление скифа полицейского разыгрывает с ним целые сцены из «Елены» и «Андромеды», причем сам он изображает здесь героиню, а старый Еврипид — Менелая и Персея.

Сотни подобных пародий можно установить, тысячи пропадают для нас, когда самый пародируемый материал неизвестен.

Всей живой тканью своей связанная с сегодняшним днем, с гаванью, с рынком, палестрами, комедия, верный глашатай молвы ловила, вбирала в себя, канонизовала и застольную песенку-сколию, и сатирическую частушку, политическую сплетню и эротический анекдот, только что сложенные остроты и каламбуры.

Такая сложность материала, сочетание хоровых партий с диалогом, делают ритм и язык Аристофана необычайно разнообразным. Квинтилиан, последний из великих грамматиков, ценит в языке комедии «чистую прелесть аттической речи, величавую, изящную и пленительную» (Instit. Oral. XI, 65). В общем, это так и есть. Но на фольгу чистого говора афинской гавани и рынка брошены блестки неслыханной словесной виртуозности, целые сцены на диалектах, всевозможные варваризмы, иератические речения рядом с площадными остротами, существительное ставшее глаголом, слова-чудовища из четырех и пяти слов. Герои Аристофана говорят «по-персидски», «по-скифски», на «языке богов» наконец! «Набайсатрей» — как хотите, так и понимайте!

---

[8] О подробностях см. мою статью «Перифой» в журнале «Гермес» за 1918 г. — *Примеч. автора.* [Статья представлена в первом томе настоящего сборника.]

Тот же кажущийся произвол (на деле же сознательнейшая техника) и в ритмике поэта. Ново-аттическая комедия написана ровным ямбом. У Аристофана в диалогах — ямбы, в эпирремах парода, агона и парабазы — длинные анапестические, хореические, ямбические стихи, смотря по характеру говорящего[9]. За эпирремой следует обычно короткий «пнигос», удушье — вереница акаталектических стихов, ни единой паузой не дающая актеру передохнуть, — мертвая петля метрического и декламационного искусства.

В одах — бесконечное многообразие, от простеньких народных песенок-частушек до настоящих словесных симфоний из дохмиев, гликонеев, пеонов, целых строф на «заумном»[10] языке:

«Эпо-по-по-по-по-пой!
Ио, ио!
Ито, ито, ито, ито!
Сюда сюда, друзья мои пернатые!
В овсах спелых — вы!
В хлебах — ваш приют.
Тьмы тем, сюда летите, тысяч тысячи.
Семя собирающий род!
Сюда поспешите
С писком нежным и веселым
Вы, что стаями целыми
В поле
Меж бороздами притаились,
Чуть щебеча тишком.
Тьо, тьо, тьо, тьо, тьо, тьо, тьо, тьо!
Вы, что в тьме рощ,
Где расцвел плющ
Шлете гимн свой.
Скорее летите сюда!
Вас зову
Песней!

[9] В «Лягушках» величавый Эсхил говорит в торжественных анапестах. Пылкий Еврипид — в нервных ямбах. — *Примеч. автора.*

[10] Возможно этот язык вдохновил поэтов Серебряного века: А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова, В. Каменского и др.

Триото — триото — тотобрикс!
Вы, чей дом
Сень маслин,
Вы, чей корм
Мошек рой;
Птица пестрокрылатая —
Журавéль, журавéль!
Все сюда на зов летите
Живо, живо, живо, живо!
Торо, торо, торо, торотикс!
Киккабау, киккабау!
Торо, торо, торо, торо лилиликс!
(«Птицы», ст. 228 сл.).

V

Такова древне-аттическая комедия. Невольно пришлось, характеризуя целый литературный род, говорить об одном Аристофане. И об его жизни, впрочем, известно почти то лишь, что сам поэт рассказывает устами своего хора в парабазах.

Родился он в середине V века, Вся молодость и зрелость его совпадают, таким образом, с великой войной между промышленными Афинами и землевладельческой Спартой, тридцатилетней Пелопоннесской войной. Война и сопутствующие ей революции образуют фон для восьми из одиннадцати сохранившихся его комедий. (Всего по свидетельству комментаторов им было поставлено сорок пьес.)

Ко времени выступления поэта на комическую сцену война успела ударить афинян самым тяжелым своим концом. Над страной пронеслась небывалая, страшная эпидемия чумы. Окрестные деревни сожжены набегами пелопоннесцев, поля и виноградники опустошены. Город, принявший в свои стены бежавшее сельское население равнины, принужден жить одним заморским зерном.

Отсюда — конфискации, общественное питание, искусственная жизнь «на выдержку», игра на нервах.

Промышленное и ремесленное меньшинство, видевшее в поражении свою гибель, — еще терпело; огромное крестьянское большинство требовало прекращения войны.

Так в оборонительных стычках, лишениях, голоде прошел пятый год войны, 425 год. Наступил зимний Ленейский праздник Диониса.

После утреннего жертвоприношения и процессий горожане собрались за городом в театре бога — на болоте, где предстоит традиционное состязание трех комических поэтов. Один из участников хорошо известен зрителям, это старик Кратин, непобедимый любимец города, веселый и глубокомысленный. Задорные песенки его у всех на устах. Два других Евполид и Аристофан еще совсем молоды, особенно последний, не решившийся даже сам ставить свою комедию и поручивший постановку Каллистрату. Известно все же, что уже в прошлом году он, с опасностью для себя, выступил с язвительной пьесой, направленной против популярного вождя демократов Клеона[11], и что для нынешней комедии своей «Ахарняне» он поэтому и предпочел скромный день Ленеев великолепному празднеству великих Дионисий, чтобы не стесняться в насмешках своих присутствием иноземных гостей.

Зрители заняли места; глашатай объявляет: «Каллистрат, введи свой хор!» Комедия «Ахарняне» начинается.

Над орхестрой три дома. Из одного выходит Дикеополь — справедливый гражданин. Он спускается на орхестру, сейчас представляющую пникс — площадь народных собраний, и начинает монолог-жалобу на затянувшуюся войну. Тон его совершенно трагический. Возможно, что это и есть пародия. В дальнейшем, в ряде сцен будет пародироваться популярная трагедия Еврипида «Телеф» (нам не сохраненная), сюжет которой — приход раненого ахилловым копьем Телефа за исцелением в лагерь аргивян. Очень вероятно, что и в этих начальных стихах Аристофан пересмеивает жалобный монолог царя-странника, служивший, по-видимому, прологом «Телефа», а в арифметической точности их — суховатую рассудочность еврипидовских героев.

Речь Дикеополя — экспозиция; следующая сцена — иллюстрация к ней. Орхестра наполняется наро-

[11] Комедия «Вавилоняне» нам не сохраненная. — *Примеч. автора.*

дом. Собрание открывается. Прорицатель Амфитей, полу-юродивый, полу-фанатик делает неудачную попытку говорить. Амфитей в дальнейшем пригодится автору, потому он и показан на мгновение в начале сцены.

Глашатай объявляет о приходе послов. Международные планы Афинской державы всегда были широки, неудачи Пелопоннесской войны придали им смелость несколько фантастическую. Вот и здесь, — послы от царя сказочной Персии и от диких фракийцев обещают одни — золото, другие — военную помощь. Пришли они не с пустыми руками: собранию, а следовательно и публике, демонстрируется персидский царедворец — «око царя», — и авангард фракийцев, воинственное племя одомантов[12].

Построены обе сцены совершенно параллельно. Сперва — комические уверения послов, чередующиеся с репликами Дикеополя, ясно обнаруживающего здесь свое лицо бомолоха-шута, затем — гротескное зрелище (прием материализованного эпитета), разрешаемое посредством элементарного, но выразительного coup de theatre[13]. В одном случае Дикеополь разоблачает (в переносном и буквальном смысле) персидскую делегацию, в другом — его самого оставляют без завтрака. Мы имеем здесь, таким образом, оригинальный пример скрещивающегося параллелизма. Смысл обеих шуточных сцен ясен — неожиданным зрелищем заинтриговать зрителя.

Следует установка риторической тезы комедии. Она также дана в двух сценах. Дикеополь поручает юродивому Амфитею заключить мир для него одного; тот идет и скоро возвращается, принося мир в бутылках трех сортов (материализованный каламбур). Необходимость задержать чем-нибудь возвращение Амфитея, заставило Аристофана скрестить эти две сцены с двумя предыдущими; любопытно все же, что коротенькой сцены в 30 стихов достаточно, чтобы Амфитей успел побывать

---

[12] Одоманты — дикий фракийский народ. — *Примеч. автора.*

[13] Coup de theatre — (*фр.*) театральный эффект; неожиданный поворот, сюжетный ход эффектное выступление, выходка, бьющая на эффект.

в Спарте и заключить там мир. Так свободно обращалась с «временем» древне-аттическая комедия (см. выше).

Итак, сепаратный мир с Дикеополем заключен, теза дана, все актеры покидают сцену и пролог закончен. Три части, составляющие его: монолог — экспозиция, гротескное зрелище и установление тезы — не случайны, они встречаются во всех комедиях Аристофана, меняя только порядок и размеры.

Маршевая музыка флейт знаменует приближение хора. Образуют его старики, крестьяне из пригородной деревни Ахарны. Как и всегда это почти в хорической драме, хор дал заглавие комедии. Дома и виноградники ахарнян сожжены, и гнев их на неожиданного миролюбца понятен. Яростно размахивая посохами, один за другим вбегают два полухория, по двенадцати хоревтов в каждом. Начинается пород, первая чета комедии[14].

И он прерывается живой диалогической сценкой.

Из дома с веселой песней в честь бога Фалета, выходит Дикеополь, впервые, после шести лет войны, получивший возможность справить милый праздник сельских Дионисий. За ним жена его и домочадцы. Это и есть фаллическая процессия, так следует представить себе и первичный зародыш самой комедии. Дикеополь предлагает жене «смотреть с крыши на процессию», — это излюбленное Аристофаном преувеличение приема, своеобразное «обнажение его». Где происходит действие? По словам Дикеополя на его загородном хуторе. Но декорация, конечно, не имела возможности перемениться, — этого и не надо. «Место» в комедии столь же отвлеченно, как и «время» (см. выше).

Праздник нарушается нападением хора. Рабы и женщины убегают. Дикеополь остается один перед толпой разъяренных стариков. Следует опять совершенно параллельно построенная сцена. Сперва Дикеополь просит у хора позволения говорить, после, наоборот, хор умоляет Дикеополя. (Снова скрещивающийся параллелизм.)

Перелом достигается странным приемом. Дикеополь грозит ахарнянам-угольщикам «убить их дитя» —

---

[14] Схему композиции комедии «Ахарняне» и указатель употребленных в ней размеров см. ниже. — *Примеч. автора.*

корзину с углями. В данной ситуации это совершенно нелепо, — здесь чувствуется пародия. И действительно, игра на «точку приложения сил», в частности угроза уничтожить что-либо очень ценное для героя, — ребенка, любимого человека, — один из популярнейших мотивов греческой трагедии. В сохраненных нам трагедиях Еврипида он встречается дважды, в «Андромахе» и «Оресте». В трагедии «Телеф» была подобная же сцена, где герой выхватывал из колыбели маленького Ореста, сына царя Агамемнона и грозил убить его. Сюда-то по всей вероятности и метит Аристофан.

Хор переубежден и согласен выслушать Дикеополя.

Продолжается пародия на «Телефа». В трагедии, как видно из сохраненного отрывка, герой говорит:

Царь Агамемнон! Будь бы и палач готов,
Чтобы топор обрушить мне на голову, —
Я не смолчу в ответ на речь неправую.
(Отрывок № 706).

Посредством приема материализованной метафоры Аристофан делает из этого блистательную по комизму речь Дикеополя с головой на плахе.

Мало того, пародия сама материализуется и преподносится зрителю в особой оправе. Снова обнажение приема. Покидая хор, Дикеополь отправляется в дом поэта Еврипида. Следует шутка с выдвижной машиной, эккиклемой, посредством которой поэт появляется на сцене, окруженный предметами своего ремесла. Еврипид в трагедиях своих злоупотреблял этой машиной, за что и наказывается здесь. Дикеополь выбирает у него из богатого репертуара мелодраматических ролей подходящую для себя роль страдальца Телефа, т. е., говоря по-аристофановски, из театральных костюмов и бутафории берет требуемый костюм и реквизит, рубище, нищенский посох, шляпу-колпачок, кружку для питья, примочку с сухими листьями для лечения ран, фонарь для ночных скитаний.

В смысле театральном вся сцена — пример сочетания приемов материализованной пародии и метафоры.

Но интересна она и в литературном отношении. Это первый по времени пример сатиры Аристофана на Ев-

рипида, сатиры, в дальнейшем являющейся одним из основных мотивов в творчестве Аристофана и завершающейся комедией-судом, «Лягушками». Конечно, легко объяснить ее постоянным стремлением комедии нападать на модные и популярные имена. Но есть и причины более глубокие. Еврипид, младший из трех великих трагиков Греции, ученик софистов и сам деятель рационалистической революции, овладевшей Афинами к концу V века, поэтическим творчеством своим готовил могилу собственному своему искусству. В его руках хорическая трагедия стала преобразовываться в бытовую драму, умирать. Аристофану — верному рыцарю хорической драмы и обрядовой религии этот процесс был ненавистным.

Правда, и сам он в языке, образах, ритме много заимствует от поэта-реформатора, но ведь от пародии до подражания один только шаг.

Нарядившись в рубище, с посохом и фонарем в руке, Дикеополь, новый Телеф, произносит перед хором полусерьезную, полушутовскую речь в защиту Спарты. Среди хора раскол. Одно полухорие убеждено оратором, другое упорствует и, теснимое противником, призывает на помощь земляка своего Ламаха.

Снова историческое лицо. Энергичный и смелый полководец, Ламах был одним из активнейших деятелей военной партии. Много лет спустя после гибели его в афинской Сицилии — сицилийской экспедиции, Аристофан отдал должное его славной памяти (в комедии «Фесмофориасусы»). Но здесь, в «Ахарнянах» Ламах — комическая маска, хвастун и буян, прототип хвастливого солдата европейской драмы.

Происходит спор между ним и Дикеополем. По существу это «агон», по форме — нет. По неизвестной для нас причине Аристофан предпочел здесь заменить традиционный его вид короткой сценой перебранки[15].

Доводы Дикеополя убеждают и второе полухорие. Теза комедии: преимущество мира перед войной, —

[15] Отсутствие традиционного агона, некоторая невязка заменяющей его сцены и хронологические несоответствия заставляют некоторых исследователей предположить позднейшую переработку комедии (См. Th. Zielinski. Die Gliederung der altattishen Komödie) . — *Примеч. автора.*

доказана. Закончена первая часть комедии, и актеры снова покидают сцену.

Хор обращается к зрителям с парабазой. Вступление ее, произносимое корифеем, как всегда содержит автобиографические признания автора; эпирремы — жалобы на тяготы и несправедливость нового порядка вещей. Первая по всем правилам риторики заключает общую часть — thesis. Вторая — частный случай — hypothesis. В оде, как и традиционно, призывается божество. Здесь это — сельская муза Ахарнян.

Начинается вторая часть комедии — иллюстрация доказанного на ряде параллельных сцен — диалогов.

В центре всего — Дикеополь-бомолох. Монолог его, служащий вторичной экспозицией, открывает действие. В стране, охваченной войной, отныне дом его — оазис мира. Он может свободно продавать и покупать. Сообразно этому следующая чета — пара параллельных по форме и контрастирующих по тону сцен Дикеополя с мегарским нищим и беотийским купцом[16]. Обе выдержаны в соответствующем диалекте и разрешаются появлением доносчика сикофанта, с побоями изгоняемого Дикеополем. Сцена с беотийцем — прекрасный пример исключительного умения Аристофана пользоваться комической бутафорией. Сцена с мегарцем — материализованный каламбур. За той и другой следуют коротенькие оды-частушки в народных ямбических размерах.

После небольшой сцены с рабом Ламаха, напоминающей о временно отошедшем на задний план втором герое комедии, идет малая парабаза в эпирреме и антэпиреме, дающая картину мира и войны — прекрасный образчик лирического пафоса, доступного Аристофану.

Малая парабаза делит вторую половину комедии на две части. Следующая чета уже переносит действие в дни весеннего праздника Анфестерий. Снова временной скачок, нисколько не смущающий ни автора, ни зрителей. Новая экспозиция, — на этот раз в монологе глашатая. Снова две параллельные сцены.

---

[16] Беотия — пограничная с Афинами страна. — *Примеч. автора.*

Разорившийся крестьянин и дружки, посланцы новобрачных, приходят к Дикеополю за миром, т. е. за «бутылкой мира» (материализованный каламбур). Крестьянина он прогоняет, над невестой, «в войне неповинной», согласен сжалиться. Обе сцены окаймлены одами — перекличками занятого стряпней Дикеополя с любопытствующим хором.

И до сих пор весь ход действия пронизан параллелизмом. Но в финале комедии прием этот достигает блистательнейшего, почти фантастического развития.

Перед концом еще раз с величайшей резкостью ставится антитеза мира и войны. Для этого снова сводятся оба главных героя, Дикеополь и Ламах. Сцена, как и следовало ожидать, распадается на две части. В первой оба уходят, Дикеополь на товарищескую пирушку, Ламах — в поход. Вторая часть — их возвращение.

Параллелизм простирается здесь до отдельных стихов и выражений. К обоим приходят глашатаи с симметричными по форме предложениями. Сидя перед своей дверью, Ламах приказывает принести себе оружие, Дикеополь — собирает угощение к предстоящему празднику. Оба уходят, увы, «не сходными путями». Хор напутствует их и, предчувствуя эксод, предается воспоминаниям о предыдущем спектакле.

Герои возвращаются. Ламах — на носилках, раненый в пятку, испуская ужасные вопли в ритме трагических «заплачек», Дикеополь — пьяный, под руку с двумя веселыми и послушными девицами. Там — примочки и бинты, здесь — винный мех и поцелуи. Преимущества мира перед войной доказаны с неопровержимой очевидностью.

Стонущего Ламаха уносят «к врачу», хор, во главе с Дикеополем, в шумном комосе, покидает сцену. Комедии конец.

Комедии Кратина и Евполида заканчивают день. Судьи присуждают награды участникам состязания: вторую и третью Кратину и Евполиду за пьесы «Потерпевшие крушение» и «Ярмарку». Первой наградой увенчивается молодой Аристофан и его комедия «Ахарняне».

VI

Ни в одной из последних комедий, насколько мы можем судить по тем, которые сохранены, Аристофан не достиг весенней прелести, буйного веселья, подкупающего юношеского задора этой «сельской» своей комедии. Вся она — как аттическое вино, пахнущее смолою и солнцем, густое и горьковатое. Фантастика и реальность, сатира и сказка здесь дополняют друг друга, как и любимой пирующими афинянами смеси двух третей. Поистине, «искробрызжущая» муза рощ благословила поэта.

В поставленной годом спустя комедии «Всадники» яд политической и личной сатиры явно преобладает. Направлена она опять против Клеона и теза ее — такой негодяй и мошенник, как Клеон может быть побежден только еще большим негодяем. Все это облечено в сказочные формы. У выжившего из ума старика Демоса — афинского народа, объявился новый дворецкий — кожевник. (Это и есть Клеон.) Исполняя предначертания рока, уличный разносчик-колбасник вступает с ним в борьбу и с помощью аристократической молодежи — всадников, образующих хор комедии, побеждает его. После этого Демосу, уже совсем как в сказке, возвращается молодость и сила.

Ни одна другая комедия Аристофана, не является в таком чистом виде, как эта, комедией споров (см. выше). Ни в одной другой искусство материализации приемов убеждения не доведено им до такой виртуозности. Но все же, рядом с «Ахарнянами», «Всадники» поражают своей однотонностью. И за эту комедию, первую поставленную им самостоятельно, Аристофан получил первую награду.

Следующее выступление его — одна из таких неудач, которые в деятельности менее жизнерадостного человека могли бы стать катастрофой. В этом году Аристофан ставит комедию «Облака».

Теза ее вполне в плане древне-аттической комедии — пороки и ереси нового учения философского рационализма. Представитель его в комедии, наделенный всеми чертами шарлатана из мимических фарсов — ни кто иной как Сократ. Да, Сократ. Отвращение, питаемое к его философии Аристофаном понятно; объясняется оно тем же,

что и вражда его к Еврипиду — здоровым инстинктом коренного афинянина, борющегося против разрушителей традиционной религии и морали. И не в этом, конечно, причина провала комедии. Аристофан делает в ней неожиданную попытку соединить исконную технику хорической комедии с интригой и почти бытовой окраской действующих лиц, отца-стародума, блудного сына его, тщеславной матери. Через несколько десятилетий аттический театр пришел к этому же, но сейчас, в 423 году, обаяние хорической драмы было еще слишком велико, и в состязании комедия осталась на последнем месте. Потомство пересмотрело этот приговор и в веках упрочило Аристофану имя автора «Облаков». С точки зрения победившей бытовой драмы, это, конечно, понятно.

За неудачу свою Аристофан рассчитался на Ленеях следующего года комедией «Осы», непритязательной, наивной, непобедимо веселой, прелестным образчиком доброго старого стиля. (Содержание комедии рассказано выше.)

Наступивший 421 год принес смерть обоих главных деятелей войны, Клеона и спартанского полководца Брасида. Крестьянская партия торжествует. Радостным ожиданием скорого конца войны проникнута поставленная Аристофаном в этом году комедия «Мир». Это — идиллическая параллель к «Ахарнянам». Сказочный замысел комедии грандиозен. Второй Дикеополь, крестьянин Тригей, верхом на навозном жуке летит на Олимп, чтобы потребовать у Зевса возвращения богини мира Ирины, с помощью хора крестьян добывает ее из плена у демона войны и приводит на землю.

Вторая половина комедии много слабее. Картины мира, соблазнительные и острые в «Ахарнянах», потускнели и расплылись теперь, когда мир стал вопросом дня. Комедией этой для нас заканчивается первый период театральной деятельности Аристофана.

Следующая сохраненная комедия его датируется уже 414 годом. Семилетний перерыв этот был чреват политическими событиями чрезвычайной важности. Заключенный в 421 году мир, как и следовало ожидать, привел лишь к возобновлению с новой силой не-

избежной войны. Афинской державе оставалось только десять лет жизни, трагических, величественных и страшных лет борьбы со стиснутыми зубами, заговоров, революций, побед, катастроф. Демократия, в годы торжества терпеливо сносившая уколы комедии, теперь, разочарованная и озлобленная, набросила на нее узду. Следующие годы — попытка комедии, сохраняя хорическую форму, найти сюжеты вне привычной ей «хорической» социальной стихии.

Начало обещало успех. Комедия «Птицы», очаровательнейшая сказка, когда-либо созданная аттическим гением, смелая, жизнерадостная и крылатая. На земле нет более счастья. Не поискать ли его у птиц. У афинянина Пифетера рождается гигантская мысль основать между небом и землей птичий град «Тучекукуевск». Эта серединная империя имеет все основания стать властительницей вселенной, блокируя и богов, и людей, не допуская к одним дождь и солнце, к другим — дым от жертвоприношений. Все идет как нельзя лучше. Город построен, отбросы человечества — прорицатели, сикофанты и поэты изгоняются из него. Изголодавшиеся боги сдаются и Пифетер, как истинный герой сказки, получает в жены дочь Зевса — «Небесную царицу Василису».

Следующая комедия — «Лисистрата» — пример обработки комедией эротического анекдота. Женщины всех стран, спартанки, аргивянки, фиванки, во главе с афинянкой Лисистратой, «разрешительницей войск», дают клятву отказывать мужчинам в ласках, пока они не помирятся между собой. Легко представить себе, к каким гениальным по смелости ситуациям привел обычный для Аристофана прием материализации в применении к подобному сюжету. Комедия замечательна и тем, что, единственная из уцелевших, она сохранила древнейшую форму двух различных хоров, — здесь женщин и стариков.

Близка к ней по сюжету, поставленная в том же году, комедия «Фесмофориасусы», — в отличие от социально-эротической темы «Лисистраты», это — анекдот эротико-литературный. Женщины, собравшись на праздник Деметры-Фесмофоры (откуда и заглавие), сговариваются отмстить Еврипиду за его нападки на их пол. Родственник поэта Мнесилох, переодевшись, пытается

втереться в заговор, но, изобличенный, подвергается смертельной опасности. Комедия переходит в откровенную пародию и кончается ко всеобщему благополучию.

Следующая пьеса «Лягушки», поставленная вскоре после почти одновременной гибели Софокла и Еврипида, остается на вечные времена надгробным памятником аттической трагедии, печальным и светлым, как могильные стелы афинского Керамика. Тема комедии — состязание Эсхила и Еврипида — в загробном царстве на фоне песен блаженных душ. Побеждает, конечно, верный духу исконной хорической драмы — Эсхил.

Увы! Жизнь уже отдала победу противной стороне, и это достаточно сказалось на самих «Лягушках». Хор здесь, правда, прекрасен, но уже почти не связан с действием.

Отсюда один только шаг к следующим комедиям «Экклезиасусы» и «Богатству», где песни хора наполовину обратились в музыкальные интерлюдии, в рукописях иногда просто пропускаются.

Обе комедии поставлены уже после Лисандрова мира, предоставившего окончательно униженному городу Паллады[17] относительно спокойное прозябание мещанского захолустья.

Первая из них — социальная утопия. Женщины овладели государственной властью и перестраивают общество на началах обобществления. Все мужчины отныне принадлежат всем женщинам в порядке старшинства, и наоборот. Оружие поэта по-прежнему остро, но тема его уже не живой вопрос сегодняшнего дня, а теоретическое построение, школьная система.

Комедия «Богатство» — морализующая притча о слепце Богатстве и прекрасной Бедности — горькое самоутешение обнищавшего века.

«Богатство» — последняя из сохраненных нам комедий Аристофана. Вскоре после он, по-видимому, умер, обломок блистательного века, чужой и непонятный, зализывающему свои раны поколению маленьких дел.

VII

Возникает вопрос о месте, занимаемом Аристофаном в развитии древне-аттической комедии, вопрос

[17] Афина Паллада — покровительница Афин.

тем более трудный, что, как сказано уже, лишь его комедии сохранены нам целиком.

Что мы знаем о старом Магнете, о грубоватом и простодушном Кратете, о Кратине, гениальном сопернике Аристофана, об изящном и язвительном Евполиде, сначала друге его, а после — заклятом враге, о Платоне[18], прозванном Комиком? — ничего. Несколько случайно уцелевших стихов и отзывы самого Аристофана, далеко, конечно, не беспристрастные. Все же, чем внимательнее всматриваешься в творчество Аристофана, тем настойчивей приходит мысль, что он — последыш хорической комедии, что он не начинает литературный род, а великолепно замыкает его.

О том, что произошло позднее, было уже говорено. Искусство мимов было вновь канонизовано, на этот раз большой драмой. Создалась так называемая ново-аттическая комедия, недавно возвращенная нам в произведениях Менандра, изящных и учтивых созданиях эпохи Диадохов[19].

В одеждах ателланы[20] совершая победный путь по Италии, мим был еще раз оплодотворен ученой комедией и вырастил Плавта и Теренция, а затем, после ряда воплощений — Шекспира и Мольера и даже вплоть до драмы последних лет.

Хорическая комедия все время стояла в стороне от большой дороги мирового театра. Плавту подражали, Аристофана почитали и сторонились. Этим не исключались, конечно, случаи заимствования отдельных сцен и мотивов, как поступил, например, Расин, использовав для своей комедии «Сутяга» (Les Plaideurs) веселый собачий процесс из «Ос».

---

[18] Платон — древнегреческий комический поэт.

[19] Диадохи — полководцы Александра Великого, которые после его смерти в 323 году до н. э., в результате долгих войн, затянувшихся до 301 года до н. э., разделили между собой его империю; последствием раздела было появление государств Сирия, Эллинистический Египет, Вифиния, Пергам и Македония.

[20] Ателлана — комедийный простонародный жанр, получивший название от городка Ателлы, где он зародился.

Но только ученые литераторы ренессанса и, позднее, немецкие романтики сделали сознательную попытку вернуться на путь аристофановской комедии. Их выращенные в кабинетах произведения, конечно, менее всего могли приблизиться ко всем существом своим площадному искусству Аристофана. Единственный мотив его, удачно воспринятый подражателями — мотив литературной пародии. Платон в комедиях «Романтический Эдип» (1828) («Der romantische Ödipus»)[21] и «Роковая Вилка» (1826) («Verhingnissvolle Gabel»)[22] не без успеха персифлировал мелодраматические преувеличения и злоупотребления «роком», свойственные эпигонам немецкого романтизма.

Т. Фишеру принадлежит забавная «Третья часть Фауста», в формах аристофановской комедии, изображающая посмертные странствия Гетевского героя, сделанного на том свете классным наставником райской детворы[23].

В России едва ли не самым самобытным плодом изучения Аристофана явилась комедия плодовитого драматурга начала XIX столетия князя Шаховского — «Представление комедии “Всадники”». Автобиографические признания Аристофана в парабазах и отдельные части его комедий послужили здесь канвой для запутанной интриги в добром французском стиле. Причиной вражды Клеона к Аристофану оказывается прекрасная гетера Алкиноя; ей хитростью и лаской удается задержать дома яростного демагога в решительный день постановки «Всадников». Аристофан одерживает победу и женится на Алкиное. Комедия ставилась в дни коронации Николая I в Большом Петровском театре и имела трудно теперь объяснимый чрезвычайный успех.

В те же годы, в начале прошлого столетия, начались более или менее удачные переводы Аристофана на русский язык. «Ахарняне» были переведены М. Георгиевским в 1885 г.

---

[21] Комедия А. Платена.

[22] Комедия А. Платена.

[23] Подробнее в книге Süss’a «Aristophanes und die Nachwelt». Leipzig, 1911. — *Примеч. автора.*

Что до постановок Аристофана, то петроградцам еще памятна постановка переделки «Экклезиасус» на сцене Тенишевского училища в 1911 году[24].

Но одно остается несомненным: хорическая комедия еще ждет своего возрождения.

Аристофан. Ахарняне / пер., вступ. очерк и примеч. А. Пиотровского; реж. указ. С. Радлова. Пб., 1923. С.10–48.

Об Эрнсте Толлере

За последние годы Германия переживает давно небывалый подъем художественного творчества. Десятки молодых художников, поэтов и драматургов становятся известными. Сотни новых произведений создаются и находят сбыт.

Знамя, под которым объединились художники молодой Германии — «экспрессионизм». Назвавшись так, молодые поэты, художники и драматурги пожелали противопоставить себя «импрессионистам», художественному направлению, господствовавшему в последние десятилетия прошлого и в первые, довоенные, годы нынешнего века. В отличие от художников импрессионизма, ловцам мимолетящих впечатлений, отрицавших самую возможность нравственной оценки в искусстве, экспрессионисты потребовали от художественного произведения внутренней значительности и силы. Они захотели, чтобы самые насущные, самые актуальные вопросы волновали художника, чтобы он был не певцом только, но и пророком.

Нет сомнения в том, что этот сдвиг в понимании искусства, так же как и еще более широкий сдвиг в общем мироощущении, овладевший Германией, вызван тяжкими потрясениями и предчувствием катастроф еще неизмеримо больших, нависающих над Германией и Европой. Война и Революция, — вот кто стоит над колыбелью экспрессионизма. Естественно, что темы молодых поэтов и драматургов почти исключительно

[24] Премьера состоялась в 1911 г.

социальные темы. В чем спасение мира, в доведенной ли до совершенства технике или в возврате к природе, борьба или непротивление избавит человечество от социальной несправедливости, — вот проблемы большинства экспрессионистских драм.

Все же было бы ошибкой считать экспрессионистов, как таковых, поэтами революционного класса, а творчество их — драматургией пролетарской. В общем и целом это скорее представители той части германской интеллигенции, которая, потрясенная войной и последовавшим за ней разгромом, отчаявшись в путях, по которым ведет человечество буржуазия, и в то же время не решаясь до конца и без оговорок поставить свои надежды на революционный пролетариат, зашла в тупик и взывает об искуплении. Недаром это слово — любимейшее в словаре экспрессионистов. Недаром один из виднейших среди них — драматург Георг Кайзер, в трилогии своей «Газ» поставив вопрос о спасении, не находит иного ответа, как самоистребление тоскующего о мире человечества. Недаром и другой экспрессионист, австриец Франц Верфель в ставшей знаменитой драме «Человек из зеркала» подчиняет социальную тему проблеме личного очищения погрязшей в грехах человеческой души. Все это характерно-интеллигентские проблемы и искания.

Лишь немногие из поэтов молодой Германии словом и делом связаны с борющимся пролетариатом. Среди них — Эрнст Толлер, автор трагедии, издаваемой здесь.

Толлер — один из сотен узников современной демократической Германии. Вот уже три года, как он в Нидершенефельской тюрьме искупает свою вину перед буржуазией, то, что в короткие дни германской революции он был одним из руководителей Мюнхенского восстания[25], что временный успех этого восстания сделал его членом Советского правительства Баварии, ее военным комиссаром. Толлер принадлежал в то время к независимой социал-демократии.

---

[25] Восстание в Мюнхене в октябре 1923 г.

Такое сочетание в одном лице политического борца и поэта, вообще, характерно для современности: оно пророчествует о совершенно новой роли, которую суждено сыграть искусству в предстоящие десятилетия.

Но в нем же корень трагического раздвоения. Сам Толлер говорит об этом: «Как политик, я действую так, как если бы люди существовали, как личности, как группы, как показатели известных хозяйственных отношений. Как художник, я рассматриваю их под знаком великого вопроса. (Еще вопрос, существуем ли мы, как личности.)» (Предисловие к пьесе «Человек-масса»).

О другом, еще более глубоком противоречии Толлер умалчивает, хотя все его творчество свидетельствует о нем. Он, как и тысяча других, отдавший свободу и жертвовавший жизнью за революцию, как художник, не устает разрабатывать трагические проблемы революции, ставя самые основные упования социализма «под знак великого вопроса». Это делает Толлера одним из немногих подлинно-трагических поэтов Революции.

***

«Эуген Несчастный» — четвертая из написанных им драм. Первая, «Странствие»[26], относится еще к годам войны. Тема ее — душевные блуждания пролетарского юноши, увлекаемого мечтою о военных подвигах, и лишь через чудовищные переживания войны приходящего к жажде революции. Уже в этой ранней и юношески необузданной драме намечен основной прием, свойственный драматургии Толлера: лишь центральная фигура, образ героя, носит живые человеческие черты, только он одет в плоть и кровь. Остальные действующие лица подобны призракам или фантомам; кошмарной вереницей проходят они перед взорами героя, толкая его, а, следовательно, и зрителя, от этапа к этапу и от катастрофы к катастрофе.

Менее интересна в композиционном отношении драма «Разрушители машин»[27]. Полный жестокой внутрен-

---

[26] Пьеса более известна под названием «Преображение», написана в 1919 г.

[27] Переведена С. Городецким и издана в Москве, в 1923 г. — *Примеч. автора.*

ней иронии эпизод из революционного движения, когда рабочие, еще не различая своего настоящего врага, обратили свой гнев и ненависть на машины, несущие им разорение и нищету, послужил на этот раз темой для творчества Толлера. Получилась историческая драма, значительная и патетичная, но лишенная актуальности и остроты.

Тем актуальнее была следующая его драма «Человек-масса»[28], написанная уже в тюрьме. Черновой набросок ее возник в первые же дни после кровавого подавления Мюнхенского восстания, и тема ее — самое восстание. «Кто виновен, человек или коллектив, или человечество в целом, или рок», вот как ставится вопрос в этой насквозь автобиографической трагедии. Еще не остывшее воспоминание о чудовищном поражении придает пьесе чрезвычайную искренность и остроту. И здесь «реальные» черты носит только героиня, интеллигентка, госпожа Л. Сцены «реальные» перемежаются с видениями, протекающими «в призрачном отдалении». Но и призрачные образы драмы отмечены на этот раз живой, правда, гротескно-преувеличенной характеристикой, все это — современные маски, биржевики, офицеры, тюремщики.

В 1921–22 годах также в тюрьме Толлер пишет следующую пьесу «Der deutsche Hinkemann», «Эуген Несчастный». Тема ее — проблема человеческого счастья, в общем, приближается к теме драмы «Человек-масса». Но размах здесь гораздо шире. Фон пьесы уже не восстание в одном из больших городов, — картина Германии на четвертом году Версальского мира развертывается здесь, страшная картина нищеты и спекуляции, безнадежного отчаяния и отчаянной надежды. Картина ширится, это уже не Германия, это безумная земля 1921 года сорвалась с заржавевших петель и сквозь мировые сквозняки летит к катастрофам и обновлению. В этом «Мальстреме» событий стоит одинокий человек, герой трагедии, калека Эуген, бессильный силач, гигант, утративший радость жизни, «печально-смешной, как наше время».

---

[28] Издана в Петр. Госиздате. Перевод Адр. Пиотровского. 1923 г. — *Примеч. автора.*

Его ропот и горький вопрос, задаваемый им как старым хозяевам жизни, так и представителям разных оттенков социализма, создает трагическое раздвоение и вносит своеобразную биологическую поправку к социально-экономической доктрине. «Кто нам поможет?» — спрашивает Эуген. «Пролетариат имеет право на жертвы», — отвечает один из собеседников, и так же делом своей жизни ответил и сам Толлер, но трагический разрыв остается, и пьеса кончается катастрофой.

И эта драма сохраняет излюбленный Толлером драматургический стиль. Только Эуген и разве еще жена его Грета вполне и до конца живые люди. За ними стоят полусхематичные фигуры-типы: рабочий социал-демократ, христианский социалист, коммунист с анархическим уклоном. Еще дальше — чистые схемы, уже не люди, а вещи, «любовная машинка», «ее счетчик», «резиновый стэк», «стальной шлем», «стоячий воротничок». Подобная схематичность в сущности не Толлеровский даже, но и вообще свойственный экспрессионизму прием, но вот что любопытно. Эту специфически-экспрессионистскую манеру Толлер приближает к формам старой и глубоко-народной немецкой драмы. Он дает своим схемам, своим маскам прозрачные имена-прозвища «Не-Рыдай», «Богомил», «Все-Равно», имена-характеристики, подобные именам-аллегориям в старинных мистериях.

Более того, он воскрешает древнюю фигуру соблазнителя — Мефистофеля, и, одев ему цилиндр и фрак, в образе Балаганщика пускает гулять по ярмарке своего сумасшедшего города. Мефистофель — хозяин балагана, а балаган что? не весь ли мир, бьющийся в сетях капитализма.

Приблизившись к формам народного творчества, Толлер приблизился к своеобразному реализму. В драме «Эуген Несчастный» неизмеримо больше взятых из действительности черт, чем в прежних его драмах, этих черт в ней очень много, только все они странно искажены и подчинены основному пафосу драмы, пафосу мирового сквозняка.

Так скрещиваются в этой пьесе социальная тема с индивидуально-трагической фабулой, экспрессио-

нистская техника с народно-немецкой драматургией. Создав ее, Толлер стоит на пути к тому, чтобы стать большим народным поэтом понимая это слово так, как сам он понимает его, говоря о «пролетарском искусстве как о единственном, открывающем сейчас пути к творчеству вечно человеческого».

***

Особенности драматургии Толлера требуют и особого театрального к ней подхода. Всего ошибочнее было бы, при постановке его драмы, задаться целью с жизненной точностью воспроизвести картину ярмарки, рабочей харчевни, бедного жилища Эугена. Все это лишь схемы, очертания их лишь «намечены», как указывает это сам автор в ремарках. То же относится и к большинству действующих лиц. Основное здесь — это темп, стремительный вихревой темп суеты мирового балагана с его проститутками, газетчиками, прохожими, кружащимися под хриплые окрики Балаганщика-Мефистофеля.

Этот бешеный темп прерывается лишь речами самого Несчастного. «Тяжелое и темное косноязычие» его «примитивной души» пересекает ярмарочную суматоху так же, как медленное назревание катастрофы в его душе служит стержнем, поддерживающим стремительный хоровод окружающих масок.

Толлер Э. Эуген Несчастный: трагедия в трех действиях / пер. и вступ. ст. А. Пиотровского. Пг.: Рабочее кооперативное изд-во «Прибой», 1923. С. 3–8.

Эрнст Толлер и германский экспрессионизм

Автор драмы о «Человеке-массе», Эрнст Толлер, — один из интереснейших людей современной Германии. Экспрессионист в искусстве, коммунист в политике, а это значит — революционер каждой клеточкой своего сознания, весь — протест.

Протест против буржуазной цивилизации в Германии, этой классической страны социализма, начался уже много десятилетий назад. Но нужна была четырехлетняя война и связанная с ней голодная блока-

да, нужно было катастрофическое поражение, чтобы триумфальные трубы прусской гегемонии перестали заглушать голос немецкой философии и искусства, чтобы убеждение в грядущем упадке капиталистического общества стало предчувствием неминуемого крушения, ожиданием нового мира, чтобы экономическая доктрина превратилась в новое жизнеощущение.

Предвестниками такого нового жизнеощущения и явились художники и поэты, объединившиеся под знаменем экспрессионизма.

Сознательно и резко противополагая себя всем оттенкам импрессионизма, провозгласившего полную относительность, «релятивность» нравственных оценок, ищущего пассивного созерцания мира и улавливания мимолетных впечатлений, проповедующего культ красивого, «эстетизм», в отличие от этого характернейшего течения общественного упадка, экспрессионисты потребовали от художника волевого и активного отношения к миру, категорического «да» или «нет», экстатической полноты жизненного восприятия, полета к абсолютному. Раздробленная личность перестает интересовать поэтов. Их герой — человечество в целом, социальный организм, коллектив. «Мы приходим к монументальной, а не к нежной и тихой форме», — говорит один из теоретиков экспрессионизма, — «так как перевороты, подобные современным, беспримерны в истории». Искусство-игра оставлено так же, как и искусство-ирония. Лозунг экспрессионистов не воображение, а преображение жизни.

Так, выйдя из границ художественной секты и расширяясь до пределов общего мировоззрения, экспрессионизм становится в оппозицию к релятивизму и критицизму в философии и науке. В отличие от этих властителей духа XIX столетия, ему даны свои и особенные черты философии нового века.

Появление экспрессионизма вызвало необычайный подъем художественной мысли в Германии. Сами немцы уподобляют эти 1917–22 годы священной для немецкого сознания эпохе «бури и натиска». Десятки новых художников встали в центр общественного внимания, целые плеяды поэтов и драматургов, главным образом — драматургов. Почти неизвестный до сих пор Франц Верфель становится известным всей Герма-

нии и Австрии своей магической трилогией «Человек из зеркала», трагедией современного Фауста; беглый прусский офицер Фриц фон Унру пишет потрясающую драму протеста — экстатический сценарий «Род»; Георг Кайзер[29] в трилогии «Коралл», «Газ I» и «Газ II» ставит проблему искупления современного механизованного человечества и не находит иного ответа, как самоуничтожение («Газ II»). Драмы Газенклевера и Толлера расходятся в десятках тысяч экземпляров.

Эта гегемония драмы характерна и обычна в эпохи социальных катастроф и общественных противоречий.

«Страстность и полнота драматического творчества наших дней отвечает внутренней потрясенности эпохи, ее трагической раздвоенности. Драматическая воля молодых совпадает с коллективной волей эпохи». Так говорят сами экспрессионисты в своем манифесте «Драматическая Воля».

***

Для нас, русских, ценность этого нового художественного течения в соседней с нами стране определяется, прежде всего, его внутренним содержанием. В нем легко узнать черты, характерные и для нашего искусства. Волнующие его социальные и моральные проблемы, темы искупления и спасения человечества — наши проблемы и темы. И действительно, читая приведенные выше строчки, думаешь, что читаешь по-русски. Как кажется, родство это еще интенсивнее ощущается самими немцами. Недаром взоры молодой Германии с большой надеждой обращаются на восток.

Менее интересна формальная сторона нового течения. Она слишком пестра и многообразна, чтобы быть хоть сколько-нибудь определенной. Идеология экспрессионизма объединяет формальные школы, очень далеко друг от друга отстоящие. Но и наиболее характерные особенности драматургов-экспрессионистов: насыщен-

---

[29] Драма Ф. Верфеля «Человек из зеркала» вышла в издательстве «Всемирная Литература». Вторая часть трилогии Георга Кайзера «Газ I» выпущена Государственным издательством и была поставлена в петроградском Большом Драматическом театре. — *Примеч. автора.*

ность диалога, приводящая иногда к коротким фразам и междометиям, отвлеченность от реального времени и места, обобщение драматических характеров до широты схемы, — все это, в той или иной степени, уже пройдено нашим театром. Символические фигуры Верфеля напоминают персонажей блоковского «Балаганчика»; суховатая схематичность Толлера близка к манере Леонида Андреева. Уклон к новому реализму, намеченный в новейшем русском театре и связанные с ним задачи чистой театральной формы далеки от драмы экспрессионистов. Драма эта по существу своему символична. Последнее понятно. Ведь и символизм, в его русской форме, был течением не художественным только, а общественным и философским, и родился он из отрицания импрессионизма, «декадентства», как его называли в России, и был насыщен революционными предчувствиями. Правда, насколько можно судить по доходящим до нас сведениям, явление экспрессионизма — неизмеримо более широкое и могущественное и, если угодно, более здоровое, чем русский символизм. Объясняется это тем, что страшная чета: война и поражение стояли над колыбелью молодого искусства; объясняется и тем, что, в отличие от русского символизма, течения политически в высшей степени неопределенного экспрессионизм, в большей своей части, связал себя с идеологией восходящего к власти класса, пролетариата, стал выразителем его надежд, стал, в известной доле искусством классовым. О последнем, с огромной взволнованностью, говорит Толлер: «Мы близко и кровно связаны с пролетариатом, мы — живущие его душевным, его духовным миром...»

***

Сам Эрнст Толлер — прекрасный выразитель этих последних свойств экспрессионизма. Мюнхенец родом, он, еще в первые годы войны, примкнул к группировавшемуся около мыслителя Курта Эйснера кружку «активистов», убежденных противников войны и прусского духа в Германии. К этому времени относится его драма «Странствие» — поэма борьбы человеческой личности и «Разрушители машин» — социальная пьеса гауптманского стиля, протестующая, но еще

не победоносная, эпизод из восстания мануфактурных рабочих в Англии. Но вот наступает ноябрь 18-го года — военный разгром и низвержение императора. Толлер уже член независимой социал-демократической партии, руководит, вместе с Куртом Эйснером, революцией в Мюнхене, и оба они становятся участниками первого советского правительства в Баварии. Правительство это скоро было снято волною поднявшейся реакции. Курт Эйснер, президент-философ, был расстрелян, а Толлер, военный комиссар Мюнхена, осужден на годы каторжной тюрьмы. Удивительное зрелище явили миру эти поэт и философ на вершине власти. Зрелище давно невиданное и, само по себе, свидетельствующее о глубоких изменениях в общественной роли искусства, происходящих на наших глазах.

О том, как в обстановке тюрьмы в сознании Толлера родилась драма «Человек-масса», драма несомненно автобиографическая, об этом, с потрясающей искренностью, говорит сам автор в своем предисловии. Толлер не переоценивает значения своей драмы. Он прав, думая, что мучительное воспоминание о только что подавленной революции, о тысячах расстрелянных братьев исказило художественную форму драмы. (Хотя выдержанный параллелизм «реальных» сцен и сцен призрачного гротеска полон несомненной театральной выразительности.) Но права и публика, приветствовавшая в драме крик героической души, огромный, обращенный к року вопрос о вине и виновных, об искуплении человечества на земле. «Кто прав? Человек или масса? Где корень вины?» — спрашивает Толлер и последовательно обвиняет человека, массу, бога и жизнь. Иначе и не мог ответить на этот исконный трагический вопрос поэт трагический. В отраженном свете этой философии и маленькая газетная заметка, рассказывающая о премьере драмы «Человек-масса», на которой автор, каторжник Нидершененфельдской тюрьмы, присутствовал в кандалах и под охраной часовых, — и эта заметка становится памятником трагическим.

Толлер Э. Человек-масса: драма на тему социальной революции XX столетия / пер. и предисл. А. Пиотровского. М.; Пг.: Гос. Изд-во, 1923. С. 5–10.

1924

Основы самодеятельного искусства

Два вопроса являются основными в современной художественной жизни. Первый касается взаимоотношений между так называемым «академическим» и «левым», «новаторским» искусством. Вопрос этот ставится в плоскости исключительно профессиональной. Речь идет здесь о вытеснении ценностей, созданных мастерами прошлых веков, художниками, музыкантами и актерами феодализма и буржуазии, ценностями, находимыми мастерами нынешних дней. Вопрос большой, и конечно, заслуживающий длительных споров, им вызванных, но он уступает по размаху другой, гигантской и все же почти совсем еще не освещенной проблеме о связи и взаимодействии между профессиональным художественным мастерством и массовым художественным творчеством, назовем его искусством «любительским» или «самодеятельным».

И действительно, только революция могла поставить со всей серьезностью и значительностью этот вопрос.

То, что могло быть названо «любительским» искусством в дореволюционной России, не было сколько-нибудь крупным. Остатки средневековых земледельческих игр в деревне, пережитки впечатлений балаганного театра в среде солдатской и фабричной («Царь Максимилиан») не могли иметь большого значения уже потому, что они не были характерны для современного состояния классов, их культивирующих, а также и потому, что сами эти классы были угнетены и лишь очень мало влияли на культуру своего века. Господствующие же классы дореволюционной России, дворянство и буржуазия успели создать, а вернее успели заимствовать от более передовых стран Западной Европы вполне удовлетворяющую их организацию профессионального театра, и любительские спектакли, устраиваемые в этой среде, всевозможные «дач-

ные», «офицерские» спектакли были только прямым подражанием существующим формам этого театра. Как исключение, притом чрезвычайно характерное, должны быть названы любительские опыты реформы театра, положившие начало театру Станиславского и отчасти Мейерхольда. В этих опытах передовая интеллигенция, шедшая на смычку с Западом, искала своего выражения в искусстве.

Революция, уже в первые после Октября годы привела к небывалому росту любительских художественных организаций, но уже в совсем иной социальной среде. В первую очередь в Красной Армии и рабочих районах, затем в деревне.

Хоры, оркестры, небольшие драматические труппы начали возникать здесь. В самые тяжелые годы революции, в 1919 и 20 гг., число таких организаций в одном только тогдашнем Петрограде достигало многих сотен.

Что означает этот внезапный расцвет?

Применительно к первым его шагам можно, пожалуй, говорить о нервном подъеме, о необычайной напряженности борьбы за существование, как о причинах возникновения этой своеобразной театральной эпидемии. Но как объяснить тогда то, что с течением лет художественное любительство в революционных массах не только не ослабело, но наоборот, после короткого упадка в месяцы перехода к новой экономической политике, необычайно возросло и окрепло? Как объяснить то, что уже с первых шагов это движение наряду с легко объяснимым подражанием формам буржуазного профессионального театра стало обнаруживать и свои, совершенно своеобразные черты?

Для того, чтобы яснее и полнее понять смысл этого на глазах наших развивающегося явления, полезно обратиться к эпохам глубоких социальных сдвигов в прошлой истории человечества, не с тем, конечно, чтобы прилагать масштаб минувших веков к живой современности, а с тем, чтобы через опыт прошлого найти перспективу и точку зрения на современность.

—

Современный профессиональный театр в значительной своей части, в части оперы и балета в особенности восходит корнями к XVI веку, к эпохе бурного зарождения буржуазии в недрах феодального общества. Это общество за долгие столетия существования своего успело создать не только сложный хозяйственный строй с рыцарскими замками и городскими цехами с могущественной церковной организацией, оно имело и свой развитой и по-своему профессиональный театр. По репертуару своему это был театр христианской, католической легенды, тесно связанный с церковью и ее обрядами.

Но восходящие к власти английские, голландские, итальянские купцы и аристократы не хотели и не могли принять этот чуждый им театр, это искусство своих классовых противников. Они противопоставили церковному театру феодализма свои светские празднества, свои маскированные балы, церемонии, фейерверки. Эти празднества были любительской игрой купечества и знати, были внешним обнаружением нового быта, идущего на смену умирающему старому. В этом праздничном быте купечество и знать утверждали себя, как класс.

Но много времени еще должно было пройти, прежде чем художественные формы этого быта попали в руки профессиональных мастеров и стали разрабатываться ими. Профессиональный театр XVIII и XIX веков сложился в итоге этого развития.

От костюмированного бала, на котором господа купеческой Флоренции или королевского Парижа развлекались любительской пантомимной игрой, до современного нам балетного театра — большой шаг. Но и то и другое лежит на одной дороге и связано прямой преемственностью. Наоборот, между театром феодализма и между профессиональным театром наших дней такой преемственности нет. Между ними лежит провал, лежит переворот, произведенный одновременно с буржуазной революцией любительской самодеятельной игрой буржуазии.

Но побежденное этим буржуазным любительством искусство средних веков также имеет в прошлом свои

корни и свое начало. Вместе с церковным строем, его породившим, оно выросло из развалин капиталистической Римской империи. О театре этой империи мы знаем мало; но и того, что нам известно, достаточно, чтобы судить о чрезвычайной сложности, утонченности и изощренности, пожалуй, даже чрезмерной тонкости и изощренности этого искусства. И все же будущее было не за ним. Развивавшиеся внутри Римского государства рабские христианские общины вдали от официальных, огромных и пышных театров создавали свой быт, укрепляли этот быт обрядностью, первоначально очень простой. Но из простейших обрядов этих общин, из песен, молитв и ритуальных движений, ими исполняемых, вырос, вместе с победой христианской организации — пышный ритуал позднейшей церкви, а с ним театр средних веков, театр, мистерий. Снова, стало быть, формы быта и обрядности идущего к власти класса стали основой профессионального искусства в дни победы этого класса.

Было бы излишним, идя дальше вглубь истории, подробно останавливаться на корнях и предтечах профессионального театра древнего Рима и Греции. Но и там мы найдем подобную же картину вырастания театра из песни и хоровода, из праздников.

Такие хороводные праздники с неизбежностью возникают у народов, находящихся в аграрной, земледельческой поре своего развития. Процветали они и в старой земледельческой России. Но почти всегда колонизация или иной вид воздействия экономически более развитой организации (в России — господство христианской церкви) насильственно клали предел этим примитивным сельским театрам. Только в древней Греции они существовали настолько долго, что смогли выделить из себя театр.

Вот новый пример все того же основного для истории театра и искусства закона: закона скачкообразного развития. «Самодеятельная», бытовая игра порождает профессиональный театр. Этот последний живет и развивается, пока «самодеятельная» игра нового победоносного класса не продиктует ему новых форм.

Октябрьская революция в России положила начало социальному перевороту, равного которому еще не было в истории. Тем более решительного сдвига в искусстве следует ожидать, как следствие его.

И ясно, что все видоизменения внутри искусства профессионального, даже самые на первый взгляд радикальные не могут охватить масштабов этого сдвига. Не оттуда, а от быта идет решительная ломка установившихся форм театра. Устраивая свой быт, празднично организуя его, рабочий класс этой своей «любительской», «самодеятельной» игрой кладет основу радикальнейшему пересмотру театральных форм и намечает пути к театру будущего.

Организация обновленного быта и одновременно подготовка нового профессионального искусства — вот в чем поэтому смысл и цель любительских художественных организаций рабочих клубов. Но если основной формой праздничного обихода античного земледельческого общества, феодального общества средних веков, аристократии и знати были хороводы, церковные процессии, маскированные балы, то наиболее значительными внешними формами обихода рабочего класса уже с первых его шагов стали боевая манифестация и политический митинг. Различия между тем и другим, с одной стороны, и группой празднеств предшествующих, авторитарных эпох, с другой, очевидны: там господствовали элементы мистицизма или внешней пышности, здесь в центре всего — уверенность в своих силах, организованность, бодрость, здоровье.

Октябрьская революция придала и манифестации, и митингу небывалый, грандиозный характер. Одновременно стала расти и внешняя праздничная оформленность того и другого. Во здесь-то и был перекинут мост между монументальными формами массового рабочего быта и деятельностью любительских художественных организаций.

Явление это — общее для всей Советской Республики, но мы проследим его этапы на примере ленинградских художественных кружков. Прямое подражание

профессиональному театру было очень коротким периодом в их жизни и тем легче может быть объяснено, что первоначальными руководителями кружков были почти исключительно мелкие, штампованные актеры. Вслед за этим наступила полоса так называемой «студийной работы». Лозунг, ею выкинутый, так называемая подготовка «культурного зрителя» (понимай: зрителя буржуазного театра) слишком очевидно носил на себе следы оранжерейного происхождения, слишком ясна была попытка наложить привычные шоры на непонятное явление. Выбраться из этого тупика — означало для художественных кружков сломать формы спектакля, как его понимал буржуазный театр. Кружки сделали это, и те «инсценировки», которые стали дальнейшим содержанием их работы, явились ничем иным, как осложнением, театрализацией обрядовых форм быта рабочего класса. Основными темами инсценировки с самого начала стали темы праздничные. Даты революционных событий, дни Красного календаря в первую очередь, стали отмечаться инсценировками, развивающими и дополняющими чисто словесные митинги, обычно отмечающие эти дни.

Лето 1920 года было ознаменовано в тогдашнем Петрограде огромными массовыми зрелищами у Фондовой биржи и на площади Урицкого. Участниками этих зрелищ в значительной доле были художественно еще слабо организованные массы красноармейцев и молодежи. Но каждый следующий год сопровождается последовательным ростом этой художественной организованности.

Майские и октябрьские празднества 1923 г., маевка 1924 г. особенно наглядно обнаружили, как тесна связь между самодеятельной художественной работой и формами массового быта. В эти дни утренние манифестации десятками карнавальных выдумок были превращены в огромное зрелище, а вечерние празднества-инсценировки напоминали пеструю манифестацию и шумный митинг.

Рядом с празднествами Красного календаря, темы текущих агитационных кампаний легко и свободно

стали материалом для инсценировок. Затем и чисто бытовые явления современности, красные крестины, свадьбы начали получать новое обрядовое оформление в работе клубных художественных кружков.

Отказ от драматического спектакля, как цели работы, одновременно означал и отказ от прежней изолированности драматического, хорового и т. д. кружков.

Лишь совместная работа в области массового хорового пения, спорта, игры могла обеспечить целостное развитие членам кружков, могла обеспечить плановую подготовку празднества, инсценировки, как явления преображенного быта. Ближайшая связь с литературным и политическим кружком стала необходимой для того, чтобы ввести художественную работу в общий план политического просвещения. Так сложился Единый Художественный Кружок, ставший теперь основной формой самодеятельной художественной работы в ленинградских рабочих и юношеских клубах. В следующих статьях будет дан очерк методов работы этого кружка и его частей, поскольку методы эти сложились в текущей практике Ленинграда.

Единый художественный кружок: методы клубно-художественной работы. Л.: Изд-во Книжного Сектора ГУБОНО, 1924. С. 5–10.

Предисловие

«Союз Коммунистов», международная рабочая организация, которая при тогдашних условиях могла быть лишь тайной, на конгрессе, заседавшем в Лондоне в 1847 году, поручила нижеподписавшимся составить для обнародования подробную теоретическую и практическую партийную программу. Так возник этот манифест[1].

Эти нижеподписавшиеся были никто иной, как Карл Маркс и Фридрих Энгельс, а составленный ими манифест стал на столетия основным историческим

[1] «Коммунистический Манифест» впервые был опубликован в Лондоне 21 февраля 1848 г.

документом нового мирового движения, движения Коммунистической Революции. «Призрак бродит по Европе, Призрак Коммунизма», «Пролетариям нечего терять, кроме цепей», «Пролетарии всех стран соединяйтесь», все эти лозунги, тысячи и миллионы раз повторенные с тех пор, впервые прозвучали здесь. Не будет поэтому преувеличением сказать, что для пролетариата нет памятника более драгоценного, чем этот «Коммунистический Манифест», сжатые, полные гнева и вызова в кратчайших словах обнимающие целые исторические эпохи, строчки его должны стать знакомыми и близкими каждому трудящемуся, трудящемуся первой в мире Советской Республики — прежде всего.

В предлагаемой инсценировке текст «Манифеста» обработан в форме торжественного заседания, наполовину зрелища, наполовину бытового праздника. Участвует председатель, четверо чтецов и хоры, мужской и женский. В пении «Красное Знамя» и «Интернационал» желательно участие всех присутствующих.

«Коммунистический Манифест» был поставлен впервые Центральной Агитационной Студией Губполитпросвета[2].

Коммунистический Манифест: инсценировка / Худож. часть Губполитпросвета; Секция самодеятельного театра; с предисл. Адр. Пиотровского. Л.: Учеб. Тип. Ленингр. ин-та глухонемых, 1924. С. 3–4.

[2] Премьера — март 1923, реж. А. И. Пиотровский.

1926

К теории «самодеятельного театра»

1. Играет советская жизнь. Шумят майские манифестации. Под трубный гуд и балалаечный визг катятся карнавальные повозки. Поют хоры. В клубных «утопиях», под плакатами, едва успевшая отдохнуть от заводского дня молодежь готовит «Ленинскую инсценировку» или «Живую газету работницы». Кружки собираются на состязание в центральные для своего района или города залы. — Весь этот обширный и пестрый круг творчества до сих пор остается почти целиком вне поля зрения искусствоведа. Клубный кружковод-практик, клубный методист-теоретик, в большинстве случаев не имеющие возможности и не успевающие исторически ориентироваться в своей работе, — вот кто интересуется этим творчеством; изредка к ним присоединяется случайно зашедший в рабочий клуб газетный рецензент.

А между тем, вся эта кипучая жизнь уже по самому размаху своему заслуживала бы, казалось, самого пристального теоретического рассмотрения. Восемь лет массового художественного творчества — они заслуживают и своей истории, и своей методики. Для истории нет еще в нашем распоряжении ни сколько-нибудь достаточного собранного и изученного материала (планомерный учет массового творчества начат только в нынешнем году Бюро учета Социологического комитета ИИИ)[1], ни объективности постороннего наблюдателя. Ограничимся поэтому самым общим рассмотрением основных предпосылок этого на глазах наших развертывающегося явления.

Обозначим массовое творчество, уличные празднества, клубные «инсценировки», «живые газеты» — несколько сбивчивым и не полным, но прививщимся в клубной практике термином «самодеятельный те-

[1] Комитет Социологического Изучения Искусства Института истории искусств был открыт 5 декабря 1924 г.

атр». Что же существенно для самодеятельного театра?

То, прежде всего, что для его создателей театральное творчество не является постоянной, обеспечивающей существование, профессиональной работой, работой на рынок, производством. «Самодеятельный театр» — дело любителей. Проблема самодеятельного театра — часть более обширной проблемы театрального любительства.

В ряду искусств, культивируемых в любительском порядке, театр занимает совершенно особое место. Поскольку материалом его служит само тело человека, само внешнее поведение и быт человека, связь между театральным искусством и бытом всегда была особенно тесной, взаимные влияния особенно сильными. Но связь эта многоразлична, многоразличны и типы театрального любительства. Анализируя явления советского «самодеятельного театра», необходимо поэтому, прежде всего, установить, к какому типу любительства она принадлежит.

2. Решающим является здесь отношение каждого данного типа любительства к современному ему профессиональному мастерству. Возьмем пример. Буржуазно-бюрократическая Россия на рубеже 19-го и 20-го веков также не чужда была театральному любительству. Но спектакли «Измайловских досугов», спектакли Эрмитажа, «спектакли писателей», «врачей», «телеграфистов», «дачников» и т. д. за редкими исключениями диктовались желанием воспроизвести, в порядке развлечения, для скрашивания досуга, в виде бытовой игры, формы и приемы, установившиеся в мастерстве современных профессиональных актеров. А это могло быть так потому, что современное театральное мастерство (оговорка: имеется в виду театр традиционный, театр магистральный, которому подражали) находилось в гармонии с вкусами господствующего общества и плетущегося у него в хвосте мещанства. Это могло быть так потому, что профессиональные актеры действительно рассматривались, как признанные образцы достодолжного внешнего

поведения (сращивание театральных амплуа с житейскими), сценическое произношение действительно почиталось примерным для общества в целом, спектакль был метрономом жизненного темпа (темп диалога, входов и выходов, интриги), сцена была кафедрой жизненных проблем. Что подобная учительная роль театра вовсе не обязательно связывалась с житейским уважением к актеру, само собою разумеется. Но это здесь не существенно. Важно установить, что вот такая «подражательная», «рецептивная» театральная игра господствующих слоев общества, при наличии канонизованного, признанного обществом профессионального мастерства, должна рассматриваться, как один из основных типов театрального любительства.

В истории театра явление это повторяется достаточно часто. Почти всегда оно расцветает на почве полной зрелости и субъективной устойчивости класса, оно рождается от избытка. Хорошим примером достигшего огромных размеров рецептивного любительства может служить дилетантизм господствующих классов в первые десятилетия Римской Империи, все покоряющий культ актеров, плясунов, певцов, техников, «неронизм». Начало 18-го столетия во Франции — другой пример.

Вглядевшись внимательнее, легко различить в рецептивном любительстве два оттенка. Активно, руководительски связанная с живой жизнью часть господствующего общества подражает живому театральному мастерству своего времени, подражанием своим подчеркивая наиболее для себя приемлемое в этом мастерстве и осуществляя, таким образом, свой социальный отбор в искусстве. Вот общественное значение этого оттенка в рецептивном любительстве. Наоборот, оппозиционные, отброшенные от активной общественной жизни группировки охотно обращаются к воспроизведению отживших, лишь в книжной или иной какой-либо теоретической традиции сохранившихся, форм старинного театра, к стилизующему любительству. Во взятом нами римском примере первый оттенок представлен театральными увлечени-

ями самого Нерона и двора его из вольноотпущенников и новобогатых, радовавшихся живому искусству цирка и амфитеатра. Для оппозиционных партий сената, для остатков аристократии, наоборот, характерны стилизующие попытки Сенеки воспроизвести в любительски-камерной обстановке старинный жанр трагедий, характерны камерные декламации младшего Плиния. В любительстве дореволюционной России (пусть не страшит здесь различие в масштабах!) можно, таким же образом, различить подражание канонизованному театру в буржуазных и аристократических спектаклях и любительское воспроизведение античного и средневекового театра в «башенных театрах» оппозиционной интеллигенции.

Стилизующее любительство так же не лишено социальной ценности. Оно не только служит передатчиком теоретической традиции (а это приводит иногда к таким шуткам истории, как решающее влияние упомянутой выше стилизующей, книжной драматургии Сенеки на живой театр новой Европы), но и способно на короткий срок вырасти до значения общественно-великого спектакля. Это случается при условии временного усиления общественной активности культивирующих стилизационное любительство группировок. Так было, например, в первые после Революции годы в Советской России, когда оставшаяся в стране интеллигенция, при еще не пробудившейся художественной активности основных классов общества, сумела практически осуществить в ряде театров стационарных и передвижных стилизационный, эстетизирующий принцип, наследие своих любительских затей.

3. Рядом с рецептивным любительством господствующих слоев нельзя терять из виду и другого любительства в классах угнетенных. Солдатские, мастеровщинные театральные игры русского девятнадцатого века, вплоть до каторжного спектакля в «Мертвом Доме», пусть послужат простейшим образцом. Экономические предпосылки их очевидны. Не имея возможности потреблять дорого стоящую продукцию театральных профессионалов, беднота до-

вольствуется собственной своей бытовой игрой. Но любопытнее другое — любопытно то, что стилистические приемы этого любительского театра угнетенных почти всегда являются продолжением, механизацией, распадом театра, рожденного некогда в господствующих слоях общества.

Так солдатский «Царь Максимилиан» своеобразно донес до наших дней осколки стиля придворных спектаклей царской Москвы. Так жили в деревенских посиделках недавнего времени (песни, игры) обломки сентиментального помещичьего театра.

Много причин обуславливают это «остаточное», «рудиментарное» любительство. Тут действует, прежде всего скрытая оппозиция против современного театра господствующих классов: искусство живых эксплуататоров враждебно угнетенным, а в искусстве старинном классовые взаимоотношения стираются, теряют остроту, а иногда даже своеобразно переставляются — тогда монархический «Царь Максимилиан» превращается в народную издевку над самодержавием. Тут играет роль и то, что нужен продолжительный срок для того, чтобы господствующий стиль успел просочиться в общественные низы. Надо помнить и о невольном консерватизме этих низов, часто подолгу лишенных возможности изменить свое хозяйственное положение, а, следовательно — и идеологический кругозор. Во всяком случае, широкая историческая судьба редко бывает суждена рудиментарному любительству. Скудная пища класса забитого, нищего, не имевшего сил выработать обобщающее мировоззрение, это любительство обречено на отмирание, оно не способно удовлетворить художественные запросы своего же класса в пору его социального подъема, когда в условиях разыгравшейся социальной борьбы складывается боевая идеология класса, раскрывается его подлинное лицо. Вот почему должны были кончиться и кончились неудачей все попытки привить советскому рабочему театру «Царя Максимилиана», спектакль, казалось бы, народный, на деле же — «рудиментарно-любительский». Понятно также, что рудиментам крестьянских игр едва ли

суждена большая роль в ближайшие годы роста деревенской самодеятельности. Подымаясь, крестьянство, вероятно, выработает новую театральную идеологию, отличную от той, которой оно жило в угнетении. Процесс этот уже начался. Вести, доходящие из деревни, уже говорят об ожесточенном столкновении из города идущих прогрессивных форм театра с рудиментами крепостной деревни. Но повторяем: это только начало! Формам городского театра также едва ли удастся привиться в хозяйственно совсем отличной сельской обстановке — крестьянство подойдет к своему театральному любительству, о котором пока еще рано говорить.

Впрочем, тезис об отмирании рудиментарного любительства не может быть принят без оговорок, без исключений. Одно из таких исключений — судьба низового театра в Греции. Улица, голь 3–2-го века до Р. Х. питается театральными играми, продолжающими стилистическую линию Аристофановских балаганных комедий, т. е. линию, господствовавшую в 5-м и 4-м веках. Но игры эти еще раз выросли до значения официального, канонизованного, признанного искусства. Случилось это тогда, когда на рубеже христианской эры увеличивающееся обнищание придало этой городской бедноте значение пассивной, правда, но грозной силы. Удельный социальный вес бедноты возрос, с ней надо было считаться, но зародыши новой идеологии, а значит — и нового театра, в ней еще не возникли, следствием чего было возвратное превращение рудиментарного любительства в форму канонизованного театра. Вот почему театр «мимической ипотезы» через голову «новой комедии» подает руку комедии древней, Аристофановской. Но повторяем, это исключение. В целом же рудиментарное любительство лишено заражающей, плодотворной силы. Оно замыкает эволюцию театральной формы.

4. К какому же виду любительства надлежит отнести советский самодеятельный театр? — Ни к одному из перечисленных.

Выше уже говорилось о том, с какой решительностью отвергли рабочие клубы продолжение низовой

линии спектаклей типа «Царя Максимилиана». Никаких черт рудиментарного любительства нет в самодеятельном театре. Сложнее сложились взаимоотношения с любительством подражательным, рецептивным, унаследованным от дореволюционной поры. В первые после Октября годы методы подражательного любительства были основными в работе клубных кружков. Причины понятны: 1) инерция кружководов, в огромном большинстве состоявших из профессиональных актеров традиционного, т. е. буржуазно-аристократического, театра, 2) инерция отдельных руководителей рабочей культуры, воспитанных на традиционном, буржуазно-аристократическом театре, 3) инерция, наконец, наиболее обеспеченных слоев старых фабричных рабочих, среди которых рецептивное подражательное любительство в предшествующие революции годы успело захватить кое-какие позиции. Примером тому — крепко сколоченная подражательно-любительская организация, долгие годы существовавшая среди рабочих и служащих привилегированной «Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг», ныне «Госзнак», в Ленинграде.

Рецептивное любительство имело немало и теоретических сторонников. Сейчас оно потеряло под собой и практическую, и теоретическую почву. В 1920–21 годах стали определяться новые черты в клубной работе: это и были элементы будущего «самодеятельного театра». Как уже сказано, история самодеятельного театра еще не написана. Упомянем поэтому лишь основные этапы этого движения.

В 1920–21 гг., совершенно независимо и от профессионального театра, продолжающего предреволюционные эстетизирующие традиции, и от рецептивного любительства старых рабочих кружков, начала складываться внешне зрелищная, обрядовая сторона советского быта. Военный — красноармейский церемониал (парады, принятия присяги, проводы уходящих частей), обрядность митингов и заседаний (торжественное внесение знамени, общее пение, шествие делегаций, передача эмблем), позднее всевозможные

годовщины, октябрины, акты, в особенности же — массовые уличные празднества с входящими в них, как непременная часть, многотысячными манифестациями, выдвигали точные внешние формы, быстро приобретавшие устойчивость своеобразного ритуала. В коренном противоречии с выразительной системой, канонизованной в профессиональном театре, здесь стала укрепляться мужественная походка, простой и широкий жест (поднятая рука, взмах руки), далеко звучное, ритмически построенное красноречие, хоровое пение, унисонное стаккато голосов. В полном контрасте с иллюзорной или стилизованной обстановкой профессионального зрелища, здесь восторжествовало эмблематическое убранство знаменами, плакатами, транспарантами, впоследствии — аллегорические карнавальные повозки, орудия и продукты заводского производства, в прямом и метафорическом значении используемые в индустриальных карнавалах. Уже зима и лето 1920 года ознаменовались в Ленинграде сперва красноармейскими, а затем и общерабочими зрелищами на открытом воздухе, явившимися, при некоторой вполне понятной дани профессиональному традиционализму, прямым развитием стиля бытовых празднеств (Адр. Пиотровский, «Празднества 1920 года», в сборнике «За Советский театр»).

Дальнейшая судьба нового стиля теснейшим образом связалась с деятельностью рабочих клубов. Клубные кружки сезона 21–22 гг. начали все решительнее становиться на путь подготовки не спектаклей, а бытовых клубных праздников. Демонстративно противопоставляя себя «драматическим кружкам» рецептивного любительства, они назвались в Ленинграде «Единым художественным кружком» (с упором на синтетичность), в Москве (с подчеркиванием активности) — «кружком действенным», в провинции — по московскому или ленинградскому образцу. «Рабочие и красноармейцы в Едином художественном кружке остаются рабочими и красноармейцами. В своей художественной работе они ищут театрального действия, не изменяющего, а подчеркивающего их классовое

лицо. Их путь поэтому — не к спектаклю, а к празднеству, как к явлению оформленного быта». Такими словами определяла задачу новых организаций в самом начале их пути резолюция одной из клубных конференций марта 1921 года. На практике это означало следующее: 1) самую тесную зависимость художественных кружков от общеполитических заданий клуба (политический утилитаризм), 2) сознательное приурочивание выступлений кружков к политическим событиям, празднествам, памятным датам, обеспечивающим выступлению специфическую, празднично-приподнятую аудиторию (принцип красного календаря), 3) основной упор на коллективизм — в центре всегда согласовано движущийся, поющий, говорящий хор из рабочих, 4) принцип масок — простые, но большие социальные идеи, являющиеся постоянным содержанием работ «Единого художественного кружка», не укладывались в сколько-нибудь детализованные психологические образы; да к тому же основная тенденция кружковцев — оставаться самими собой — исключала возможность театрального перевоплощения: они играют либо себя, либо свое классовое презрительно- враждебное отношение к врагу. В итоге — две основных манеры: торжественно-важная, продолжающая линию митингового красноречия, в изображении своих, и шутовская, дурашливая — в изображении врагов. И два ряда устойчивых театральных фигур, масок: друзья — «коммунист», «красноармеец», «моряк», и враги — «поп», «буржуа», «фашист», «социал-соглашатель». 5) Введение в действие реальных элементов жизни, подлинные люди (ораторы), подлинные вещи (знамена, винтовки), подлинные словесные куски (принцип монтажа).

Необходимо учесть и то, что в слове и движении кружковцев-исполнителей в гораздо большей степени, чем это может показаться поверхностному наблюдению, сохраняются привычные заводские, уличные интонации, заводской, производственный и физкультурный жест. Вся внешняя повадка кружковца-исполнителя физиологически отлична от повадки профессионального актера.

Главнейшие драматические формы, в которые выливается работа самодеятельного театра, — «инсценировка», «живая газета», «литомонтаж». Инсценировка (форма старейшая) развивает простое действие вне интриги, вне драматического сюжета в порядке исторической (инсценировки к дням годовщин «9 января», «июльские дни») или догматической последовательности (город до «смычки», деревня до «смычки», сближение их, заключительный хоровод, — пример такой догматической композиции). Никакого временного правдоподобия: события сменяются через произвольные, никакими антрактами не заполненные сроки, или же последовательно изображаются события одновременные. Произвольное обращение с местом: очень часто пользуются своеобразной симультанной декорацией, на сцене одновременно Париж и Версаль, между ними разыгрывается сражение. Декорации из плакатов, знамен, транспарантов. В качестве бутафории — эмблемы. В добавок ко всему — большое однообразие тем, приводящее к тонким вариациям внутри каждой темы.

«Живая газета» — форма менее связанная. Последовательность событий разорвана совершенно. Маски политические и материал политических речей заменен бытовыми масками и бытовым материалом. Если основа инсценировки — митинг и манифестация, то предпосылка живой газеты — общественная игра. (Это действительно только для заводских «газет»; профессиональные, подхватывая названия и внешнюю форму, подменивают существо эстрадным дивертисментом.)

«Литомонтаж» получил особенное развитие со дня смерти Ленина, когда стало ясно, что ряд крупнейших и центральных тем, в первую очередь — образ самого Ленина, еще не терпит хотя бы самого схематического театрального отображения. «Литомонтаж», лишенный всякой бутафорской театральности, — чистейший вид художественно оформленного праздничного заседания, доклада.

Работая быстро, быстро выстраивая и разрушая свои недолговечные создания, клубные кружки вы-

ступают то поодиночке, то объединяются по союзам и районам, то организуют (как это было в Ленинграде в мае 1925 года) общегородские состязания. Самодеятельный театр — явление действительно массовое. В одном Ленинграде в него вовлечено свыше двенадцати тысяч человек. И кажется, нет необходимости в длительной исследовательской работе для короткого, но существенного вывода: «самодеятельный театр» — обусловленное разрывом между канонизованным, унаследованным от побежденного класса мастерством профессионального театра и бытом и идеологией нового класса революционное творчество этого класса, это — особый вид любительства. Поскольку оно направлено на зрелищное оформление быта нового класса, на разработку его театральной идеологии, на установление его психофизических типов, оно может быть названо любительством «созидательным», «конструктивным».

5. В какие же отношения становится это конструктивное любительство с современным ему профессиональным театром?

Теоретически здесь возможен процесс взаимодействия, взаимных влияний. И действительно, ряд серьезнейших изменений в стилистике русского профессионального театра последних лет не могут быть объяснены без привлечения «конструктивного любительства», «самодеятельного театра». Принцип политических масок, отказ от иллюзионизма и театральной условности, произвольная трактовка пространства и времени, прозодежда, движения, основанные на физкультуре, хоровое чтение и пение, плакат, как декоративный прием, и еще немало формальных приемов, характерных в первую очередь для чрезвычайно чуткого к общественности московского театра Мейерхольда, а за ним и для других театров, относятся сюда. Звеном в том же процессе взаимодействия является возникновение профессиональных театров, сознательно стремящихся к развитию и усложнению техники самодеятельного театра (пример — «Красный театр» в Ленинграде), и обратно: наблюдаемая тенденция клубных кружков

перейти, пи сохранении существеннейших своих стилистических черт, к зрелищу, независимому от праздничной обстановки, праздничных дат и юбилейных тем, непосредственно увлекательному (пример — «Театр рабочей молодежи» в Ленинграде).

Как бы ни сложились далее эти взаимоотношения (а зависят они, при всей сложности культурной обстановки в Советской России, от многого), конструктивное любительство современности, самодеятельный театр уже сейчас стоит в центре театральной проблемы. Уже сейчас очевидно, что о прямом продолжении формальной нити профессионального театра не может быть и речи. Нить эта оборвалась, а конец новой — в руках у любителей.

6. Так на наших глазах развертывается гигантский эксперимент воспроизводства театра в обстановке социального переворота. Естественно желание расширить область наблюдений, использовать методический опыт современности, приложив принцип «конструктивного любительства» к историческим эпохам театра. Разумеется, это может быт сейчас сделано лишь в виде предварительной ориентировки.

Органичнее всего гипотезы конструктивного любительства применимы при объяснении процесса образования древнейшей формы профессионально театра, театра земледельческих народов. Процесс этот наиболее изучен на примере театра древнегреческого. Общеизвестна конструкция древнегреческого театра, противопоставление хора и актеров. Но необходимо подчеркнуть не формальную только, но и социальную разницу между двумя этими слагаемыми. Древнегреческие актеры — профессионалы своего дела, бродячий народ, часто — пришлые люди в городе. Государство нанимало и оплачивало их. Хоры были и оставались в течение очень значительного времени любительскими организациями. Участие в хорах — игра граждан, притом граждан города, являющегося в сущности лишь центром земледельческих и винодельческих усадеб, это — игра земледельцев. Хорегия, соперничание фил-районов, бесплатность выступлений хоров,

компенсируемая приятельским угощением, все эти организационные признаки отчетливо вскрывают любительскую природу хоровых игр. Какое же это было любительство: рецептивное, подражательное? — образцов для подражания мы усмотреть не можем! Рудиментарное? — нет! Будь мы хоть сколько-нибудь знакомы с внутренним укладом и идеологией рабских слоев древних Афин, мы нашли бы там вероятно остатки туземного фольклора.

Но хоровые игры были играми господствующего общества. Это был чистейший вид конструктивного любительства. Это было поднятие до уровня большого театра черт земледельческих праздников, земледельческой обрядности, общей установки земледельца. Драматургия трагедии и комедии (заплачка, жертвоприношение, похороны, комос, пирушка, свадьба), мизансцены, определяемые танцевальным кругом — орхестрой, обилие обрядовых, военных, застольных, уличных песен, движения актеров, связанные с производственными движениями земледельца-домохозяина, шутки, общие для пирушки и театра... мы можем перечислять длинный ряд стилистических черт древнегреческого театра, целиком обусловленных бытом и праздничным досугом древнегреческого земледельческого общества. В ходе событий этот «самодеятельный театр» греков переродился в профессиональный, как известно — достигший наиболее отчетливого своего развития в так называемой «новой комедии». О том, что этот профессиональный театр впоследствии, в свою очередь, вызвал любительство, но уже в рецептивной его фазе, речь была выше.

Но ошибкой было бы продолжать дальнейшую магистраль театра по прямой линии профессионализма. В век великого христианского переворота богато развитый профессиональный языческий театр снова уступает место широкой волне любительского творчества в среде римского пролетариата, мелких ремесленников и торговцев. На основах художественно оформляемого быта этих новых людей складывается театр христианской церкви. Вот новый пример конструктив-

ного любительства. Общеизвестен процесс вырастания мистериального театра из этого литургического христианско-обрядового действия. Но и здесь необходимо иметь в виду постоянное взаимодействие любительского, представленного цехами, начала, крепко державшегося за формальные черты своего быта с началом профессионально-актерским, частично ведшимся от традиций языческо-римских.

Остановимся, далее, на процессе образования оперно-балетного театра. Любительские корни его, любительские празднества придворного общества, не удовлетворенного и не могшего быть удовлетворенным стилистикой унаследованного от феодализма профессионального театра, очевидны. Отталкиваясь от этого профессионального театра, не находя в нем никаких черт, общих со своим бытом, со своей психофизической установкой, общество 16–17 вв. бурно создавало собственные свои развлечения. Это было «конструктивное любительство», и так в процессе самодеятельной работы складывались стилистические черты, подхватив которые актеры-профессионалы вновь сумели занять место любимцев, признанных образцов, вновь могли быть канонизованы новым обществом.

Не без основания можно, далее, говорить о конструктивном любительстве революционной буржуазии в эпоху парижских празднеств 1789–1793 гг., о конструктивном любительстве русской знати, обучавшейся новому бытовому укладу в шляхетском корпусе императрицы Елизаветы — и о подобной же творческой роли любителей из среды интеллигенции, противопоставивших «штампу», т. е. формальным приемам враждебной социальной группировки, интонации, жест и общую установку человека из интеллигенции (начало МХАТа).

Повторяем, подобный ориентировочный обзор не может претендовать на что-нибудь большее, чем на роль именно общей ориентировки. Задача его в другом. Его задача в том, чтобы сделать попытку поставить на место цельной, последовательно развивающейся истории профессионального театрального мастерства сложный

диалектический процесс постоянных взаимодействий между театральным мастерством и изменяющимся бытом классов, бытом, влияющим на театральное мастерство посредством различных родов театрального любительства. Это любительство должно быть нами изучаемо в трех основных своих формах: 1) конструктивной, 2) рецептивной, 3) рудиментарной. Это любительство постоянно разрывает, смещает, изменяет линию профессионального мастерства. Для того же, чтобы с достаточно точным методическим орудием подойти к этой живой ткани театральной истории, необходимо возможно более тщательное изучение современного самодеятельного театра, огромного, на глазах наших развертывающегося эксперимента.

Проблемы социологии искусства: сб. Комитета социологического изучения искусств. Л.: «Academia», 1926. С. 120–129.

Николай Федорович Монахов

15 февраля — день открытия Большого Драматического театра и первый выход Монахова в роли короля Филиппа, уже очевидцами был оценен, как значительное театральное событие. «Монахов до сих пор был исключительно опереточным актером и на веселой сцене стяжал себе большую популярность. Это заставляло кое-кого думать, что в данном случае он берется не за свое дело. Но все сомнения рассеялись при первых, можно сказать, словах, произнесенных Монаховым. Как это не событие! Я скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы я назвать три-четыре имени трагических актеров, которые я мог бы легко поставить рядом с Монаховым, каким он показался мне в этой роли». Так писал после премьеры А. Луначарский в «Петроградской правде»[2], выражая опасения, надежды и радость многих. И действительной, премьера «Дон-Карлоса» положила решительнейшую грань

[2] *Луначарский А. В.* Первый спектакль Большого драматического театра // Петрогр. правда. 1919. 1 марта. С. 1.

в художественном пути Монахова. Перед ней двадцать три года скитаний по «веселым сценам», от Петербурга до Тифлиса, за ней — семь лет работы над мировым репертуаром, целиком отданных Ленинградскому Большому драматическому театру. Спора нет, именно эти семь лет вписали имя Монахова в ряд крупнейших русских актеров, имя это неразрывно связано с Большим драматическим театром, определившим Монахова, как драматического актера и в значительной мере определенным им. Эти семь лет, целиком падающие на советские годы, уже тем самым внешне ограничиваются от предшествовавших двадцати трех. Как это не парадоксально, тридцатилетний юбиляр Монахов, едва ли не единственный большой драматический актер, целиком выросший в советском театре.

И все же было бы опрометчивостью, удивляясь чудесному превращению опереточного простака в короля Филиппа, в Цезаря и Яго, отмахиваться от этих затянувшихся лет художественных странствий большого актера. Делать это — значило бы бесповоротно выбрасывать ключ к пониманию самого центрального в трагическом Монахове. Делать это — значило бы искажать одну из самых сложных и своеобразных актерских судеб русского театра. Ее нужно понимать и ценить полностью в ее неразрывности и внутренней связанности. Когда же сложилось основное в этом исключительном художнике? В его опереточные годы? Или еще раньше?

Эти жизнеобразующие годы художественной и житейской молодости Монахова совпали с одной из самых черных полос русской истории, это — девяностые годы прошлого столетия. Тягчайшее окостенение, безраздельное господство актерского штампа, хозяйничанье последних эпигонов реалистической школы, на так называемых «императорских сценах», первые шаги реформаторов, начатки будущего «Художественного театра» в любительских кругах квалифицированной интеллигенции, вот что несли с собою эти годы. Молодого Монахова жизнь повела поодаль и от первой, и от второй дороги. Мальчик из семьи ламповщика

Смольного вдовьего дома (родился Монахов в марте 1875 года), он мог кончить только двухклассное городское училище, да два класса реального училища, обучился чистописанию, и за бойкость, сметливость и каллиграфический почерк был взят переписчиком в Департамент Окладных Сборов. 16-летний канцелярист, тысячью преград был отделен от официальной большой сцены, от профессионального театра, от официальной театральной школы и театральных кружков интеллигенции. Другое дело — театр низовой, садовая эстрада, пение под балалайку, любительская декламация. Между этим кругом демократических искусств и канцелярией Окладных Сборов связь была дружественной и тесной. Кипящий жизнью и жадно ловящий жизнь, переимчивый, искусный на всякое веселье, юноша декламирует стихи у приятелей, попадается на глаза старому театральному волку, вербовщику полулюбительских трупп для народных представлений, Н. Ф. Сазонову и по его уговору решается выступить на сцене. Чайная «Общества поощрения трезвости» на одной из линий Васильевского острова, с эстрадкой в три квадратных сажени и зрителями из островных мещан и рабочих — вот обстановка первого выступления Монахова в декабре 1895 года. Он играл Незнамова в «Без вины виноватые». Спектакль был решающий. Молодой канцелярист бросил и свой департамент и свой ежемесячный оклад; он идет в театр. Но куда? Тут начало двадцатилетней погони Монахова за «драмой», погони едва ли не единственной в истории театра. Первая драматическая роль Незнамова надолго осталась последней его ролью. Драматический театр бы закрыт перед самоучкой. Иначе с отрытой эстрадой Зоологического сада. Антрепренер сада, ничуть не склонный допустить любителя с улицы к участию в «художественных» водевилях, ничего не имел против выступлений его в дивертисменте, с куплетами и танцами под балалайку. Молодой куплетист весело балагурит и задорно пляшет, балалайка звенит под его пальцами, публика лузгает семечки и очень довольна, но от театра уличный певец по-прежнему далек. Пожалуй,

он еще больше отдаляется от него. Монахов втягивается в свое новое ремесло. Образуется комический дуэт «Монахов и Жуков» с репертуаром песенок, частушек, куплетов, иногда просто забавных, а иногда и остро-язвительных. Дуэт «Монахов и Жуков» становится известным не только в петербургских садах, он кочует по России, подгоняемый бродячей судьбой уличных певцов и угрозами губернских администраций. Сколько десятков тысяч разношерстной, простонародной публики прошло за эти годы перед Монаховым, как научился он метким словом, задорным жестом играть на любопытстве, смешливости, нервах своих демократических зрителей, — не учитывая всего этого, нельзя понять Монахова, заставляющего покатываться от смеха и содрогаться от негодования красноармейцев и рабочих на спектаклях Большого драматического театра. Каким было его искусство в этот первичный период? В значительной своей части импровизационным, элементарно-синтетическим; говорок рассказчика, песенка куплетиста, веселый танец раешника соединялись в нем. Оно коренилось в задорной стихии праздничного гулянья, в народном балаганном комизме, и всякий согласится, что вне всех этих фактов Монахов — драматический актер не был бы тем, чем он есть.

В 1904 году дуэт распался. Почти случай приводит Монахова в опереточное дело, в театр «Бергонье»[3] в Киеве, как раз в это время, остро нуждавшийся в молодых силах. Ему предлагают испытать себя. Он выступает в «Монне-Ванне»[4], и надолго закрепляется в оперетте. Начинается вторая полоса его художественного пути. Уличный артист, человек из народа, попал в среду делающих моду опереточных «любовников» и присяжных остряков. Самоучка, импровизатор оказался

[3] Театр был создан в 1868 г. предпринимателем Огюстом Бергонье, просуществовал до 1919 г.

[4] Оперетта В. Валентинова по пьесе М. Метерлинка (переделка С. Ф. Сабурова). (Популярностью пользовались оперетты «Ночь любви», «Тайны гарема», «Жрицы огня», «Монна Ванна» и др.)

в театре наиболее укрепившихся штампов и традиций. Первые выступления Монахова в опереттe, по-своему, были похожи на день 15 февраля 1919 года. И тогда профессионалы были глубоко шокированы появлением куплетиста на опереточной сцене, и тогда впечатление от первых спектаклей явилось для них неожиданностью. Молодой Монахов привлекал именно тем, что, не зная опереточных традиций, он как бы заново подходил к решению каждой, казалось бы, накрепко заштампованной роли, к мотивировке каждого, казалось бы, до конца механизованного сценического положения. Через край брызжущая веселость, непритупленная свежесть восприятия делала праздничными его выступления. «Когда Монахов на сцене, сцена, как бы по волшебству, принимает праздничный ликующий вид», — это заметили уже первые его критики. Монахов сам радовался опереточному веселью, забавлялся забавами своих потешных героев. И в то же время он подходил к ним с глубокой серьезностью. Стремление к настоящему, большому искусству, когда-то волновавшее мальчика — «Незнамова», не оставило его и теперь. Оно спасло его от омертвения, заставило его искать индивидуального, характерного, человеческого в опереточных масках, осмысливать, психологически оправдывать нелепости опереточных перипетий. На одном из спектаклей «Мартина Рудокопа»[5], известный в свое время опереточный артист и режиссер Блюменталь-Тамарин, играя «заводчика» и, желая немного подразыграть только еще начинающего Монахова, обронил перчатку и вне всякого текста вставил: «поднимите!». Монахов — «Мартин» не принял реплики, он смял эту готовящуюся развернуться сцену — импровизацию, потому что поднять перчатку и вступить в шутливый диалог означало бы для него разрушение старательно выстроенного им индивидуального образа «Мартина». Это было уже тенденцией к реализму, и при других условиях это могло бы стать исходной точкой к решительной и серьезной реформе оперет-

[5] Оперетта К. Целлера.

ты. Сейчас, двадцать лет спустя, этот вопрос стоит на очереди, но тогда он едва ли был под силу кому-нибудь. Монахов не реформировал оперетты, он лишь установил в ней свое «Монаховское» лицо, он создал свой опереточный стиль, мало считаясь с тем, что этот стиль своими резко подчеркнутыми особенностями разрушал шаблонное единство опереточного ансамбля. Но сначала потребовалась большая тренировочная работа. В ней Монахов ближе всего связан с двумя очень различными, по своему значению и известности, именами: первое — блистательное, широко-популярное некогда, имя Блюменталь-Тамарина. От него актер-самоучка получил понятие о спектакле, о законах профессионального мастерства, о законах той же оперетки. Второе — имя темное и мало известное — пьяница и полусумасшедший, выгнанный капельмейстер Вивьен. Это он прошел с Монаховым большинство опереточных классических ролей, он научил его музыке. Два основных качества вынес Монахов и из этой школы, и еще больше из долгих лет своего практического опереточного стажа: общую установку синтетического, всесторонне-выразительного актера, и музыку, ритм, как опору театрального действия. И то, и другое обусловило в дальнейшем самые существенные свойства трагического актера Моанхова. Но не потерял он юношеского своего задора и ухарства. Садовый куплетист просвечивал сквозь изящный облик опереточного премьера, своеобразно освежая его и лишая слащавости. Это же придавало буффонную комедийность Монахову — простаку (основное его амплуа в оперетте). «Он красивый, ловкий малый, но очень неуклюжий любовник. А простак — это изумительный», так писал в свое время Юрий Беляев, и делал выводы: «он похож на молодого Давыдова, на молодого Варламова. В оперетте он, положительно, засиделся. На настоящую драматическую сцену! — хочется крикнуть ему». На драматическую сцену рвался и сам актер, но драма все еще не давалась в руки «выскочке», «самоучке». Режиссеры драматических театров уклоняются от разговоров о переходе Монахова в драму, он по-прежнему

играл «Лже-Маркиза»[6], «Ночь Любви»[7], «Парижскую жизнь»[8], играл по всей России. С художественной известностью росла и общественная. В 1910 году прошумела история с вызовом Монахова на дуэль дворянином Пуришкевичем за «издевательство с подмостков над русским дворянством», но «драма» продолжала играть с актером.

Перелом принес, как казалось, 1913 год. Организованный по частной инициативе, вне официальных театральных традиций, «Московский Свободный театр» не побоялся привлечь Монахова. Руководимый Марджановым театр ставил задачей своей синтетический, музыкально-драматический спектакль. Путь Монахова естественно и прямо вел его туда. После полугодовой работы была поставлена «Сорочинская ярмарка». Монахов играл Дьячка Афанасия Ивановича, тоже простака, но простака гоголевского размаха, охарактеризованного с присущей Мусоргскому остротой и глубиной, простака, по складу своему очень близкого к основной, для Монахова, народно-балаганной стихии. Это была удачная роль. Монахов был елеен, похотлив, глуп, и, прежде всего, смешон. Критика осталась верна себе, она удивлялась, как это Монахов «показал, что он большой актер не только в оперетте, но и что в произведении Мусоргского он на несколько голов выше других». Но Монахов уже ушел из оперетты. «Свободный театр» целиком занял его, Последовала «Желтая кофта»[9], спектакль насквозь эстетический, но тщательнейше слаженный, за ней еще несколько постановок и конец. Марджановский театр закрылся. Планы нового большого театра, затеваемого М. Ф. Андреевой, Горьким, Шаляпиным, при ближайшем участии Мо-

---

[6] Оперетта в 1 д. Переделка П. Б. Зенкевича. Москва, Театр Зон, 6 октября 1915 г., реж. А. А. Брянский, с участием Н. Ф. Монахова.

[7] Оперетта В. Валентинова.

[8] Оперетта Ж. Оффенбаха.

[9] Пьеса Г. Бенримо и Д.-К. Хазлтона, премьера в «Свободном театре» 21 декабря 1914 г. (реж. А. Я. Таиров).

нахова, не осуществились. Помешала война 1914 года. Надежда на драму снова исчезла, и после нескольких месяцев колебаний Монахов вернулся в оперетку.

Только, учитывая всю эту обстановку лихорадочной погони за большим театром, вереницу обманутых надежд и неудачных попыток, к годам войны и революции, связавших в общих усилиях небольшую кучку театральных новаторов, можно до конца понять ту напряженную атмосферу, в которой в 1919 году, на 3 год революции возник, наконец, Большой драматический театр. Обстоятельства, предшествующие его открытию, рассказаны в первом выпуске альманаха театра «Дела и дни»[10]. Сейчас существенно вспомнить впечатления от этой подготовительной поры самого Монахова, напечатанные там же: «удивлялись как это рядом с трагическим актером Юрьевым, рядом с артистом “Дома Щепкина” Максимовым — будет играть опереточный простак. Но из этой тройки больших актеров только Монахов накрепко вошел в театр, остался в нем, принимая участие в его работах и как ведущий актер, и как режиссер, и как управляющий, и как председатель Художественного Совета».

Настало 15 февраля, премьера «Дон-Карлоса». Впечатления от спектакля лучше всего передают, приведенные уже слова Луначарского. Последовали, быстро одна за другой высоко-комедийная роль «Бенедикта», в шекспировском «Много шума из ничего» и романтическая роль «Тита Флавия» в пьесе Иернефельда «Разрушитель Иерусалима». Ни та, ни другая не удержались надолго в репертуаре театра, но в совокупности своей они определили и ближайшие пути театра, и работу в нем Монахова. Последовали три сезонов (1919–1920 г., 1920–1921 г., 1921–1922 г.), целиком построенные на классической драматургии. В короткий срок трех сезонов Монахов играет десять ролей основного мирового репертуара, такие централь-

---

[10] Дела и дни Большого Драматического Театра: сб. № 1, сент. Пг.: Изд. Режиссерского управления Большого Драматического театра, 1919.

ные трагические роли, как «Франц» (Разбойники), «Яго» (Отелло), «Шейлок» (Венецианский купец). О ней см. дальше стр. 26), «Юлий Цезарь» (роль любопытная тем, что Монахов пытается снизить, очеловечить фигуру диктатора), такие фундаментальные образы мировой комедии, как «Труфальдино» (Слуга двух господ. См. дальше стр. 28), «Мальволио» (Двенадцатая ночь), «Маскариль» (Смехотворные прелестницы), «Сганарель» (Лекарь поневоле), (обе роли интересны тем, что игранные в один вечер, они дают две резко противоположные манеры мольеровской игры), «Менехм» (Близнецы). В репертуарах немногих трагических и комедийных актеров можно найти подобные списки ролей, но случаи сочетания обоих этих списков в репертуаре одного актера найти еще труднее. К этому перечню нужно прибавить «Дон-Цезаря» (Рюи Блаз) и «Царевича Алексея», сыгранных в этот же срок. Вторая из этих ролей, одна из любопытнейших по замыслу и детальнейших по разработке, надолго осталась в репертуаре театра и Монахова. Вплоть до 1922 года, в обстановке величайшей материальной нужды, театр поддерживал, принятую им в самом начале своего пути, чистую линию большой классической драматургии. Лишь в сезоне 1922–1923 годов тягчайший кризис, охвативший советские театры, принудил его сделать уступку легкому репертуару. В одной из трех постановок этого типа «Грелке» участвовал и Монахов. Салонная комедия была, по мере возможности, поднята до уровня социальной сатиры, но в основном — это, конечно, не было репертуаром Большого драматического театра и Монахова в нем. На конец этого же сезона падает первая гастрольная поездка театра в Москву. Москва хорошо знала опереточного премьера Монахова, но Монахов трагический был для нее в 1923 году таким же открытием, как в 1919 для Петрограда. «На театре давно не было такой сосредоточенной и ясной радости», писал московский критик П. Марков, «Последние две недели в Москве играл Монахов. За рамками его гастролей — роли глубокой трагедийной насыщенности, но и сыгранные спектакли обязывают сказать, что

в Монахове мы имеем одно из прекраснейших и значительнейших явлений нашего театра. Перейдя в драму, Монахов не утратил ни одного из привлекательнейших качеств своего таланта, но раскрыл новые возможности и дал новые обещания». За поездкой 1923 года последовала вторая, в мае 1925 года, но между ними лежит существеннейшая фаза в развитии Большого драматического театра, переход его к современной драматургии. Сезоны 1923–1924 г., 1924–1925 г. и нынешний посвящены театром опытам над современной, советской и западной, комедией и драмой. Переходя к ним — театр искал тем, непосредственно волнующих демократического зрителя современности. Что же дал этот путь Монахову? Он позволил ему построить целую галерею смешных и серьезных образов современности, образов классовых, социальных. Подобных общественных задач не ставила перед ним ни опереточная, чисто формальная сцена, ни классика — театр чистых страстей и отвлеченных характеров. Трудности увеличивались еще и тем, что новейшая драматургия лишь редко давала достаточно благодарный и полновесный материал для работы актера. И все же, социальные маски Монахова полны и чрезвычайно ярки. Тут и мещанин-обыватель, раз и навсегда пришибленный революцией, — образ, накрепко заклейменный Монаховым в фигуре «Обывателя» (Бунт машин), и интеллигент-идеалист, пытающийся примирить непримиримое и попадающий между молотом и наковальней, — характернейшая маска нынешнего рабочего театра, — она нашла у Монахова, пожалуй, самое полное и углубленное свое выражение («Учитель Бубус»). Тут и мещанин послевоенной Европы, мещанин торжествующий, надутый от чванства, внутренне опустошенный, изолгавшийся («Башле») и две полярных, по своей противоположности, фигуры крестьян, — дореволюционный мужик, гениальный шарлатан, разбросанный, разнузданный «Распутин» и отточенный революцией, взнузданный классовой стихией, организатор и вожак, начальник красных партизан «Рузаев». Каковы бы ни были драматургические качества всех этих ро-

лей, Монахову удалось сделать из них обобщающие, общезначимые, почти символические, образы. Тридцатилетний юбилей Монахова застает и его, и театр перед новым этапом, этот этап ведет к героическому спектаклю, к классике, но уже на базе нового, общественного и художественного понимания.

Каким же стало мастерство Монахова в Большом драматическом театре? Прав, цитированный уже выше, П. Марков, утверждающий, что «игра Монахова нуждается в отдельном, подробном и детальном анализе». На такой исчерпывающий анализ не претендуют ни в малой мере, ни этот краткий очерк, ни последующие характеристики. Это дело будущего. Попытаемся же, хотя бы в общих чертах, отметить существеннейшее в мастерстве теперешнего Монахова.

Отсутствие определенного драматического амплуа, широта, позволяющая ему играть одновременно и Филиппа, и Труффальдино, вот первое, что бросается в глаза в актерском искусстве Монахова. Чем же объяснить это? В первую очередь тем, что у Монахова определенное актерское задание всегда объективировано, он подходит к нему извне с ясным и точным планом, как художник извне подходит к материалу, он никогда не дает материалу власти над собой. Бывают актеры, срастающиеся со своим амплуа, актеры, в сущности лишь утрирующие в театральной игре, те или иные природные свои особенности, актеры-неврастеники, актеры-гаеры, актеры-фаты. Примеров сколько угодно. Бывают актеры, раскрывающие в сценических образах собственное свое человеческое лицо, «актеры, в театре разоблачающие себя», по выражению Моисси. Прекрасным образцом такого типа актера служит он сам и, пожалуй, Чехов. Монахов не из тех и не из других. Он «актер», как таковой, лицедей, в нем каждый вершок — актер. Он прекрасный и в совершенстве разработанный инструмент для создания сценических образов. Располагая богатейшим подбором средств, он строит каждую роль сообразно заданиям, этой ролью даваемым. Он может поэтому быть ухарски-веселым, бесшабашным, раскатисто-смеющимся в «Слу-

ге двух господ» и сдержанным, подобранным, сухим и черствым в «Короле Филиппе»; может быть в один вечер народным балагуром «Сганарелем» и чванным фатом «Маскарилем». Эта виртуозность была бы пустым щеголянием, показом мастерства, если бы ее не подкрепляла другая особенность Монахова. Это — его всегдашняя радость от игры, от спектакля, радостная напористость его театральных выступлений. Это любовь к игре, подмеченная еще у опереточного Монахова, полностью сохранилась и до сих пор. Для Монахова спектакль — торжество, веселье, и таким же торжеством делает он его и для зрителей. Вот в чем причина непобедимого обаяния его игры, в частности, перед демократической аудиторией.

Как же строит Монахов свои роли? Тут сразу натыкаешься на три основных противоречия, противоречия, тем более парадоксальные, что в них-то и коренится самое сокровенное и существенное в искусстве Монахова. Противоречие первое: Монахов — актер, одновременно предъявляющий к спектаклю объективные, формальные требования и выстраивающий каждую отдельную роль строго реалистично из субъективных ее характерных элементов. Этим объективным, формальным законом спектакля служит для него музыка, ритм. Усвоив то и другое от опереточного, музыкально-танцевального спектакля, он кладет их в основу построения роли. Он строит фразы и паузы, как музыкальные куски, стянутые крепким ритмом, а иногда и мелодически-приподнятые. Самый натуралистический прозаический диалог, хотя бы речи Распутина, кашель, хрип, приобретают в его исполнении ритмическую и мелодическую точность. Он двигается, подчиняя свою походку и жесты такту незримого метронома, жестикулируя — он танцует. Совсем, казалось бы, натуралистические пантомимы Распутина и прыжки Рузаева — пример тому. Но, подчиняя ритму каждый отдельный отрезок своей роли, Монахов всегда старается ритмически выстроить роль в целом. Расчленить ее паузами, найти в ней темповые ускорения и замедления, вытянуть ее в большую музыкальную

фразу. Простейший пример — все ускоряющийся темп в роли «Труффальдино», находящий свою кульминацию в классической сцене обеда. Пример чрезвычайно сложного, перебойного, хотя и ясно ощущающегося ритма, — такие, казалось бы, противоположные роли, как «Король Филипп» и «Башле». Даже в нескладной роли Распутина Монахов нашел возможности волнующих перипетий (4-й акт) и лишь в фигуре Рузаева драматургическая примитивность пьесы принудила его ограничиться несколькими резкими контрастами. Но, подходя к роли с таким, почти балетным, с таким «опереточным», схематизмом, отличаясь этим от актеров натуралистической школы — Монахов в то же время тщательно старается раскрыть в роли индивидуальные характерные черты, старается субъективно и реалистически мотивировать отдельные отрезки роли. Это стремление, характеризовавшее Монахова уже в оперетте, развилось и выросло в Большом драматическом театре. Десятками мелких приемов создает Монахов субъективные особенности в роли, строит реальное лицо ролей. Его «Бубус» иначе плачет и радуется, чем «Алексей», или «Труффальдино». Раздетый, он поиному стыдлив, чем «Маскариль». Ревность «Филиппа» и «Яго» в исполнении Монахова две разные страсти, совершенно различно говорят у него о любви «Дон Цезарь» и «Распутин». Ничем не похожи друг на друга два семьянина, «Венецианский жид Шейлок» и француз «Башле». Монахов стремится найти субъективно мотивированные характеры, но он подчиняет их формальным требованиям ритма и музыки — вот первое противоречие, роднящее, пожалуй, Монахова с Шаляпиным.

Второе противоречие в том, что Монахов — актер, явно тяготеющий к психологизму, враждебный новейшим апсихологическим школам, подходит к своим ролям всегда через физическое, через внешнее. Построить внешний образ героя, значит, для него найти ключ к его истолкованию. Вот «Филипп» — сжатые губы, несгибающийся стан, нервное пощипывание бороды, и из этих физических черт вырастает дальше

душевный образ монарха-сыноубийцы. Вот «Цезарь», характеризуемый, в первую очередь, сухим металлическим голосом, мертвой маской лица, почесыванием темени указательным пальцем. Учитель «Бубус», нелепо размахивающий руками, бредущий на нетвердых ногах, глотающий слова. Пластические образы Монахова страшно жизненны. Они запоминаются. Примечательно, что в создании их грим и костюм играют наименьшую роль. Монахов заботливо относится к костюму и гриму, но походка, голос, мускульная маска на лице, вот что в первую очередь делает образ. Но, создав эту физически-отчетливую оболочку, актер старается динамизировать ее внутренней психологической игрой. В этом и, в сущности, только в этом влияние на Монахова Московского Художественного театра. Этот психологизм бывает порой помехой. Он делает, например, невозможным для Монахова чистый пафос злодея «Яго» или монументальное величие «Цезаря», он сказывается более в трагических ролях, но отяжеляет порою роли комедийные, внося, например, некоторую сентиментальность в трактовку «Бубуса». Он был вдвойне тяжел, если бы не подкреплялся, указанной уже, присущей Монахову, физиологической установкой каждой роли. Это противоречие приводит, таким образом, к той «человечности», «земности», «доступности», которые не раз отмечались в трагических ролях Монахова. Его герои не полубоги, а реальные люди, но люди, охваченные большими страстями, разрываемые огромной борьбой.

Третье противоречие в мастерстве Монахова (и зрителям, и критике оно, прежде всего, бросается в глаза) это — несовпадение в нем интернациональной или иноземной характеристики героев со специфической русской ее окрашенностью. Кого бы ни играл Монахов, — он остается русским. В особенности, это заметно в ролях комедийных. Ярчайший пример, пример, давно подмеченный, «Труффальдино», шустрый слуга двух господ, носящий ясные черты русского гаера, ярославского полового. «Сганарель», знахарь-шарлатан — другой пример. Но эта нацио-

нально русская окрашенность не исключает для Монахова возможности давать отчетливые образы иностранцев. «Башле» у него с ног до головы француз, старый «Кристи» — швед. Здесь дело, стало быть, не в неумении или ограниченности актера. Причину следует искать в нелюбви Монахова к отвлеченному, к абстрактному человеку, в его тяготении к земному, конкретному, всячески а, следовательно, национально охарактеризованному образу. Другая, не менее существенная причина, в той коренной близости Монахова к русскому народному театру, в особенности, к театру балаганному, комедийному, о которой уже была речь и которой он обязан своим прошлым садового певца. Русская сцена знает актеров в высокой степени космополитических. Монахов не из их числа. Это актер, прежде всего, национальный.

Если делить актеров на мастеров слова и мастеров движения, то Монахов — актер слова по преимуществу. И в этом сказалось, пожалуй, прошлое куплетиста, первой обязанностью которого было подать далеко слышимо и внятно словесную шутку, острое словцо. Монахов не просто говорит, он архитектурно строит звук, соразмеряя его со сценой и мизансценой. Он старается найти для каждой роли соответствующий регистр и тембр голоса, меняя в то же время часто и разнообразно этот тембр внутри отдельной роли, переходя, например, от тенора к баску в «Рузаеве», или играя голосом в двойственной роли «Маскариля». Он любит пользоваться иностранными акцентами и диалектами, он охотно и часто прибегает к певучести и к мелодии, резко контрастируя их с последующим сухим говором или быстрой дробью реплик. Его импровизации в «Слуге двух господ» заслуживали бы особого изучения. Движения Монахова, его пантомимы всегда связаны с сюжетом пьесы и характером роли. В этом, пожалуй, его недостаток, как синтетического актера. В этом, пожалуй, большое, еще неисполненное им обещание подлинно-синтетического театра. Руки, из частей рук ладони и пальцы — вот чем полнее и охотнее всего пользуется Монахов. Его магнети-

зирующие, ощупывающие руки в Распутине, нервные пальцы в Короле Филиппе — запоминаются.

Таким представляется Монахов на сцене Большого драматического театра. Внутренняя логичность в художественном развитии его от «Зоологического сада» до «Большой Драмы» несомненна. Но еще много задач стоит и перед ним, и перед театром. Главнейшими из них представляются: создание полнокровного и героического, не только масочного и злободневного образа современного человека и подлинно синтетический, большого плана, музыкально-танцевальный спектакль.

Многолетняя погоня за драмой привела Монахова в Большой драматический театр. Этот театр с гордостью и правом может сказать, что он вырастил драматического актера Монахова. Три имени друзей-художников должны быть здесь названы в первую очередь. Александр Блок, в последние годы своей жизни вплотную подошедший к театру, создавший его идеологию, заразивший его стремлениями к «горным вершинам» трагедии, бесспорно, очень много содействовал трагическому росту Монахова. Приведенное письмо его к Монахову до известной степени характеризует сложность взаимоотношений, сложившихся между поэтом и актером. Александр Бенуа — другое имя. Бывший в течение ряда лет режиссером и художником театра, он поставил здесь несколько больших спектаклей с участием Монахова. Сочетание Монахова, до мозга и костей русского, выходца из демократии и Бенуа — человека изощреннейшей европейской цивилизации, не могло не быть плодотворным и ценным для обеих сторон. От Бенуа получил Монахов, скорее всего, любовь к искусству и культуре прошлых времен и чужих народов, любовь, сказавшуюся на таких ролях, как «Царевич Алексей» и «Маскариль». А. Н. Лаврентьев, главный режиссер театра, постановщик «Дон-Карлоса» — третье имя. Выученик Московского Художественного театра, он более всего мог способствовать прививке Большому драматическому театру элементов сложной культуры этого театра. И далее, — Боль-

шой драматический театр в целом, его молодежь, его ансамбль. Родившийся в революционные годы театр всегда стремился вырастить в себе дружную атмосферу углубленной, внутренней работы. О ней точнее всего, пожалуй, писал сам Монахов еще в 1921 году: «Сила театра в юности его духа. В Большом драматическом театре никто еще не поставил точки в своей работе, никто не перестал любить своей работы и эта юность, и эта любовь побуждает театр к большим дерзаниям». Эта же жизнерадостность и любовь к ремеслу актера характерна и для самого Монахова. Он является в этом отношении костью от кости Большого драматического театра. И, наконец, последний, самый важнейший фактор, содействующий росту Монахова — это революция, это новая, глазастая, жадная, молодая аудитория, наполнившая театр. Это она поставила перед театром и перед Монаховым требование больших страстей и большого размаха. «Желтая кофта» в «Свободном Театре», спектакль изощренной формы, но презрительно равнодушный к содержанию, характеризует, чем в лучшем случае мог бы стать Монахов не будь той гигантской переоценки художественных ценностей, которую принесла с собой революция и новые общественные слои, ею поднятые. Красноармейцы и рабочие, за эти семь лет, привыкшие и полюбившие Монахова с полным правом могут утверждать, что это они создали Монахова, как трагического актера.

Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2: Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической деятельности. 1896–1926. Л.: «Academia», 1926. С. 9–20.

Монахов — «Рузаев» «Мятеж», драма Б. Лавренева[11]

Всклокоченная рыжая бородка, глаза, блестящие под надвинутой лохматой папахой, будничное лицо,

[11] Премьера спектакля в БДТ 17 октября 1925 г. (реж. А. Н. Лаврентьев).

контрастирующее с подчеркнуто театральным ярко-красным бешметом, — начальник туркестанских партизан — Рузаев.

В драме «Мятеж» это не центральная фигура. Драматический узел пьесы — в печальной судьбе легкомысленного руководителя белогвардейского восстания — Липеровского. Рузаев появляется лишь дважды. Он активен только в первых 2-х действиях, да еще к концу, под занавес. Эмоциональная его линия очень проста: подозрения и обида — в первом акте, полная убежденность, месть в остальной части пьесы. Его характеристика очень элементарна: физическая энергия, полуслепая преданность революции, инстинкт вожака, вот чем наделил своего героя автор.

Задача Монахова была крайне трудной. Надо было не только углубить и оживить несколько схематический материал драмы, надо было найти театральные приемы для изображения характера, нового и в творчестве Монахова, и на русской сцене вообще, характера едва ли не впервые из волнений живой жизни попавшего в драму, не имеющего никаких прямых сценических традиций. Как и в ряде других ролей, Монахов исходит здесь, прежде всего из внешнего облика, из физической повадки героя, он строит резко подчеркнутый, сразу запоминающийся зрительный и слуховой образ. Образ зрительный — резкая контрастность движений, то полная, тяжелая, каменная, почти тупая неподвижность, то необузданная стремительность, порыв, прыжок, бег. Простой жест приподнятой правой рукой, жест непривычного оратора. Пощипывание редкой бородки. То застывшая, то сведенная в гримасу маска лица.

Из этих физических черт постепенно вырастает осязательно отчетливый образ человека из восставшего класса, прорвавшегося, судорожно спешащего действовать, разрушать, строить. Волна колебаний от покоя к порыву характеризует уже первый акт, первый выход Монахова-Рузаева.

Слушая клеветнические обвинения Липеровского, Рузаев сперва неподвижно застывает на месте, за-

тем вскидывается: «врешь, язва, загрызу». — Затем снова покой и заключительный порыв: «прогакали революцию». Но особенно сильна эта линия контрастов в центральном для спектакля, втором акте. Всю первую половину действия, происходящего в лагере партизан, Рузаев сидит, сгорбившись в теплушке-штабе, перекидываясь тихим разговором с другом. Кругом — оживление ночного отдыха у костров, в теплушке-штабе — тяжелая, медленная беседа. Но вот — известие об измене, об опасности. Рузаев выпрямляется резко, молниеносно. Он уже совсем другой. Широкий прыжок из теплушки на землю. Красный бешмет скачками рассекает сцену. Сейчас он здесь, теперь — там. Поднятая рука, речь-крик, выстрел, и снова покой — смутившийся отряд снова беспрекословно предан вожаку.

В жестах Монахова-Рузаева почти вовсе нет национальных и бытовых характеристических черт. Этими жестами обрисован вождь, организатор. Целям национальной характеристики служит речь, очень густо и специфично окрашенная. Монахов вообще любит какой-либо речевой особенностью придавать конкретность, жизненность своим героям, приближать их к восприятию зрителей. Это может быть индивидуальная особенность в произношении, как у «царевича Алексея», или инородческий акцент у характеризованного, как шведа — «старика Кристи», или же, наконец, сложное сочетание различных приемов, придающие, например, такую характерную, сразу и надолго запоминающуюся, теплоту речи «Распутина». Речевая характеристика Рузаева приближается к распутинской. Схожий сибирский, густой и слегка певучий говор, произношение слегка на «о», низкий тембр, ровный, придающий всей речи, при всей разорванности, некоторую округлость фраз, мелодический рисунок. Вероятно, именно эта конкретность и упругость мужицких интонаций делают такими волнующими и проникающими в сердце элементарно-агитационные монологи Рузаева во втором действии, всегда покоряющем рабочую аудиторию. Но было бы опро-

метчивостью слишком далеко проводить сближение между Распутиным и Рузаевым у Монахова. Да, как мужик, как великоросс Рузаев охарактеризован красками, сходными с Распутиным. Но внутренняя природа обоих образов резко, отчетливо противоположна. Вся огромная душевная энергия Распутина обращена на мелочи, на преодоление нереальных препятствий, на самоудовлетворение: отсюда разбросанность, суетливость, хамство, притворство и вместе — бесшабашность и отчаянная тоска, — черты, тщательно подчеркиваемые Монаховым в «Заговоре императрицы». Рузаев, напротив, весь собран, весь устремлен на одну цель, прост, прям и глубоко убежден. Рядом сложных психологических деталей Монахов строит на основе упомянутых выше внешних, физических приемов этот, повторяем, очень новый для советской сцены образ революционера из массы. В брани по отношению к врагу, в душевной беседе с другом, в общении с товарищами-партизанами, вырастает внутренний Рузаев. Вот он проклинает: «хочу видеть, как шипеть будет гадина». Тон и жест не оставляют никаких сомнений, — да, в этом человеке нет ни капли сентиментальности, жалости к побежденному врагу, неуверенности в своем праве на жестокую расправу. «Мо-о-я армия», с грубо мужицкой издевкой, и потом «врешь, наша армия» с душевностью, теплотой, почти нежностью. Такая же теплота и нежность в поминальных словах об убитых комиссарах «ребята душевные» и везде там, где говорится о «бедноте мозольной». У него есть жест и интонации командира, но есть и певучие слова и медленные движения, проникающие прямо в сердце этой бедноты, партизан. Он свой человек в этой взбудораженной, разношерстной толпе. Народное, русское, всегда живое в творчестве Монахова, придало необычайную суггестивность и обаяние несколько однообразной и бедно разработанной автором роли.

Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2: Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической деятельности. 1896–1926. Л.: «Academia», 1926. С. 46–49.

Монахов — Башле. «Продавцы славы»[12], комедия Пиньоля[13] и Нивуа

Своеобразная, вместе и похожая, и непохожая на традиционные пьесы современного французского театра, комедия Пиньоля и Нивуа ставит перед режиссером и исполнителем ряд вопросов. Трактовать ли героев ее во главе с самим обывателем-честолюбцем Башле в плане привычных сюжетных масок и салонных диалогов французского спектакля? Пьеса дает для этого материал — штамп семейной интриги, интриги двойного брака все время просвечивает сквозь политическую установку комедии. Старик Башле мог бы сойти поэтому за традиционного трагикомического отца буржуазного семейства. Отличное мастерство в подобном салонно-комедийном стиле Монахов показал в свое время в роли Патюреля в «Грелке», но в «Продавцах славы» он на этот путь не стал. Не сделал этого и театр.

Можно было опереться на намеченное уже у автора-француза насмешливое отношение к мещанству послевоенной Франции и, развертывая эту сдержанную насмешку, в язвительную издевку над западной буржуазией, перевести весь спектакль в план преувеличенной внепсихологической, стирающей масштабы сатиры. Весьма вероятно, что политическая сила «Продавцов» значительно выросла бы от такого обостренного толкования. Большой драматический театр в сезон 1924–25 годов показал примеры подобного рода сатирических спектаклей в «Девственном лесе» и «Короне и Плаще». В обоих этих спектаклях Монахов не участвовал. Гротескная манера игры вообще не в природе его творчества, всегда стремящегося не к схеме, не к обобщению, а к конкретной характерности, к своеобразному психологизму. Резко сатирическая трактовка роли была для него поэтому невозможной.

---

[12] Премьера в БДТ 11 декабря 1926 г. (реж. А. Н. Лаврентьев).

[13] Пиньоль (правильнее Паньоль).

Создалось любопытное концентрическое построение всего спектакля, при котором фигуры периферийные, сопровождающие, фигуры майора, журналиста, графа, искусителей и компаньонов отца-честолюбца получились упрощенными, однокрасочными, карикатурными, в то время как центральная интрига между отцом и сыном развернулась в приемах подчеркнутого, но достаточно детализованного психологизма.

Монахов строит роль Башле как психологический образ, но делает он это, как и обычно, исходя из физического, из телесного. Здесь любопытен в первую очередь самый внешний облик Башле, разработанный Монаховым с большой тщательностью и вниманием. Пролог. На сцене — старый седой человек, опустившийся, мешковатый, с потухшими глазами и опущенной головой. В следующих актах, актах постепенного внешнего роста отца героя, фигура Башле все более выпрямляется: моложавое тело затянуто в сюртук, бородка коротко подстрижена, ясный взгляд, собранные мускулы лица. В заключительном акте — крашенные усы, прием почти комический. Подобная внешняя эволюция оставалась бы грубым примитивом, если бы она не служила основанием для сложной и детализованной игры интонаций и жестов. Внешнее величие и внутреннее разрушение человека, точнее, человека-буржуа, вот тема этой острой, все время балансирующей на грани смешного и страшного, игры. Линия внешнего блеска перекрещивается с душевным падением, они развертываются перекрестно.

Невзрачный Башле пролога охарактеризован как цельный и внутренне устойчивый человек. Его жест ровен и мягок, это медлительный жест смертельно усталого, но спокойного человека. Голос держится все время в пределах среднего регистра без резких повышений и понижений, он почти вовсе лишен характерных и тем более национальных принципов. Это тихая роль старика. В следующей картине — резкая перемена. Башле узнает о смерти сына. Эта смерть служит основанием его карьеры. И вот Монахов-Башле, принарядившийся, внешне подтянутый попадает в полосу случайной

и ложной славы. Он еще не освоился с ней. Двусмысленность положения временами еще тяготит его, движения Монахова становятся суетливыми, жест — дробным, мелькающим, красноречивые монаховские ладони, то приложены к груди, то протянуты вперед, как бы уговаривая, убеждая кого-то. В интонациях появляются извилистые, льстивые колебания. Часть слов, очевидно став уже привычными для водящего в общественную жизнь отца героя, почти механизуются, часть произносится с аффектированным апломбом, еще другая часть окрашена почти просительно. Глаза неуверенно бегают, иногда фиксируя портрет сына на стене. Но все это лишь переход к следующему акту. Здесь Башле — кандидат в палату. Внутреннее разрешение достигло здесь тех пределов, когда человек становится смешным, сам того не замечая. Монахов нимало не старается быть комичным в первом акте, но сложно задуманный рисунок роли делает объективно смешным каждый жест и каждую интонацию зазнавшегося, потерявшего голову, глупого и мелкого буржуа. Возможность смеха исключает, конечно, малейшую симпатию к образу Башле. И действительно, Монахову удается к этому акту совершенно вытравить участие, пробуждаемое в зрителях фигурой несчастного отца в прологе. Монахов совершенно и до конца разоблачает здесь этого мещанского героя, торговца обывательской славой. Страшная сцена с ножницами, когда шайка политических спекулянтов и Башле среди них кромсают торжественно провозглашенные реликвиями письма сына с фронта, «негодяй», бросаемое Монаховым-Башле к портрету сына за приветствия пораженческим идеям, открытые в его письмах, вызывает смех, смех тем большего социального и художественного давления, что основная мелодраматичность положения ни на минуту не ускользает от зрителя. Вершины своей эта линия достигает в заключительном, очень детально разработанном монологе Монахова-Башле перед зеркалом. Развязывая галстук, снимая манжеты, расстегивая жилет, он репетирует свою будущую речь над могилой сына. Подчеркнутая типичными для Мо-

нахова пантомимами эта сцена — предел механизации, расчеловечивания образа Башле, и именно в эту минуту в дверях появляется считаемый мертвым сын, «герой». Вместе с ним к Башле-Монахову разом возвращается стариковская простота, задушевность, мягкость первого акта. Это чрезвычайно смелая, резкая, почти мгновенная перипетия в трактовке роли Башле — узел пьесы. Следующие акты — борьба между этим вот простым и человечным образом, создаваемым Монаховым, и механизованной его маской честолюбца и карьериста. Двойственность идет очень далеко. Раздваиваются жесты и интонации. «Вернулся сын. Это такая радость», — улыбаются губы, а жест, ладонью наотмашь, говорит об унылом отчаянии. Слова расходятся с интонацией: «Она еще не верит своему счастью» («Счастье» окрашивается иронически). Так создается своеобразная фигура нового Тартюфа, Тартюфа мелкого, безвольного, настолько же уступающего в силе и страстности своему великому прообразу, насколько мещанская Франция Пиньоля и Нивуа уступает в напряженности жизнеощущения молодой родине Мольера.

Вот Тартюф-Башле с пальмовой ветвью, опершись на услужливо подставленные руки друзей, шествует к могиле своего сына, только что отправленного на ферму пить молоко и есть яйца. Карьерист победил. Казалось бы это развязка сложной роли. Нет! Монахов не выпускает зрителя и удивляет его еще одной, опять-таки совершенно неожиданной перипетией. В следующем, последнем акте, авторы дают Башле длинный монолог, обращенный к сыну. Монахов с резкостью и почти физическим напряжением сбрасывает маску Тартюфа и находит тона необычайной искренности и теплоты. Он умоляет, он кается, но от этого он не менее жалок и не менее смешон, и неудивителен поэтому, последний, опять-таки резкий переход к маске Тартюфа и заключающая пьесу натянуто-важная поза Башле перед гигантским портретом героя-сына, подарком депутату от благодарных избирателей.

Так сложно и разнообразно построил Монахов свою роль, систематически подчеркнув внешние, фи-

зические, психологические перипетии своего героя. Пьеса французских авторов выросла в увлекательности, от такой углубленной трактовки. А общественный ее смысл? Повторяем, очень возможно, что резкая сатира с большей остротой раскрыла бы идеологическое значение комедии, но она сделала бы невозможным вот такой, запоминающийся, характерный, полнокровный образ мещанина в окружении империализма, образ вместе и страшный, и смешной. «Смотрите, каким уродом и негодяем делает маленького и слабого, но в сущности вовсе не преступного человека буржуазная демократия», — вот что говорит Монахов в роли Башле.

Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2: Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической деятельности. 1896–1926. Л.: «Academia», 1926. С. 50–54.

Поэт и его пьеса

1

Не случайно, задумав трагический спектакль о «европейской цивилизации», об «империализме и правах угнетенных», Большой драматический театр обратился к драме Ромэна Роллана. Среди писателей Запада нет, пожалуй, никого, кто бы с большей силой, пламенностью и глубиной восстал против лицемерия этой капиталистической цивилизации, и кто бы, в то же время, сам до такой степени был костью от кости и плотью от плоти старой Европы. Во всех произведениях своих Ромэн Роллан взывает о спасении Европы, об очищении ее от капиталистических язв, но сам он все время остается на почве этой любимой им культуры. Это — революционер, но боящийся разрушения. Отсюда — особая трагическая окраска и жизни его и его созданий.

На две полосы явственно делится его жизнь. Почти полвека (род. в 1866 г.) Ромэн Роллан провел в полной почти безвестности, страстно, но одиноко и тщетно откликаясь из своего уголка на центральнейшие пробле-

мы эпохи, страстно, но одиноко и безуспешно стараясь проповедать охваченной капиталистической горячкой Франции идеалы героического и свободного, как казалось ему, человечества, идеалы всеевропейской дружбы. Ютясь в одинокой мансарде в Монпарнасском квартале Парижа, окруженный книгами и документами, никому неведомый учитель музыки пишет пьесу за пьесой; восемь трагедий-хроник из эпохи Ренессанса, три драмы, объединенные циклом «Трагедий веры»[14], четыре драмы «Театра революции» («Взятие Бастилии», «Дантон», «Волки», «Торжество разума»)[15]. Целый огромный репертуар. Но лишь немногие из этих пылких, возрождающих героические времена буржуазной драмы, времена Шиллера и Бюхнера, пьес оказываются напечатанными. Совсем ничтожно число публичных их представлений. Парижский зритель — мещанин, привыкший смаковать на сцене проблемы ревности и арифметику супружеских измен, с равнодушием отверг эти громоздкие спектакли, полные энтузиазма и порохового дыма, сознательно избегающих влюбленных персонажей и романтической интриги, разрешающихся в столкновении основных и отвлеченных идей справедливости, истины, патриотизма и революции, эти произведения подлинно-политического театра.

Ромэн Роллан переходит к практическому деланью, он пытается воссоздать «народную сцену», пытается заговорить с Парижем через пьесы мировых классиков. Но, несмотря на поддержку Жореса, и эта попытка кончается ничем. В буржуазном Париже не оказывается места такому театру. Замечательные «Биографии великих людей», биографии Бетховена[16], Микель Анджело[17], и страстно почитаемого Ролланом Льва Толстого[18], написанные все с тою же целью прославления «героического» в человеке, остаются нико-

[14] Цикл написан Р. Ролланом в 1897–1899 гг.
[15] Цикл «Театр революции» написан в 1898–1902 гг.
[16] Написана в 1903 г.
[17] Биография Микеланджело написана в 1905 г.
[18] Написана в 1911 г.

му почти неизвестными, похороненными в книжках «Двухнедельника», издаваемого Ролланом[19]. И этот призыв к «подвигу», обращенный к мещанскому обществу, повисает в пустоте.

И вот, нежданно, и тем более блистательно поэта находит мировая слава. Годами подготовляющийся десятитомный роман «Жан Кристоф»[20], целая эпопея о Европе и европейцах, вложенная в рассказ о дружбе немецкого музыканта и французского юноши, сразу становится знаменитым, переводится на все языки мира, приносит автору признание и величие. И все же, эта вторая полоса в жизни Роллана оказалась не менее трагической, чем первая, но по-иному и в других масштабах. По странному случаю, восторженное признание всеевропейского романа «Жан Кристоф» почти совпало во времени с началом всеевропейской войны. Литературное преклонение перед идеями поэта-миротворца, разумеется, ни на одну секунду не удержало его читателей и почитателей-буржуа, от восторженного участия в мировой бойне. Ромэна Роллана постигает не только одиночество, но и разочарование, но и внутренний надрыв. Переселившись в нейтральную Швейцарию, он пишет публицистические статьи, окрашенные в тон безоговорочного пацифизма. Прежние, все же звучавшие в его творчестве, в жизни ноты активного и действенного протеста против угнетения, ноты призыва к героической борьбе, тонут теперь в этой проповеди «мира, во что бы то ни стало», проповеди, тем более неубедительной, что рядом уже зарождается Циммервальд и Кинталь, основы будущего Коммунистического Интернационала[21]. Разочарованный поэт

---

[19] Р. Роллан участвовал в издании «Двухнедельник» в первые годы XX века.

[20] Роман создавался в 1904–1912 гг.

[21] Съезды европейских коммунистов в Циммервальде (сент. 1915 г.) и в Кинтале (апр. 1916 г.) были этапами организации Коммунистического Интернационала, созданного 28 сентября 1864 г. в Лондоне.

пишет комедию «Лилюли»[22] полную иронии и горечи, насмешку над самим собой и над собственными своими иллюзиями, и возвращается во Францию, только что пережившую Версальский мир, Францию самодовольно торжествующую, более чем когда-либо упоенную мещанским патриотизмом, алчностью, мелочностью и тщеславием, всем тем против чего всю жизнь свою боролся одинокий поэт-интеллигент.

Трагедией европейской интеллигенции в самом высоком и чистом смысле этого слова, вот как можно назвать жизнь и творчество Ромэна Роллана. Но есть в этом творчестве страницы, когда огромный талант и сила вдохновения, с одной стороны, необычайная чуткость к голосам эпохи и истории и к физическим первоосновам жизни, с другой, позволяли ему создавать произведения всеобъемлющего, непреходящего, подлинно-народного значения. Таков, его, не имеющий себе равного по силе жизнерадостности и творческому напору «старо-французский» роман «Кола Брюньон»[23]. Такова и его драма «Настанет Время», трагедия об империализме.

2

Пьеса эта написана в 1902 году, т. е. через несколько лет после катастрофической развязки англо-бурской войны. Война эта, трагический поединок между гигантской воинственной империей и маленьким народом, осмелившемся восстать, на время приковала внимание всего мира к клочку земли в далекой Южной Африке. И справедливо. Дело было здесь вовсе не в маленькой по объему войне. Это был подлинный пролог к будущим чудовищным империалистическим битвам. Моральная ценность европейской капиталистической цивилизации висела на острие меча, и меч решил. Иллюзии человечности и справедливости этой цивилизации, ее политики и этики были разбиты одновременно и в зале Английского парламента, где вид-

[22] Комедия написана в 1919 г.
[23] Роман закончен в 1914 г.

нейшие политические вожди Империи безоговорочно и открыто декларировали право государства на насилие и на беспощадное подавление чужой свободы, и на полях Южной Африки, где английские генералы, также открыто издевались над якобы общепринятыми законами человеколюбия, вели войну на уничтожение, на полное истребление несчастного народа.

Трагическая тема рождалась сама собой. Для Ромэна Роллана это была более чем тема. Это была насущнейшая, жизненнейшая проблема самых основ его творчества.

Так в короткий срок нескольких месяцев возникла пьеса «Настанет Время».

Уже по форме своей она выделяется среди прочих обычно несколько сентиментальных и условно театральных драм поэта. Она построена чрезвычайно просто и с исключительной строгостью. Рядом с Шиллером, обычным театральным вдохновителем Ромэна Роллана, здесь хочется назвать Бетховена, от которого как бы перешел на эту драму дух величавой музыкальности и сосредоточенно-эмоционального ведения темы. А в приподнятых речах действующих лиц легко ощутить и острую горечь политического красноречия Жореса, великого друга поэта.

Внешне все чрезвычайно четко. Два стана. Угнетенный народ, лишь немногими специфическими чертами характеризованный, как буры. Здесь целая градация страдания, возмущения, пафоса борьбы. Воля к борьбе до конца, совершенно в духе Ромэна Роллана и соответственно исторической действительности, пересекается с религиозным чувством. Но в отличие от обычного подхода Ромэна Роллана, здесь он резко и смело дискредитирует этот религиозный пафос. Вера в чудо оказывается тщетной. Перед лицом вооруженного империализма восставший народ остается одинок наедине лишь со своею решимостью и со своею волей.

Противоположный лагерь дает все оттенки угнетения и насилия. Здесь беспощадно жадный банкир и глухой ко всему кроме своей карьеры военный спор-

тсмен-честолюбец, и сентиментальный эстет, закрывающий глаза на все мучительное и переживающий трагедию, как забавное зрелище, и проповедница гуманности, лицемерная английская леди. А за ними — сама ложь капиталистической цивилизации, ее преступная воля.

Две трагические фигуры мечутся и погибают в этой борьбе наций и классов. Фельдмаршал оккупационной армии, генерал Клиффорд и несчастная бурская вдова, Дебора. Первого Ромэн Роллан с большой смелостью ставит в центр трагического действия. Он делает его мягким, благородным, по-своему прекрасным, он как бы затрудняет этим в величайшей степени свою задачу обличения империализма и его цивилизации, но лишь для того, чтобы показать, как независимо от людей и их желаний, чудовищна система этой цивилизации, как жалко погибают люди, не имеющие сил ей противоборствовать.

Дебора ненавидит завоевателя своей страны и живет этой ненавистью. И она погибает в тот миг, когда ненависть оставляет ее.

Подхваченный ясным и могущественным гражданским чувством, Роллан в этой драме не только обличает, но и указывает выход из трагического узла, запутавшего европейскую цивилизацию. Он обращается к самим солдатам оккупационной армии, к кучке слепо идущих невинных убийц, он заставляет их тосковать по далекой покинутой ими прекрасной родине, все по той же любимой и ненавидимой Ролланом Европе. Он направляет к ним любимого своего героя, интернационального революционера, примкнувшего к бурам «во имя борьбы против всякого угнетения». И решительный возглас солдата, отказывающегося вести дальше несправедливую лицемерную империалистическую войну мажорно заканчивает пьесу.

3

Это — трагедия, и притом трагедия не частного случая, а самой эпохи. Это понимал сам автор, посвятивший свою пьесу «не какой-либо нации, а цивилизации в целом». Это обеспечивает ей интерес и на нашей

сцене, уже видевшей «Взятие Бастилии»[24] и некоторые другие произведения из «Театра революции» Ромэна Роллана. «Настанет время» — пьеса наиболее полная, наиболее общая и наиболее современная из них. Она имеет все основания к тому, чтобы быть воспринятой нашим зрителем, как своя, понятная и близкая. Пусть вспомнит этот зритель и о том, что трагедия эта, имеющая за собой уже более двух десятилетий, ни разу не была представлена на Западе; что она, дерзновенный протест против империализма и «цивилизации», была создана в стране, охваченной империалистической горячкой, в обществе, гордящемся своей «цивилизацией».

Роллан Р. Настанет время: к постановке в Большом драматическом театре: сб. статей. Л.: «Academia», 1926. С. 5–10.

[24] Пьеса «Четырнадцатое июля» (под названием «Взятие Бастилии») шла в 1918 г., в праздничные дни годовщины Октябрьской революции, на площадях Петрограда в постановке Театральной арены Пролеткульта.

1927

Акимов

От художников-живописцев, мастеров краски, молодой Акимов очень далек. Но и левый фронт нашего изобразительного искусства — группы конструктивистов, супрематистов, производственников едва ли полностью признают его своим; им нетрудно будет упрекнуть Акимова в недостаточной строгости в использовании материала и в формальной непоследовательности. И это будет справедливо, и это понятно, потому что живописный материал и изобразительная форма для Акимова за немногими исключениями его графических работ — лишь средство, потому что в самом основном своем он не художник, работающий на плоскости, а устроитель зрелищ, изобретатель театральных аттракционов, архитектор сценической площадки.

Когда лет пятнадцать-двадцать назад художники «Мира Искусства» вошли в театр, когда на театральных афишах появились имена Бенуа, Головина, Судейкина, Добужинского, критика заговорила о «засилии художника в театре». И это было правильно. Мастера «Мира Искусства», сейчас это уже не может быть оспорено, действительно подошли к работе декоратора с точки зрения разрешения чисто изобразительных задач, задач своеобразной монументальной живописи. Сколь бы новыми и смелыми не казались на сцене их декоративные полотна, самого сценического устройства они ни в малой мере не затрагивали. Это была живописная распря, оснований театральной системы она не касалась, театральная система продолжала быть прежней, кулисная сцена оставалась нерушимой. Работа декораторов «Мира Искусства» попросту игнорировала проблему сцены, вот почему она могла казаться чем-то инородным театру, каким-то «засилием». Необходимо признать, что творчество чистых конструктивистов, поскольку оно касалось театра, часто не шло дальше установлений чисто изобразительных требований, требований объема, формы и материала. Для

таких мастеров, как Татлин, когда они работали для театра (например — Хлебниковский[1] спектакль в Музее Живописной Культуры[2]), сцена была лишь достаточно обширным пространством для экспозиций различной величины и формы контррельефов; это также было «засилием художника», хотя и нового склада. Наоборот, замечательный формальный расцвет нашего театра последних лет, среди других причин должен быть объяснен тем, что в строительстве его участвовала группа молодых художников, обратившихся от всякого рода живописных задач к разработке самых основ сценической площадки, к совместимому с режиссером переустройству самой нашей театральной системы. Среди этой немногочисленной пока еще группы Акимов за пять всего лет своей театральной работы успел сильно выдвинуться. Сделанные им за этот короткий срок тридцать две монтировки для театра дают картину не только быстрого и чрезвычайно интенсивного творческого роста художника, но и определяют собой существенную веху в театре последних лет. В работах своих Акимов почти полностью отказывается от разрешения каких-либо изобразительных задач, он ставит и разрешает лишь сценические задачи. Пожалуй, ни у одного из театральных художников, даже близких к Акимову по характеру работ, целеустремленность эта не выражена с такой чистотой и последовательностью, и в то же время трудно найти художника, столь же расточительного в варьировании этих задач. Если, к примеру, для группы московских декораторов проблема театра на ряд спектаклей отожествилась с проблемой «станков», если художники, подобные, скажем, Шестакову, быстро нашли внешний стандарт для своих сценических работ, то Акимова никак нельзя исчер-

---

[1] По произведениям В. Хлебникова.

[2] Музей Живописной Культуры в Москве, один из первых в России музеев современного искусства. Основан Наркомпросом в 1919 г.; был призван демонстрировать достижения новейшей живописи и утверждение новых методов в искусстве.

пать терминологией одного какого-либо стиля как преобладающего приема. Для нелюбопытного глаза и неразмышляющей критики он подозрительно разнообразен в своих работах; легко счесть за эклектичность то, что при более внимательной оценке раскрывается как чрезвычайная изобретательность в применении к неизменной цели: реформа сценической площадки.

Для ранних работ Акимова характерно стремление к нарочитой экономности в использовании сцены. Комбинируя детали, он легко и быстро меняет условные обозначения сцены, превращая кабачок в пароход, обратно, в улицу большого города и т. д. Монтировки такого рода, связанные по большей части с работой Акимова с режиссером Петровым в «Балаганчике» и родственной ему «Вольной Комедии» («Мистер Могридж Младший»[3]), обнаружили в художнике большой запас остроумия и находчивости, но и вызвали отчасти справедливые упреки в некоторой легковесности и поверхностности. Действительно, комбинационный принцип, при всем кажущемся разнообразии его возможностей, по существу своему монотонен и весьма ограничен. Он продолжает оставаться в пределах украшательства, но не меняет устройства сцены и не определяет собою характера спектакля. Комбинационный период важен в творчестве Акимова; это он полностью увлек его от живописи, поставил лицом к лицу со сценой и дал ему макет, как основной и единственный метод разрешения монтировочных задач, и все же работа, в которой художник впервые ушел от этого принципа, стала весьма значительной вехой на его пути. Это была постановка «Девственного леса» в Большом Драматическом Театре, открывшая собою вторую полосу в работах Акимова. Правильное чутье увело его в этом спектакле от линии наименьшего сопротивления, от «станков», в то время интенсивно разрабатывавшихся художниками Ленинграда и, главным образом, Москвы. В пору величайшего и, казалось, без-

[3] Спектакль по пьесе М. Я. Тригера, премьера в «Вольной Комедии» в 1924 г.

оговорочного торжества «лестниц» и «мостков» на сцене, Акимов обратился к самому жупелу театральных новаторов, к пресловутому «павильону», и попытался, освежив, обновить его возможности, сочетав их с новыми требованиями динамического спектакля. Он построил «конструктивный», «трюковой» павильон с откидывающейся крышей, раздвигающимися боками, вращающимися стенками. Экономный белый фон давал прекрасную опору для актеров, являясь в то же время тем зрелищным ограничением, отсутствие которого придавало случайность многим монтировкам из «станков». За «Девственным лесом» последовали «Бубус» и, позднее, «Продавцы Славы», спектакли, определившие собою второй, «павильонный» период Акимова. Он упорно ищет теперь стержень, лаконичной и одновременно исчерпывающей зрелищной «идеи» постановки. В «Бубусе» — это полукруглая стенка, отграничивающая сцену, в «Продавцах Славы» — сочетание портала с разбитой на три сектора сценой-вертушкой. Поворачиваясь (в антрактах) и упираясь стенками своих секторов о грани портала, сцена эта давала впечатление угольного павильона, выразительного и по-своему монументального. Во всех этих трех случаях перед нами сознательная установка не на декоративный момент, а на определенный тип и четкую конструкцию сцены. Декоративный стиль играет второстепенную роль. Все же можно установить здесь стремление уйти от броских и занимательных деталей (имеющихся еще в «Девственном лесе») к спокойной и лаконичной разработке целого. Сохраняется подчеркнутая бедность красок, ведь декорация делается не по эскизам, а по макету, художник работает не кистью, а картоном и клеем. На ряде более мелких постановок разрабатываются более сложные принципы. Для Акимова вообще характерна своеобразная «серийность» монтировок. Центральной работе, наиболее полно раскрывающей какую-либо сценическую идею, предшествуют или за ней следуют работы меньшей значительности, плывущие в фарватере большой постановки. Это можно объяснить и налетом спешки, присущей некоторым

работам Акимова, и естественным для определенного периода увлечением художника той или иной композиционной идеей. Изобразительный стиль может быть при этом весьма различен: не в нем главное. Характерен в этом отношении ряд макетов к непошедшей, к сожалению, «Косматой Обезьяне». В поисках наилучшего решения очень сложной монтировочной задачи, задаваемой этой пьеской О'Нила, художник несколько раз до основания изменял все детали макета, но сохранял незыблемой ее сценическую идею. Любопытной, хотя строго говоря и несвойственной основным путям Акимова, явилась монтировка «Пугачевщины», первая «монументальная» работа художника, введением конкретного материала: досок, бревен, соломы. Но действительной вехой, начинающей третий большой период в его работах, следует считать постановку «Ивана Козыря и Татьяны Русских» для б. Михайловского театра. «Мандат», «Конец Криворыльска» и далее «Сэр Джон Фальстаф» — все это развитие и разнообразная разработка единого принципа, характерного для третьего периода, принципа динамизированной площадки. Шаг в творчестве Акимова чрезвычайно важный. Если для ранних работ характерно было комбинирование декоративных деталей для неизменной площадки, а для «павильонного» периода реформа сцены сознательно ограничивалась условными формами павильона, то теперь в монтировках Акимова ставится основной для новейшего театра вопрос, вопрос коренного переустройства самой сценической площадки. Вопрос этот поставлен, разумеется, не одним лишь Акимовым. Совершенно систематически разрабатывается он, например, в театре имени Вс. Мейерхольда. Не приходится поэтому удивляться, что сплошь и рядом нововведения Акимова имеют общие стороны с тенденциями, одновременно наметившимися в работах других художников и режиссеров. Так было, например, с принципом подвижных частей пола, примененным Акимовым в «Мандате», подобные наблюдения можно сделать и относительно других его монтировок. Явление совершенно естественное и тем более несуще-

ственное, что в своих поисках динамизированной сцены Акимов полностью умеет сохранить свойственное ему лицо театрального изобретателя и комбинатора. Он всегда сочетает подвижную площадку с совершенной изобразительной четкостью и выразительностью декорации. Любопытен в этом отношении «Конец Криворыльска» в б. Александринском театре, вообще одна из удачнейших работ художника. Система подвижных кругов позволяет в этом спектакле почти мгновенно и на глазах у зрителя менять декорации иногда вместе с актерами. Принципиально тут нет больших новшеств по сравнению с аналогичными приемами хотя бы Шестакова. Но Акимову удается из движущихся, сходящихся и расходящихся створок строить чрезвычайно точные и убедительные зрелищные куски: «бульвар», «кино», «вокзал», привлекающие зрителя четкостью бытовых деталей. Конструкции Акимова остаются таким образом полностью в пределах иллюстративных и изобразительных, резко отличаясь от схематических и суховатых бытовых конструкций того же Шестакова и братьев Стенберг. Это тоже, если угодно, компромисс, но компромисс из тех, которые в высшей степени способствуют популяризации и пропаганде в широких кругах зрителей конструктивной идеи. Акимов делает поправку на зрителя, прием в театральной работе почти совершенно необходимый.

И зритель с величайшей готовностью идет на такой компромисс. Доказательством может служить выдающийся успех ленинградской постановки «Конец Криворыльска». Это действительно своеобразный синтез работ молодого Акимова. Превосходная выборка деталей сочетается здесь со спокойной и строгой обработкой динамическим путем создаваемых павильонов, но и то и другое подчинено господствующему принципу меняющейся, пущенной в движение сценической площадки. Еще более значителен замысел монтировки к «Сэру Джону Фальстафу». Здесь речь идет уже о том, чтобы построить целиком заново систему сцены, изобрести сцену, которая соединяла бы требования, предъявляемые Шекспировской площадкой

с возможностями и средствами новой сцены. Акимов выдвигает вперед полукруглый просцениум, строит в глубине белый полукупол, замыкающий и ограничивающий действие (новый пример постоянного стремления художника к пространственному ограничению сцены — вариация трюкового павильона). Между куполом и просцением располагается подвижная, динамизированная часть сцены. По продольным доскам передвигаются фурки-каретки, на которых предварительно уста[но]влены куски декораций и актерские группы. Фурки симметрично с двух сторон въезжают в освещенный купол и разъезжаются так же симметрично. Весь этот сложный и четко-конструктивный механизм, совершенно во вкусах Акимова, сочетается с изобразительной выразительностью; на сцене не схемы, а тщательно, хотя и лаконично разработанные дома средневекового города, стены таверны. Динамизация не ограничена подвижными фурками. Движутся и раздвигаются «стволы деревьев», торчащие из пола фонарные столбы. Общая конструкция сцены с ее полукругом, как композиционным фактором, замыкается двумя выдвинутыми в зрительный зал куполами для оркестра. Таким образом, перед нами действительно законченная и новая по типу сценическая площадка, и Акимов был совершенно прав, назвав себя на афише вместе с режиссерами Вейсбремом и Кроллем «конструктором спектакля». В сущности говоря, таким же термином можно определить отношение Акимова, да и не его только одного, а всей группы молодых наших художников, к театральному процессу. И в этом, повторяем, исключительного значения различие между ними и старшим поколением художников-декораторов, потому что, как сказано выше, и Акимов и близкие к нему по манере художники разрешают не декоративные, а сценические задачи.

Очень отчетливо сказывается этот принцип при оценке бутафорских и костюмных работ Акимова. Он охотно и много работает над бутафорией, но бутафория служит для него обычно лишь средством для облегчения и оживления, иногда вплоть до преде-

лов эксцентрического, игры актеров. Любопытный пример — бутафория в том же «Сэре Джоне Фальстафе» — маски гигантских лошадей, поддерживаемые статистами, огромные четырехугольные щиты в руках у «воинов», самодвижущаяся тележка и проч. Работая над костюмами, Акимов также менее всего озабочен «картинкой», эскизом костюма. Он одевает людей, актеров, применяясь к их особенностям и внешним данным, он строит подвижные и одетые человеческие фигуры, а не костюмы на актерах. Пародический, гротескный костюм более всего удается художнику. Полны остроумия его «пижамы» для «Бубуса» и «смокинги» в «Продавцах Славы», хотя налет легковесности, эстрадности, тяготеющий над художником еще со времен «Балаганчика», иногда мельчит их. Соблазн «красивости» также то тут, то там завлекает художника. И это не только в монтировках для оперетки. Подчеркнутая красивость определила, и не всегда к выгоде для целого, стиль ряда костюмов для «Фальстафа», золотистых, черно-серебряных и металлически-блестящих. В этом случае, пожалуй, поправка на вкусы и требования зрителя заводит молодого художника слишком далеко. Впрочем, не в одних лишь костюмах, а и в декоративной установке начинает как будто проскальзывать тяготение Акимова к внешней зрелищности, к феерии. Феерична «декорация Волховстроя», без особенных надобностей введенная Акимовым в один из спектаклей «Театра Сатиры». Феерично-красивы и отдельные эпизоды в «Сэре Джоне Фальстафе». Трудно сказать сейчас, дань ли это общему уклону к феерии, начавшему сказываться в нашем театре, или же это начало нового перелома в работах Акимова. Пятилетний театральный путь его, при всей его интенсивности и удачах в Ленинграде и Москве, конечно, еще слишком короток и ни в какой мере не определен. От Акимова можно ожидать очень многого, и каждая новая постановка может принести неожиданности.

Н. П. Акимов / ст. Адр. Пиотровского, Ник. Петрова, Б. П. Брюлова. Л.: «Academia», 1927. С. 5–21.

Пути Театра юных зрителей

I

Десяток постоянных театров для детей, работающих в нашей стране, — хорошее, хотя далеко еще не полное отражение порожденного Революцией заботливого внимания к детскому зрителю, любви и нежности к славной нашей детворе. Новое задание — построить спектакль, ориентированный на своеобразную и цельную аудиторию ребят, уже само по себе требовало напряженных поисков в области репертуара и сценической формы. Но театры для детей не могли остаться в стороне от общего революционного движения, охватившего советский театр. История театра для детей есть поэтому часть общей истории советского театра: она полна и очевидных побед и неизбежных срывов. Ленинградский Театр юных зрителей, один из старейших серди наших детских театров, уже успел занять большое и серьезное место в этой истории.

«Театр для детей, прежде всего, должен быть настоящим театром, а его спектакли — подлинными произведением актерского мастерства» — так определили лицо Театра юных зрителей перед самым основанием его руководители. Молодой театр решительно отмежевался этим от подделок под театр, от актерства второго сорта, от сладковатого любительства, тяготевшего над традиционными спектаклями для детей. Но Театр сделал больше, чем обещал; он повел борьбу не только с «подделкой под драматический театр», но и с самой формой драматического спектакля, как он сложился за XIX и начало XX века, т. е. с формой иллюзионистского, разговорного, психологического спектакля, разыгрывающегося в коробке сцены. Этот традиционный театр был правильно отвергнут, как не «детский», как чуждый восприятию детворы. Чтобы проследить сценические корни этой борьбы, необходимо вспомнить и о молодых годах Передвижного театра, в котором основатель Театра юных зрителей Брянцев занимал некогда крайнее новаторское крыло, стремившееся к театральному схематизму и своеобразной

условной реальности. Необходимо припомнить и атмосферу напряженных театральных теоретических исканий в годы, предшествующие образованию Театра юных зрителей (1919–1921), исканий, с необычайной остротой выдвигавших вопрос о роли зрителя в театре, об активизации аудитории и, как следствие из этого, о «театральном действе», о театре-«игре», о разрушении физической и психологической рампы между актером и зрителем. Эти увлечения, совершенно понятные в обстановке потрясающих бытовых переворотов тех лет, породили и «спектакли-митинги» Мейерхольда и «массовые действа» самодеятельного театра и всевозможные попытки «обрядового спектакля» в Ленинграде и в Москве. Они породили и детские игровые праздники в школах и детских домах. В этих «играх» демонстративно и резко отвергался принцип «спектакля-зрелища», исполнители полностью соединялись со зрителем, действие развертывалось в шествиях и процессиях по комнатам дома, драма росла из песенного хоровода. Вот одним из таких полутеатральных полупедагогических опытов и была игра в «Золотую рыбку», разученная педагогом Брянцевым с детворой одного из ленинградских интернатов. На открытой площадке комнаты, в расплетающихся и заплетающихся хороводах дети изображали и рыбака, и море, и сети, и рыбку, и самое разбитое корыто. От этой незатейливой игры и следует по прямой линии вести художественный путь Театра юных зрителей. Обыгрывание «открытой площадки», «игра-хоровод» действительно стали основными принципами будущего театра уже не детей, а взрослых для детей. К ним присоединились в дальнейшем своеобразные методы трактовки репертуара и педагогическая работа с детьми зрителями. На 4-х устоях этих с большой последовательностью рос Театр юных зрителей.

II

Принцип игры на открытой площадке, так резко выдвинутый в 1919 и 1920 году и практически осуществленный в любительских играх детей и в кружках клубной молодежи, в профессиональной театральной

практике наталкивается обычно на неодолимое почти препятствие в самом устройстве наших театров, в коробочной сцене. Устарелость этой сцены, ее историческая обусловленность принципами придворно-аристократического спектакля, ясно сознается и притом не одними лишь деятелями театрального новаторства. Но архитектура театрального здания делает свое жесткое дело. На практике приходиться либо с большими трудностями встраивать в сценическую коробку различного рода платформы и площадки, т. е. искусственно создавать подобие открытых подмостков внутри и под потолком сцены-коробки (так поступает Мейерхольд, по рукам связанный коробкой своего театра на Триумфальной Садовой), либо надо, опять-таки искусственно, сочетать конструктивную декорацию с техникой и осветительными средствами традиционной сцены, либо остается, вступив на путь компромисса, искать освежения и обновления возможностей, предоставляемых этой самой, полностью устаревшей, сценой-коробкой.

Театр юных зрителей в этом смысле в исключительно счастливом положении. Зал (помещение б. Тенишевского училища), выбранный им после долгих поисков, неожиданно, но в полном соответствии с намеченной линией театра, не предназначался первоначально для театральных представлений. Вместо ярусов лож и четырехугольника партера, здесь выстроен полукруглый амфитеатр скамей, сбегающих к самому уровню пола. Радиус амфитеатра, а, следовательно, и оптические оси зрительного зала, сходятся у середины противоположной стены, являющейся, таким образом, фокусом всей сцены. Сама же сцена составлена из 3-х элементов: 1) полукруглая площадка, диаметром в 21 аршин, находящаяся у уровня пола и непосредственно соприкасающаяся с 1-м рядом скамей, 2) семигранный просцений, как бы вписанный в полукруг площадки и возвышающийся над полом ее на аршин, 3) задняя сцена. Глубина ее совершенно ничтожна, да вдобавок и пользоваться ею из-за резко различных оптических условий, предоставляемых различными

точками амфитеатра, очень затруднительно. Недостаток глубины возмещен поэтому в высоту. Вдоль задней стены, по вертикали, размешены лестницы, образующие как бы второй и третий ярус сцены. Получается площадка совершенно своеобразного устройства. Строители ее охотно уподобляют ее античной орхестре, помноженной на шекспировские подмостки. Но такая историческая таблица умножения здесь вовсе не нужна. И Афинский и Елизаветинский театры, одинаково сочетали горизонтальную площадку с игрой по вертикали. Такова вообще форма открытой, расчлененной сцены народного площадного театра, по счастливой удаче воскресшая в зале Театра юных зрителей. Законы восприятия народного спектакля близки к законам спектакля детского — вот принцип, мотивировавший создание именно такой площадки.

Сцена эта, что и естественно, полностью определила дальнейшую постановочную и актерскую работу театра. Все 23 премьеры его явились тем или иным раскрытием особенностей этой сценической площадки — пример, пожалуй, единственный в истории современного театра. Три периода сами собой намечаются здесь. С первым из них связано начальное нащупывание возможностей новой сцены, установка основных ее законов. Начавшись с открывшего Театр спектакля «Конек-Горбунок», полоса эта тянется, примерно, до конца сезона 1923–24 годов.

Уже «Конек» во многих отношениях обозначил будущую постановочную систему театра. Полукруглая «орхестра» использована здесь под «базар», под «пробеги Конька» и, вообще, под эпизоды массового бурного движения. На просцении разыгрываются узловые моменты спектакля. Здесь происходит «испытание котлами». На лестницах, вдоль задней стены, схематично размещены «жилища» действующих лиц: здесь и царский дворец, и стойла, и, в самом верху, дом Месяца Месяцовича. Занавес, отделяющий заднюю сцену, раздергиваясь, раскрывает незатейливую феерию: Кита-рыбу, Жар-птицу. Сценическая постройка «Конька» еще тормозила спектакль. Действие споты-

калось и задерживалось в переходах и на лестницах. Не было еще освещения, приспособленного к условиям открытой площадки. Но общий эффект был отчетлив и очевиден. Родившись в пору обостренной борьбы за новый театр, Театр юных зрителей четко и ясно сказал свое слово «за» театральную революцию, и сказал его перед детворой, перед ближайшим пополнением создателей и судий нашего театра.

Следующие спектакли детализировали схему «Конька». В спектакле «Соловей» (апрель 1922 г.) верхняя сцена не играет, зато роль просцения и взаимоотношения его с окружающей площадкой — «оркестрой» разработаны разнообразно и точно. То это «дворец бохдыхана», высящийся над площадкой, отданной народу — «черни», то «мыс», выдающийся в «море», и рыбак, свесив ноги с «берега», удит рыбу в море. Стали намечаться постановочные приемы, естественно выдвигаемые устройством сцены. На глазах у зрителей приходилось передвигать театральную утварь: выросла необходимость в своеобразных «слугах просцения», «китайчиках», «обезьянах», но обычно просто «детях», подыгрывающих действию и в дальнейшем ставших почти обязательными в спектаклях Театра юных зрителей. Тесное соприкосновение со зрителями, сидящими рядом, манило к перекличке с аудиторией, к импровизации, к чисто «игровому» нарушению иллюзии, начатому в «Соловье» поисками пропавшей птички. Наметились обусловленные площадкой схемы общего расположения мизансцен: в «Коньке» — круг, в «Соловье» — как бы многоугольник, вписанный в круг. Принцип «игрового» действия торжествовал.

Еще полнее обозначился он в «Золушке»[4] и «Гусях-Лебедях» (январь 1923 и февраль 1924 г.). Праздничные шествия и процессии детских и школьных игр были перенесены в спектакле «Золушка» в обстановку профессионального театра и развернулись в зрелище цветистое и нарядное. Место действия здесь совер-

[4] Спектакль по сказке Ш. Перро; премьера 31 января 1923 г. (реж. А. А. Брянцев).

шенно условно. Оно меняет свое обозначение по ходу спектакля, по мере того, как Золушка томится дома (на просцении), или в сказочной карете (по кругу «оркестры»), едет на бал, или бежит, теряя туфельку, по переходам королевского дворца (вся сцена). И уж совсем «игра», на глазах у зрителя возникающая из ребяческой «считалки», — спектакль «Гуси-Лебеди», несложное преображение любимой детской игры. Еле маскированные «Гуси» бегут здесь через площадку, взлетают на верхние лестницы, кружатся по кругу, лишь слегка стилизуя вольный рисунок детской игры. Спектаклем, внутренне замыкающим этот «хороводный», «игровой» период, был «Похититель огня»[5]. Эта старая американская легенда, дает драматический материал несравненно более сложный, чем предшествующие сказки. Но полукруглая арена, семигранный просцений, верхние постройки в точности сохранены и здесь, обусловленные ими круговые и хороводные движения по-прежнему полностью определяют мизансцену спектакля. И это «игра», «хоровод».

Ход развития Театра юных зрителей, поведший его от игровых затей первых революционных лет, естественно ушел вбок от наметившейся большой дороги новаторского театра, как раз в те годы делающего резкую ставку на американизированный, динамический, подчеркнуто зрелищный спектакль. В этом было преимущество молодого театра, избавившегося от соблазнов, не вяжущихся с его задачами урбанизма и эксцентризма, достаточно вредно отразившихся на ряде других современных театров для детей. Но была и опасность художественного изолирования.

Второй период в жизни Театра юных зрителей, начавшийся, приблизительно, с конца сезона 1924 г. и длившийся около двух лет, знаменует собою некоторый отход от схемы игрового, хороводного театра и от жесткой формы описанной выше трехсоставной сценической площадки. Делаются попытки варьиро-

[5] Спектакль по пьесе П. П. Горлова, премьера 11 января 1924 г. (реж. А. А. Брянцев).

вать и видоизменять эту сцену; причем изменения эти в основе своей направлены на сближение с техникой современного новаторского, динамического и зрелищного театра. Началом этого второго периода можно считать постановку «Проделок Скапена»[6] в мае 1924 г. Оно связано внешне с появлением в Театре юных зрителей, рядом с основным художником его Бейером, нового декоратора Левина. Площадка Театра юных зрителей сильно изменена в «Скапене». Вписанный в круг просцений покрыт здесь как бы футляром спиралеобразной формы. Замкнуто-круговая схема мизансцен этим в корне подорвана. Действие отнесено по преимуществу к задней стене, где, во имя торжествующей зрелищной динамики, выстроена замыкающая спираль, винтообразная башня, образующая сценический центр спектакля. Хороводное движение заменено стремительным восходящим темпом буффонной комедии. За мольеровским спектаклем последовала серия постановок, так или иначе ломающих основные принципы сцены Театра юных зрителей. Влияние находок современного левого театра ясно сказывается на этих постановках. То стройка задней декорации становится под углом к амфитеатру, и просцений, наперекор основной схеме, поворачивается боком к орхестре («Гражданин Дарнэй»). То на месте просцения строятся подвижные платформы, близкие движущейся динамизированной сцене Мейерхольда («Близнецы»[7], февраль 1926 г.). То просцений Театра юных зрителей дробится на условные кубы, в приемах примененной для детей «Турандот», на глазах у зрителей меняя свои очертания («Том Сойер», декабрь 1924 г.). То используется индустриальная декорация «производственных спектаклей» («Тимошкин рудник», 1925 г.). Значение исканий этого периода, отмеченного, меду прочим,

[6] Спектакль по комедии Ж.-Б. Мольера, премьера 20 мая 1924 г. (реж. А. А. Брянцев).

[7] Спектакль по пьесе Е. Ф. Тарвид и Б. В. Зона, премьера 13 февраля 1926 г. (реж. Б. В. Зон, худож. М. А. Григорьев, композитор Н. М. Стрельников).

началом работ молодых выросших в театре режиссеров Зона и Гаккеля, бесспорно велико. Они не только освежили и как бы разворошили казавшуюся уже застывшей сценическую площадку Театра юных зрителей и не только сомкнули театр с общей театральной реформой; они были необходимы и потому, что усложнившийся репертуар (о котором дальше) предъявлял к театру требования, выходящие далеко за пределы элементарно-хороводных приемов первого периода.

Все же было бы досадно, если бы в ходе этих изменений действительно ликвидировалась такая замечательная особенность Театра юных зрителей, как его 3-х ярусная сцена, если б был поставлен под сомнение сам, превосходный и глубоко отвечающий законам детского восприятия, принцип игры на «открытой площадке». Этого не случилось. С весны 1926 г. наметилось своеобразное восстановление основных принципов Театра юных зрителей, но уже в более осложненной форме. Для этого третьего периода, характеризованного спектаклями «Тиль Уленспигель»[8], «Еремка-Лодырь», «Дон-Кихот», существенно использование всей сцены и всего зала театра для богатого и разнообразного зрелища, сочетающего замкнуто-круговую схему хороводного театра с динамическими эффектами современного спектакля. Декорация «Уленспигеля», путем десятка быстрых превращений, позволяющая развернуть на 3-х составной сцене Театра юных зрителей стремительно развивающийся массовый спектакль, показ целой исторической эпохи, «Дон-Кихот», пестроцветное буффонное зрелище, широко раскинувшееся в зале театра, в его переходах и галереях, — вот образцы этих новых путей Театра юных зрителей, явившиеся как бы сочетанием достижений двух первых его периодов. Театр показал себя в них, как большой и самобытный, цельный и органически растущий, новаторский театр.

[8] Так в тексте. «Тиль Уленшпигель» Е. Г. Гаккеля (по «Легенде об Уленшпигеле» Ш. де Костера) премьера 22 мая 1926 г. (реж. Е. Г. Гаккель).

III

Эти же спектакли раскрыли актерское лицо театра. Это лицо, говоря вкратце, лицо синтетического спектакля. Сегодняшние искусства диалога с пением и пляской — вот отчетливо обозначившаяся цель Театра юных зрителей. Понятно, как отвечает такое разнообразно-выразительное и волнующее синтетическое мастерство требованиям детской аудитории, никогда не удовлетворяющейся сухой разговорной драмой, этим унылым порождением буржуазно-мещанского XIX века. К танцевально-песенному спектаклю шел Театр юных зрителей с первых же дней своих, с премьеры «Конька», но шел постепенно и медленно. Действительно, техника профессиональных драматических актеров (а именно из них образовалось первоначальное ядро труппы театра), была чрезвычайно далека от подобных требований. Надлежало выработать в актерах умение играть не плоскостно, в привычной сценической коробке, а рельефно, на открытой сцене, видимой с трех сторон. Надлежало объединить их духом игрового хороводного спектакля. Огромную роль сыграла здесь музыка. Музыка, хоровое пение было тем звеном, за которое руководители Театра юных зрителей подняли свой театр из низин традиционного драматизма. Целиком на музыке, сказочной и песенной, был построен «Конек». Хоровое пение в массовых сценах перемежалось здесь со своеобразным, но тоже хоровым голосоведением в таких эпизодах, как «базар», создающих цветной и пестрый гул сказочной толпы. И уж полностью из песни, из «запевки» родились спектакли-«игры», подобные «Гусям-Лебедям». И если роль музыки, как элемента, образующего спектакль, несколько уменьшилась во второй период работы театра, с его упором на жест и динамическое зрелище, то спектакли 26 года снова полностью возвращают театр в стихию песни. В «Дон-Кихоте» хоровое и индивидуальное пение, куплеты, серенады, шуточные припевы насквозь пронизывают словесную ткань пьесы, превращая постановку в подобие буффонной оперы.

Музыка рождает танец. К танцу труппа Театра юных зрителей подошла несколькими путями. В спектакли вводились и пластические движения («Похититель огня»), которыми, может быть, свыше меры увлекался одно время театр, и элемент акробатики («Проделки Скапена»), и сложные вариации характерного танца. Пляска накрепко вошла в постановочный багаж Театра юных зрителей. Самая площадка — оркестра и вся хороводная установка театра требовали этого. Укрепился обычай общих танцевальных уходов в концах актов, вдвое необходимых при отсутствии занавеса. Танцы расцвечивались огнями, фонарями, факелами, игрой рудокопных лампочек, вырастали в пестрый и веселый маскарадный карнавал. Появился танец индивидуальный и пантомимический. Обычно счастливо избегая и салонности опереточного театра и тяжеловесной стилизации, танцы Театра юных зрителей немало способствовали выработке того стиля площадного народного праздничного спектакля, к которому упорно стремится театр.

И все же в основе своей актеры Театра юных зрителей были актерами психологической школы. В репертуаре театра случались спектакли (такими были, например, постановки Островского), полностью отвечающие такой манере игры. Но основной репертуар и общий постановочный стиль все же требовали иного, более броского и зрелищно выразительного подхода. На ряде постановок это несоответствие чувствовалось довольно отчетливо и тягостно, и внешний акробатизм спектаклей типа «Проделок Скапена» не приносит художественного разрешения и остается механическим придатком. На помощь актеру приходит тут бутафория, обычно щедрая и изобретательная в Театре юных зрителей. Игрушечные кони, птицы, звери всяких пород и мастей, ветряные мельницы, карусели, трещотки, вербные свистульки, воздушные шары, шпаги, мечи, факелы — целый ворох разнообразных и пестрых игрушек наполняет сцену Театра юных зрителей, вертится в руках у актера, вызывая их на занимательную пантомиму, на более смелую

буффонно-комедийную и подчеркнуто драматическую игру. Не забыть ни «юному», ни самому искушенному зрителю златогривых коней в «Коньке», или карету Золушки, или Россинанта, забавно посаженного на велосипедные колеса, или пресловутую «дохлую кошку» в веселом «Томе Сойере». Яркая бутафория не только разнообразила игру актеров, она расцвечивала и декорации театра, которые, пожалуй, сами по себе могли бы вызвать упрек в некоторой однотонности и мелкоте рисунка. Да и что может быть нужнее театральных вещей, этих подлинных «игрушек» в спектаклях для детей? Недаром Театр юных зрителей так любовно и охотно прибегает и к оживленным игрушкам — сценическим куклам. В двух спектаклях («Проделки Скапена», «Еремка-лодырь») кукольное и петрушечное представленье перемежается с игрой живых актеров, зрелищно обогащая ее. Спектакли целиком кукольные и спектакли «Петрушки» также органически вошли в работу театра. Впрочем, времена, когда вещи владели актером, как будто уже проходят для Театра юных зрителей. Его актеры освоились со своеобразной техникой театра. К ядру труппы прибавилась молодежь, воспитанная уже в теоретических и практических приемах новой театральной школы (пополнение шло из Института Сценических Искусств и из родственной театру детской Художественной Студии имени Лилиной[9]). Пожалуй, ни в одном из больших современных театров молодежь так не преобладает, нигде она так не заполняет спектаклей смехом и задорным звоном юных голосов, перекликающихся с говором и смехом совсем уж юной аудитории. Этой молодежи своей обязан Театр юных зрителей тем, что, играя детей, актеры его не впадают в отвратительную слащавость больших для маленьких и нашли крепкий верный тон задорных мальчуганов и славных девочек, тон Сойера, Бекки и мужественного Тимошки. Так сложился образ «веселых ребят», один из удачнейших среди актерских достижений Театра юных зрителей. Сочетанье хоро-

[9] Студия существовала в начале 1920-х гг.

водной игры и драматических мотивировок как будто уже намечается. Сторонясь и эксцентризма и унылой, неподходящей для детей реалистической манеры, актеры Театра юных зрителей как будто находят уже общий игровой стиль. И стиль этот, повторяем, стиль народного синтетического спектакля. Так и по этой существеннейшей линии, не всегда с одинаковой удачей, но упорно, ведет театр перед детской своей аудиторией борьбу с обветшалой системой традиционного искусства.

IV

Третья и существеннейшая линия борьбы — репертуар. Здесь не место касаться общего вопроса о пьесе для детей. (См. соответственную статью в настоящем сборнике). Важно лишь установить, что если отсутствие репертуара и было общей болезнью советского театра, то для театра детского это отсутствие было катастрофическим и полным. Театр юных зрителей должен был сам взяться за изготовление своего репертуара. Понятно, что репертуар этот должен был отвечать и педагогическим заданьям и условиям своеобразной сцены театра. Это предъявляло определенные требования к композиции пьес. Они могли и должны были состоять из небольших эпизодов, легко разворачивающихся на многократно расчлененной сценической площадке. Эпизодическое строение пьесы, как известно, — один из боевых лозунгов драматургии последних лет, но, как и принцип «открытой площадки», лозунг этот наталкивается на тяжеловесное, не терпящее частых перемен декоративное устройство наших театров. Для Театра юных зрителей эпизодическое строение пьес было совершенно органическим. Оно легко придавало динамичность и занимательное разнообразие его пьесам. Оно же в высшей степени облегчало драматизацию эпических вещей. И, действительно, слегка лишь театрализованной обработкой повествовательных произведений, сказок и явились первые пьесы Театра юных зрителей. Характерен «Конек», целиком сохранивший текст Ершовской сказки, лишь

разбитой на эпизоды. Сказка стала основной репертуарной линией первого периода театра: это вполне вязалось с преобладающей установкой на игру, на хоровод, свойственной театру в то время. Попадались сказки несколько манерные и слащавые («Золушка») или же искусственные и тяжеловесные («Догоним солнце»[10]), но в основе своей этот сказочный цикл создал крепкую ось репертуара Театра юных зрителей и сразу и быстро привлек к нему сердца молодых его зрителей. Для школьников делались попытки классических постановок (Мольер, Островский). Но спектакли эти, независимо от их удачи или неуспеха, все же не могли стать специфической работой театра. Слишком своеобразно было формальное лицо театра, чтобы можно было отказаться от создания собственного своего репертуара. Но какого? Пропагандируя сказку, театр вместе с тем никоим образом не мог уйти от поисков современного, и, в условиях детского понимания, социально значимого содержания. Но это значило создать «советскую сказку», быть может, «бытовой детский спектакль» или же «театр приключений и героики». К созданию советской сказки Театр юных зрителей еще не приступил. Эта в высшей степени значительная и, вероятно, осуществимая, хоть и трудная задача еще стоит перед ним. От работы над спектаклем чисто бытовым театр отказался и в силу присущей ему тенденции к праздничному игровому зрелищу и руководимый правильным художественным чутьем. Действительно, если современный бытовой репертуар театров для взрослых при всех вполне обоснованных укорах в мелочности и дешевой злободневности все же имеет бесспорное право на существование, в качестве хотя бы установщика бытовых и моральных проблем, то бытовой театр для детей ничем не может быть оправдан. Напрасно и нелепо подменять радость и восторг детей — праздничное зрелище будничной повседневностью, которую ребенок в театре воспринять не может, или морализо-

[10] Спектакль по сказке И. С. Шмелева, премьера 7 ноября 1922 г. (реж. А. А. Брянцев).

ванием, в котором он не нуждается. Вполне оправдано поэтому стремление Театра юных зрителей восполнить сказку романтико-героическим или буффонно-комедийным спектаклем. Небольшая группа драматургов, выросших в самом театре или около, — вслед за автором «Конька» — Горловым — Бруштейн, Гаккель, Зон, Макарьев, пришли в этом на помощь. Большая часть из них были режиссерами и актерами Театра юных зрителей — это облегчало построение пьес в принципиальных линиях театра и вообще может служить примером вполне органического роста драматургии из самых недр театрального коллектива. Таким образом, в этом отношении, отойдя, в силу необходимости, от обычая пользоваться чужеродной театру литературной пьесой, Театр юных зрителей пошел в ногу с преодолевающим литературу движением новаторского театра.

Усилиями этой драматургической группы возникли, по линии буффонной комедии — «Близнецы», пьеса, наиболее отразившая общие тенденции современного ей эксцентрического театра, но тем самым несколько чуждая заданиям Театра юных зрителей. Так возник «Том Сойер», одна из удачнейших пьес в репертуаре Театра юных зрителей; тема «Сойера» в различных инсценировках обошла, кажется, сцены всех наших детских театров. И это, конечно, не случайно. Есть в этой теме необходимое для детей очарованье романтической жизнерадостности. Советский «Том Сойер», будь он создан Театром юных зрителей, стал бы, верно, надежнейшим ключом к его репертуару. Некоторым приближением к такому жанру явился «Тимошкин рудник» — эпизод из гражданской войны на юге. Мальчишеская комедийность перемежается здесь, и довольно удачно, с моментами героическими и пафосными. Это — своего рода театральные «Красные Дьяволята». Романтический спектакль, рассчитанный на средний возраст детей, стал основным жанром Театра юных зрителей. «Гражданин Дарнэй», «Предатель»[11],

[11] Спектакль по пьесе Б. С. Житкова «Семь огней», премьера 7 ноября 1924 г. (реж. А. А. Брянцев).

«Тиль Уленспигель» — вот его образцы. Целый ряд этих пьес перешел от Театра юных зрителей на сцены других детских театров — это доказательство своевременности их, как жанра. Темы их почерпнуты из эпох великих мировых революций. И это не случайно. Революционная история, конечно же, дает благодарнейший и ценнейший материал для приподнятого и романтического детского спектакля. Создание целой сокровищницы революционных легенд и героических хроник — вот одна из важнейших обязанностей театра для детей перед героическим поколением нашей детворы. Увлекательно-яркая советская сказка — другая задача. Крайне ценным мог бы явиться и феерический спектакль, раскрывающий перед молодой аудиторией фантастические победы новейшей техники — своего рода радио- и электрифицированный «Жюль Верн»[12]. Романтика далеких путешествий, открытий и экспедиций, так волнующих теперь нашу страну и ее молодежь, могла бы так же стать хорошим материалом для хорошего спектакля. Но каждый из этих спектаклей, прежде всего, должен быть и останется верным взятому Театром юных зрителей пути к народному, увлекательно-яркому синтетическому зрелищу, пути, на котором молодой театр уже нашел себе стольких друзей и среди детворы и среди взрослых зрителей. Одним из них и является автор этой небольшой статьи.

Театр юных зрителей. 1922–1927. Опыт работы театра для детей и юношества / под общ. ред. А. И. Пиотровского. Л.: «Academia», 1927. С. 15–32.

Трагедия Сенеки как театральный жанр

Трагедия Сенеки, единственный имеющийся в нашем распоряжении образец драматургии императорского Рима — один из наиболее изученных и наиболее загадочных памятников античного искусства. В филологическом отношении его девять с небольшим

[12] Спектакль по произведениям Жюля-Верна.

пьес трудами Ф. Лео (издание трагедий Сенеки 1877 г. (Über die Composition der Chorlieder Senecas, Rh. Museum LII 1797), Г. Рихтера (De Seneca tragoediarum auctora 1862), Ранко[13] (Die Tragödien Senecas 1588, Paris XXVII, 1911), Мюншера (Senecas-Werke. Philologus Supplem. B. XVI, 1922) освещены превосходно. Но один вопрос остается неясным: что за жанр имеем мы, в сущности, в этих трагедиях? Для какого рода исполнения предназначались они?

Исследователи, доказывающие возможность театральной постановки трагедий Сенеки, исходят обычно из близости этих трагедий к техническим формам античной театральной трагедии (сохранение закона трех актеров, единства места и т. д.). Трагедии Сенеки либо ставились в театре, либо могли быть поставлены, утверждают они. Другие знатоки Сенеки, наоборот, в наличии у Сенеки кровавых сцен, убийств и злодеяний, непереносимых для зрителя, усматривают недопустимость постановки их в театре. Они полагают, что Сенека воспользовался драматической формой для таких же, примерно, философских и поэтических целей, как, скажем, Гете во второй части «Фауста» или Байрон в «Манфреде», или авторы Lesendramen «Драм для чтения» последующих эпох. Ни тот, ни другой ряд заключений не представляется нам убедительным. Из соблюдения Сенекою условных правил античного театра делать вывод об его практических театральных целях нельзя по одному уже тому, что живой практический театр ему современный (поскольку мы о нем знаем) этих достаточно архаических правил не придерживался и в них технически не нуждался. Еще менее доказательны ссылки на границы эстетической приемлемости того или другого зрелища, ссылки произвольные и опирающиеся на субъективные эстетические вкусы деятелей современной науки, бесспорно отличные от зрелищных требований римского зрителя, а часто им прямо противоположные.

Также нельзя предположить, чтобы Сенека, с формальным безразличием свойственным девятнадцатому

[13] Ошибка: правильно Ранке.

веку, использовал жанр драмы для целей ей совершенно посторонних (Lesendrama). Такой подход глубоко противоречил бы всему, чему учит нас античное искусство, формально всегда точное и целесообразное. Как правило, каждое произведение этого искусства подчинено ясно осознанным или бессознательно, но последовательно соблюдаемым законам жанра. Каким же жанром, повторим вопрос, являются трагедии Сенеки?

Решающим является здесь их отношение к сценической драме. Каково же это отношение? Рассмотрим для этого трагедии Сенеки не с точки зрения соблюдения им закона трех актеров, или подобных технических, местными и временными условиями порожденных правил, а под углом зрения основного для всякого театрального произведения соотношения меду словом и жестом. Смысловая, эмоциональная и всякая иная сила театрального произведения основана на том и другом, распределяясь между движением и словом в разных для различных театральных видов пропорциях. Но одно незыблемо: изолированный от зрелищной непрерывности голый текст драмы всегда фрагментарен, недостаточен, неполон. В книжных произведениях эта недостаточность по необходимости возмещается введением искусственного комментария в виде «ремарок», обычно уже самой внешней своей стилистической (лаконическая проза посреди стихов) или типографской (курсив, петит и т. д.) формой говорящих о своей очевидной инородности основному диалогическому словесному материалу драмы. К способам этим прибегали и античные исследователи, редактируя рукописи поставленных уже в театре драм. Крайняя скудность этих ремарок, этих «парэпиграфэ» сильно затрудняет для нас понимание многих пассажей античных драм, словесный текст которых без дополнения зрелищем, глубоко недостаточен и неполон.

Каково же соотношение слова и жеста в трагедиях Сенеки? Возьмем сначала пример простейшего сценического движения, выход действующего лица. Постоянным правилом античной драмы классической поры было название через кого-либо из присутствующих на сцене актеров вновь входящего действующего лица.

«Постойте, Лик сюда идет, тиран наш,
Сейчас он будет около дворца»,

говорится, например, у Еврипида в трагедии «Геракл» (Стих 138-39).

А вот аналогичное место в трагедии Сенеки «Геракл Неистовый» (Ст. 329-31).

«Но вот сюда подходит с видом яростным,
Походкой гневной, с мыслями свирепыми,
Чужой в деснице потрясая скипетр, Лик».

Разница очевидна. У Еврипида это условный словесный сигнал, призыв зрителя к настороженному вниманию, у Сенеки — описание, рассказ. Это описание может быть довольно пространным. Вот выход Федры в одноименной трагедии Сенеки (Ст. 584 сл.).

«Но вот выходит Федра, ожидать устав.
Что нам судьба подарит? Что укажет страсть?
Вот падает на землю тело слабое.
Уста покрылись белизной смертельною».

Или выход Фесея. (Там же, ст. 829 сл).

«Но это кто ж выходит с видом царственным?
Надменные высоко очи подняты;
Но бледностью покрыты щеки впалые,
И волосы кудрявые всклокочены.
То царь Фесей на землю возвратился вновь»

Дальнейшие примеры: «Геракл» ст. 202 сл., «Троянки» ст. 521 сл., «Эдип» ст. 910, «Агамемнон» ст. 586 сл., 1154 сл. и друг. Характер же всюду один и тот же. И общее впечатление одинаково. Перед нами здесь как бы попытки дать в словах достаточное, исчерпывающее описание внешнего вида, эмоций и движений выходящего лица. Как бы реплика, введенная в драматический текст.

Другой ряд сценических жестов — жесты патетические. Материала для них в патетических трагедиях Сенеки достаточно. Но вот как они поданы. Остановимся на примере из трагедии «Агамемнон» ст. 710 сл. Пленница Кассандра в длинном монологе проклинает свою судьбу. Затем вступает корифей хора:

«Внезапно замолчала. Щеки бледностью
Покрылись. Частой дрожью тело схвачено.
Повязки спали. Дыбом встали волосы.
Из уст дыханье с хрипом вырывается.
Глаза блуждают дико. То заведены,
То неподвижно снова остановлены.
Вот в исступленьи вскидывает голову,
Вот выпрямилась, говорить пытается».

Или еще разительнее «Федра» ст. 705 сл. Влюбленная царица падает в объятия Ипполита. Тот разражается следующим монологом:

«Что вижу, боги, ты в моих объятиях!
Меч обнажаю! Казни жди заслуженной!
Схватив за косу голову бесстыдную
Я левою рукою отогнул: дрожи!»

Или еще пример из «Медеи» ст. 380 сл. Говорит кормилица Медее:

«Не слышишь ты, — волнением охвачена.
Лицо искажено печалью дикою.
Пылают щеки. Опускает взор. Вот в бешенстве
Опять подняла. Все приметы горести».

Подобные же примеры «Троянки» ст. 84, «Финикиянки» ст. 420 и друг.

Смысл цитат кажется нам очевидным. Всюду здесь даны исчерпывающие словесные характеристики патетического жеста, риторические описания — эгрессии, не только не нуждающиеся в дополнении и разъяснении их через реальное сценическое движение, но прямо исключающие такое движение, делающие его абсурдным и невозможным. В особенности доказателен в этом смысле приведенный монолог Ипполита, описывающего собственные свои якобы движенья. Нельзя представить себе актерской системы, которая нуждалась бы в подобного рода сопутствующих словесных иллюстрациях. Если, конечно, перед нами не пантомима. Но об этом в данном случае и речи быть не может.

Еще более очевидны, красноречивы, показательны сцены повышенного драматизма, те самые крова-

вые сцены, на которые любят ссылаться исследователи Сенеки. Обычно Сенеке вменяется здесь в вину перенесение на сцену ужасов и зверств, у драматургов классической поры происходящих за сценой. Присматриваясь к этим сценам, нетрудно убедиться, что самый метод разработки здесь совсем иной и что рассчитан он на какую-то иную цель. Очень поучительно и обратное: принципиальная разница в трактовке сцен ужаса у Сенеки и хотя бы у драматургов шекспировского театра, охотно и часто такими сценами пользовавшихся. Остановимся для примера на едва ли не самом знаменитом из подобных пассажей, на эпизоде безумия Геракла в трагедии «Геракл Неистовый» (ст. 990 сл.). Обстановка такова. Действуют Геракл, Магара — его жена, Амфитрион — его отец и дети Геракла. Он бросается на жену свою и детей и убивает их. Амфитрион пытается успокоить сына. И вот его-то реплики, прерываемые воплями Геракла и его жертв, в высшей степени замечательны. Он говорит (ст. 991 сл.):

«Куда слепая ярость поведет его?
Огромный лук напряг он, изогнул рога,
Колчан раскрыл. Сорвавшаяся с силою
Свистит стрела, и острие впивается
В младенческую шею».

И дальше (ст. 1002 сл.):

«...Вот рукой просительной
Колени обнял, умоляет жалобно.
О преступленье! Зрелище ужасное!
Схватил отец свое дитя в безумии,
Метнул, вращая трижды и четырежды,
И треснул череп, по стене разлился мозг».

И дальше (ст. 1022 сл.):

«Ребенок гибнет. Страх связал дыханье.
Вот на жену обрушивает палицу
Безумный. Кости звякнули. Кровавая
От тела отлетает голова. Увы!»

И еще дальше (ст. 1042 сл.):

«Но что это? Блуждает, угасая, взор.
Лицо покрыла бледность. То Гераклова ль

Дрожит рука? Дремота овладела
Склонилась долу голова усталая.
Колени гнутся. Он на землю падает».

Все это, в общем, довольно близко к соответствующему пассажу из «Геракла» Еврипида, для сцены написанного и на сцене поставленного. Вот хотя бы ст. 986 сл.

«...Потом стрелу он
На лук натянутый кладет, сбираясь
Покончить с вражьими детьми. А сам
В своих стал метить. Мальчики, дрожа
Врозь разбегаются...» и т. д.

Похоже? Близко? — Да, но все дело в том, что приведенные строчки из Еврипида взяты из речи вестника. В этих выражениях вестник повествует о виденном им, но не зрителями, о происшедшем за сценой. Характер и техника этого отрывка относятся к искусству повествовательному, эта вестническая речь по необходимости исчерпывающа и полна, потому что она-то не могла рассчитывать ни на какое дополнение зрелищем. Но у Сенеки перед нами как будто бы сцены живого драматизма, как будто бы события, на глазах у зрителя происходящие. На деле же это также образчик чистого повествования, не только не нуждающегося в сопутствующем действии, но с необходимостью его исключающего, делающего его невозможным. Замена в этом случае вестнической речи репликами якобы очевидцев только содействует оживлению рассказа, условно перенося его из прошлого в настоящее. Сравнение всей этой сцены хотя бы со сценой ослепления мальчика в Шекспировском «Короле Джоне», сцены, построенной на взволнованных репликах, лишь сопутствующих, но не описывающих движенья, покажет, как может трактоваться сцена ужаса в живом театре.

Не будем рассматривать аналогичных вышеприведенных сцен в трагедиях «Фиест» и «Медея». Произведенный анализ трактовки Сенекой: 1) движения выходящего актера, 2) патетического жеста и 3) сцен сложного драматического движения дает уже, как нам кажется, достаточно материала, для вывода.

И вывод этот следующий. Трагедии Сенеки представляют собой совершенно исчерпывающий словесный материал; они не нуждаются в дополнении зрелищем и не рассчитаны на него. Мы имеем в них образец чисто словесного искусства, это — лиро-риторико-эпическое произведение в диалогической форме. Это совершенно особый жанр. Создавая его, Сенека поступил, как и обычно поступали при создании жанров писатели античности. Он взял готовый традиционный род, театральную трагедию, как она сложилась у греческих трагиков и у деятелей римского театра, Акция, Пакувия и других, и реформировал ее, отбросив элемент зрелища и заменив его: 1) своего рода ремарками, введенными им, в соответствии с общим у античных художников стремлением к однородности материала, — в основной диалогический текст, 2) риторическими эгрессиями-описаниями взволнованного движения, 3) вестническими речами, повествованиями, обработанными в особой актуальной форме. Любопытная деталь той же формы. В развитии своем от Эсхила греческая театральная трагедия стремилась к постоянному ускорению обмена реплик, к сокращению среднего числа строк, падающих на одну реплику. У Эсхила это число в среднем равно 7,5. У Еврипида в Медее 6,25 стихов (225 реплик на 1418 стихов), в «Геракле» — 5,5 стихов (259 реплик на 1425 стихов), в «Ипполите» — меньше пяти (299 реплик на 1465 стихов). Тенденция эта вполне понятна. Она сопутствует общему росту драматизма в греческом театре. А вот в трагедиях Сенеки это число резко меняется. Мы имеем у него в «Геракле» — 11 стихов на реплику (122 реплик на 1344 стиха), в «Медее» — около 12 (85 реплик на 1020 стихов), в «Федре» («Ипполите») — 14 (88 реплик на 1280 стихов). Для произведения чисто словесного, лишь условно расчлененного на диалоги чистая смена реплик, действительно, была бы не только не нужной, но прямо вредной, она затруднила бы понимание словесного текста. А реформа Сенеки, как мы видим, и была направлена на то, чтобы сделать понятной лишенную зрелища драматическую форму.

Вопрос о том, в какой мере именно Сенека явился создателем этого своеобразного жанра, едва ли может быть сейчас разрешен. Для нас — его трагедия — единственный сохраненный образец. Любопытнее другое. На какого рода реальное исполнение рассчитывались эти произведения искусства и какое место занимали они в художественно культуре императорского Рима? Что здесь не могло быть и речи о произведении чисто книжном, доказывает весь характер античной литературы. Словесные произведения читались вслух. Но в данном случае дело едва ли ограничивалось этим. Писатели императорского Рима часто говорят о спектаклях, где «плясались» или «пелись» трагедии. На возникновение этих терминов («saltare» и «cantare tragoediam») в эпоху империи правильно указал Гастон Буасене[14] (Revue archeologique W.S. II p. 333), справедливо увидевший в «saltare tragoediam» победоносную в дни императорского Рима пантомиму. Под термином «tragoediam cantare» он понимает песенное исполнение хоров, арий и иных лирических частей трагедии. Но ограничение это едва ли правильное. Квинтилиан, Тацит, оба Сенеки[15] постоянно понимают под термином «cantare» не только «пение» в тесном смысле слова, но и повышенную речитативную декламацию современных ораторов и актеров. Применить слово «cantare» к трагическому диалогу было бы поэтому вполне допустимо. Совершенное и полное доказательство дает Светоний (Биография Нерона 47). Он рассказывает, как незадолго до смерти Нерон «cantavit fabulam» «пел произведение», где встречается стих: «меня на смерть послали мать, жена, отец». Этот стих — не стих из лирических песен. Это — ямбический триметр, это — стих трагических диалогов, стих — трагедий Сенеки. То, что «пел» Нерон, по форме своей могло быть таким образцом подобным Сенековским трагедиям. И никто не препятствует, таким

[14] Правильно: Буассье.
[15] Сенека Анней Старший и Сенека Луций Младший.

образом, допущению, что и сохраненные нам «трагедии» Сенеки исполнялись, «пелись» публично целиком или частями в подобной же обстановке. Гипотеза эта покажется еще более вероятной, если вспомнить о тесной связи, которая существовала между драматическим творчеством Сенеки и артистическим любительством его питомца и ученика Нерона. По свидетельству Тацита («Анналы» XIV) «Сенека стал чаще изготовлять трагедии, с тех пор, как у Нерона появилась к ним охота». С другой стороны, засвидетельствованные нами темы артистических выступлений Нерона: «Безумный Геракл», «Эдип», соприкасаются с темами произведений Сенеки. Несомненная зависимость здесь, таким образом, существовала.

Трагедии Сенеки с редким и разнообразным чередованием стихов превосходный материал для сложного декламационного исполнения, чередующего повышенное чтение с речитативом и пением. Было ли исполнение это сольным или многоголосым — решить нельзя. Ничто не препятствовало, во всяком случае, и сольному исполнению, так как даже хорические песни, лишенные у Сенеки обязательной для подлинных хоров строфичности, являются такой же условной стилизацией, как и вся система Сенковских диалогов. Сопровождение музыкальных инструментов очень вероятно. Культивировалось это своеобразное искусство, по-видимому, по преимуществу в кругах господствующего общества, в нем был элемент камерности. Оно возникло из разрушения старинной синтетической трагедии. Оно может быть, если угодно, уподоблено распространенным в наши дни «тоническим пьесам» или жанру так называемого «литературного монтажа». Среди художественных жанров императорского Рима они занимают серединное положение между зрелищным театром и публичным исполнением чисто декламационных риторических «суазорий» и «контроверсий» — речей и искусственных тяжб.

Так находит себе место в живом искусстве первого века римской империи этот странный, и как казалось,

особняком стоящий памятник. Величайшей несправедливостью было бы рассматривать его как предмет отвлеченной и упадочной учености, механически подражавшей старинной технике афинского театра. Наоборот, перед нами живое произведение искусства, построенное по собственным своим законам, точным, экономным и целесообразным. Перед нами — своеобразный театральный жанр.

О театре. Вып. 2. Л., 1927. С. 35–42.

1928

О Театре рабочей молодежи

Четыре пьесы, составляющие этот сборник, возникли в итоге работы ленинградского «Театра рабочей молодежи» (ТРАМа). Они предназначаются в первую очередь для театров подобного же типа, для комсомольских театральных кружков и театров, вырастающих из них и обслуживающих запросы и зрелищные потребности комсомольской молодежи.

Сейчас число ТРАМов на территории нашего Союза уже значительно выросло. Вслед за ленинградским, возник бакинский, иваново-вознесенский, пермский, харьковский, днепропетровский и т. д. Всех их роднит одно: это не театры для рабочей молодежи, это театры рабочей молодежи. Участники их вербуются на заводах и фабриках, своему театральному делу они уделяют обычно лишь вечерние часы, днем будучи заняты на производстве. Они рассматривают работы в «ТРАМе», как свое комсомольское дело, входя в него не одиночками, а всем коллективом. Они имеют перед собой строго определенную и требовательную аудиторию. Перед ними совершенно точные задачи — ответить на насущные запросы, на актуальнейшие интересы этой аудитории.

Вот почему путь «театров рабочей молодежи» никоим образом не может явиться простым подражанием деятельности «больших» профессиональных театров. Вот почему «Театр рабочей молодежи», идя в ногу с современной театральной культурой, должен в то же время позаботиться и о своем репертуаре, и о своеобразных методах постановки и сценической игры, и о художественно-педагогических и организационных своих принципах.

Так и сложился путь ленинградского ТРАМа. Он вырос из драматического кружка комсомольского клуба («Дом коммунистического воспитания имени Глерона»).

В течение ряда лет он, как и рядовой комсомольский драмкружок, работал над «политинсценировка-

ми» и «живой газетой», лишь позднее перейдя к драматическому репертуару. Будучи принужден целиком заново и своими средствами строить свои спектакли, он сложился в составе актерской, режиссерской, оркестровой, монтировочной и драматургической группы. Все группы соединяют работу на основном производстве с политической и художественной учебой и производственной работой в ТРАМе.

Как же играют актеры ТРАМа? Опыт прошлых сезонов позволяет делать выводы в этом отношении. Исполняя роль, актер-трамовец, актер-комсомолец, не теряет основной своей природы и повадки рабочего подростка и юноши, он продолжает отчетливо ощущать это свое социальное, свое классовое естество и к исполняемой роли относится поэтому не «пассивно», перевоплощаясь в нее, а «активно», как бы анализируя и судя ее. А такое отношение естественно отражается и на драматургии комсомольского театра. Простейшим примером могут послужить так называемые «маски», т. е. неизменно повторяющиеся, устойчивые, очерченные немногими резкими штрихами фигуры «капиталиста», «генерала», «соглашателя» и проч. в инсценировках и живых газетах первых лет развития комсомольского театра. Изображая «маски», кружковец комсомольского клуба, разумеется, ни на мгновенье не предполагал перевоплотиться в них, он издевался над ними, буффонил, и лицо рабочего юноши отчетливо проглядывало из-под наклеенных усов и бороды «попа» и «генерала». Тот же подход остался и при переходе от «политических» масок к маскам «бытовым», примером которых может явиться хотя бы фигура бузового комсомольца «Сашки Чумового», героя одной из пьес этого сборника, первой, поставленной ленинградским «ТРАМом» после его переформирования из клубного кружка в театр. Играя эту резко сатирическую фигуру, актер-трамовец все время сохраняет свое критическое, обусловленное комсомольскими традициями и этикой насмешливое, осуждающее отношение к ней.

Сложнее стал вопрос при переходе «Театра рабочей молодежи» к пьесам, могущим быть названными

бытовыми, к таким спектаклям, где действовать стали уже не преувеличенные «маски», а живые образы комсомольской современности (такова, например, пьеса «Будни» в настоящем сборнике). Разумеется, здесь актерам уже не обойтись без психологизма, без вчувствования в роль, но своеобразная диалектика сохраняется и здесь. Актер ведет роль, но пользуется первым подходящим случаем, чтобы в интонации, в жесте открыть свое подлинно лицо комсомольца, выразить свое мнение об исполняемом, свое к ним отношение. Подобное «переключенье» актера в процессе игры свойственно и революционным театрам профессионального типа. Без него был бы невозможен революционный метод трактовки классических и современных драматических произведений, применяемый советским профтеатром. Но существенно установить, что в то время как в театре профессиональном, состоящем из актеров-одиночек, выходцев из интеллигенции, этот метод является художественным заданием режиссера, проводимым и осуществляемым его, режиссера, творческой волей, — в «Театре рабочей молодежи» подобные «переключения», подобное диалектическое отношение к исполняемому возникает непосредственно из классовой природы комсомольского коллектива, является основной опорой всей актерской системы комсомольского театра. Но, разумеется, технические возможности актера-комсомольца, его выразительные средства, все еще остаются слишком ограниченными. Чтобы сделать спектакль, тем не менее, захватывающим и увлекательным для юношеской аудитории, режиссер «Театра рабочей молодежи», наряду с осторожным педагогическим раскрытием творческих возможностей своего коллектива, должен прибегнуть и к вспомогательным средствам воздействия, к таким приемам постановки, которые бы содействовали усилению и укреплению общего эффекта. Вот почему спектакли «Театра рабочей молодежи» никоим образом не могут оставаться чисто-разговорными, чисто-драматическими. В них обязательно должны быть введены, как сильнейшие средства художественного воздействия, музыка, пение и,

по возможности танцы. Оркестр и общее умение петь в хоре поэтому совершенно обязательны в «Театре рабочей молодежи».

В ленинградском ТРАМе оркестр составлен из инструментов щипковых, ударных и шумовых и, в общем, напоминает усложненный клубный комсомольский оркестр. Как показал опыт, подобный оркестр достаточен для разнообразного и порою довольно сложного музыкального сопровождения, вызываемого разнохарактерным репертуаром театра. Еще более необходимо хоровое пение. Без пения не обойдется и «бытовой» спектакль, подобный «Будням». Хоровые песни в этом спектакле должны создать необходимое впечатление жизнерадостности и бодрости. Но совсем уж необходима музыка и пение в полу-опереточных спектаклях типа «Чумового». Только музыка, веселая и бойкая, только обилие песен, проходящих сквозь всю словесную ткань пьесы, может способствовать художественной организации порою грубоватых спектаклей такого рода.

Режиссер «Театра рабочей молодежи» никоим образом не может также ограничить своих задач бытовым лишь и психологически-оправданным жестом. Стремясь к оживлению, к динамизированию своих спектаклей, он вводит в них и танец и физкультуру. Он строит спортивные эпизоды и массовые спортивные сцены, которые, перейдя с комсомольской сцены в комсомольский быт, могут стать стандартами здорового и бодрого массового досуга и отдыха. Не случайно поэтому и то, что при ленинградском «Театре рабочей молодежи» работает специальная группа «инструкторов массовых развлечений и отдыха».

К декоративной стороне спектакля ТРАМа по возможности должен быть применен подобный же принцип возможно большей внешней выразительности. Отнюдь не следует избегать сценических эффектов всякого рода, перемен освещения и игры светом, подвижных декораций и проч. Но, рассчитанные на клубные сцены и постоянную перевозку, декоративные установки «Театра рабочей молодежи» по необходимо-

сти ограничиваются легко передвигаемыми ширмами и станками.

Каков же, наконец, репертуар ТРАМа? Как уже сказано, он не может явиться случайным, не может слагаться из пьес, почему-либо всплывших на поверхность или выделившихся в постановках профессиональных театров. Репертуар комсомольского театра обусловливается темами, выдвигаемыми комсомольской общественностью. А темы эти меняются, как меняются и очередные запросы и требования современности. Для того же, чтобы осуществить эти темы, воплотив их в живую и актуальную драматургическую форму, нужны драматические авторы — комсомольцы. Подобную литературную группу создал около себя ленинградский «ТРАМ». Все пьесы, печатаемые в настоящем сборнике, написаны комсомольскими литераторами, членами этой группы. Они явились отзвуками на тематические предложения комсомольского актива, вырастившего «ТРАМ». Каковы же эти темы, нужные зрителю-комсомольцу? Как показал опыт, наибольший интерес клубной юношеской аудитории вызывают вопросы, выдвигаемые жизнью и бытом само рабочей молодежи. «Комсомол и повседневная будничная работа», «комсомол и хулиганство», «молодежь на производстве», «молодежь в гражданской войне» — вот круг тем, которые театр в первую очередь поставил перед своими драматургами. Пьесы, явившиеся результатом этих работ, разумеется, далеки еще от того, чтобы дать ответ на эти огромной важности вопросы. Еще менее они могут претендовать на литературную законченность. Но, как почин комсомольской драматургии, эти четыре небольшие пьесы о рабочей молодежи, написанные авторами, близко и кровно связанными с этой молодежью, и проверенные во многих десятках спектаклей, данных ТРАМом, безусловно, могут оказаться полезными в строительстве репертуара «Театров рабочей молодежи».

—

«Комсомольская ячейка в повседневной работе» — вот содержание пьесы «Будни» П. Маринчика и С. Ка-

шевника, открывающей этот сборник (поставлена в ТРАМе в мае 1926 г.). События пьесы развертываются в заводском коллективе комсомола. В центре действия стоит фигура Железнова, старого комсомольца, прошедшего через гражданскую войну, самоотверженно сражавшегося на боевых фронтах, но не умеющего найти себе место в мирной будничной работе. Стремясь к необыденному, к «романтическому», Железнов отходит от товарищей, забрасывает работу, отталкивает бывшую свою подружку Настю (тип стойкой, энергичной и деятельной работницы-комсомолки). Железнова притягивает другой мир, и в нем — веселая, нарядная Нина, спецовская дочка. Увлеченный этим новым для него кругом, он, сам того не замечая, становится предателем, растратчиком, пособником заклятого своего врага. Действие происходит на фоне повседневной жизни комсомольской ячейки. Рядом с серьезно задуманными героями — Железновым, Настей — вертятся полукомические характерные фигуры рабочих парнишек — Сундука и Кузьки; психологическая линия спектакля пересекается поэтому задорной и бойкой игрой. «Будни» — основная тема, но помимо нее в пьесе затрагивается ряд вопросов комсомольского быта: вопросы «повышения квалификации», семьи и любви, культурничанья и хулиганства. «Будни» — пьеса бытовая, пьеса дискуссионная. Она рассчитана на то, чтобы вызвать юношескую аудиторию на споры и обсуждение, заставить ее призадуматься. Подобный тип пьесы, бесспорно, является одним из самых целесообразных в «Театре рабочей молодежи».

По форме же своей — это мелодрама с довольно запутанным, развивающимся в резких поворотах действием. Этот мелодраматический характер необходимо сохранить и в сценической разработке пьесы.

Иного рода драмой является «Фабзавшторм» Д. Толмачева. Это — опыт комсомольской «производственной трагедии». В центре действия здесь стоит металлический завод с цехами, плавильными печами, разыгрывается борьба за завод, участниками которой становятся, с одной стороны, — старые литейщики,

инженер, оторг и самоотверженная заводская молодежь, с другой, — разного рода вредители производства и бесшабашная уличная «шпана». «Фабзашторм» — не бытовая пьеса. Спектакль этот не претендует на то, чтобы дать полную и всестороннюю картину работы комсомольца на производстве. Это — пьеса не реалистическая, а «условная», недаром она написана стихами. Основное в ней — это пафос и движение завода, общий подъемный героизм борьбы за производство. Движения и речи действующих лиц тесно переплетены с движением и шумом машин и плавильных печей. Передать это движение — вот главнейшая задача спектакля.

Третья пьеса сборника, комедия «Сашка Чумовой», написана комсомольцем А. Горбенко. Тема ее — взаимоотношения комсомола и молодежи с «улицы». Тема эта чрезвычайно серьезная и большая, но «Сашка Чумовой» — комедия, и притом комедия не столько бытовая, сколько шуточная, «буффонная». Она не разрешает серьезного вопроса, она показывает характерные фигуры обоих станов, рабочей и хулиганствующей молодежи, и, прежде всего, самого «Сашку Чумового», хвастливого и гулевого парня, колеблющегося на грани между комсомольской ячейкой и хулиганской «хазухой», парня беспорядочного, несдержанного, делающего ряд глупостей, но, в конце концов, все же отворачивающегося от уличных своих приятелей и повинной головой приходящего в комсомол.

Комической паре «чумовых» противостоит другая — тоже комедийная, но иного рода — пара, Деловой и Нюрка, ревностно работающие в заводской ячейке. На заводе, на хулиганской «вечерушке», на военном корабле, в стане контрабандистов развертываются приключения Чумового. Да и вся эта пьеса — пьеса приключений, преувеличенных, шуточных, порою почти неправдоподобных. Так к ней и нужно подходить, так ее и нужно разыгрывать, легко, живо, в быстром и бойком темпе, без особенного нажима на быт, могущего только отяжелить пьесу. В особенности опасным явился бы нажим, а тем более какое-либо

подчеркивание, прикрашивание «шпаны», играющей довольно видную роль в этой комедии. Это исказило бы социальный смысл спектакля, лишило бы его всякой ценности. Наоборот, безобразной и тупой компании хулиганов должна быть, в сценическом воплощении, всячески противопоставлена комсомольская ячейка, жизнерадостная, бойкая и организованная, этой своей бодростью и организованностью все время притягивающая к себе гулевого «Сашку Чума». Так спектакль «Сашка Чумовой» может стать тем, чем он должен быть, — непритязательной, веселой и праздничной комсомольской комедией.

«Зорька», пьеса Н. Львова (работа сезона 1926–27 гг.) отходит от быта в сторону романтики и героики. Это попытка ответа на то требование романтики, которое все настойчивее выдвигается в юношеской критике и печати.

В пьесе воспроизводится обстановка героической борьбы молодежи в дни гражданской войны. И в этой, уже уходящей в прошлое обстановке намечается тема взаимоотношения личного начала и общественного долга, а за нею и тема взаимоотношения полов, столь актуальная для сегодняшнего дня. Приподнятый характер этой пьесы сказался и в ее языке, ритмизованно-прозаическом. Он определяет собою и принципы ее постановки.

Дело строительства «Театра рабочей молодежи» — дело очень новое и дело трудное. Но все отчетливее очерчиваются огромные возможности и широкие пути этого дела. Ведь разве столь разработанная ныне и высокая культура профессионального буржуазного театра не выросла из самодеятельных, любительских, театральных попыток буржуазной молодежи? Им на смену идет сейчас театральная игра рабочей молодежи. Это — не затея одиночек и небольших группировок. Она опирается не на отдельных меценатов. Это — дело — юношеских масс, ее опора в комсомольской организации, которая сейчас уже и словом, и делом содействует росту театров рабочей молодежи, руководя ими, требуя от них ответа, давая им свои задания. Уже

сейчас «Театр рабочей молодежи» — пусть небольшой, но определенный участок строящейся социалистической культуры.

За дело «театров рабочей молодежи», за трамизм! — таков лозунг этой книжки.

В соавторстве с М. С[околовским].
Театр рабочей молодежи: сб. пьес для комсомольского театра / под. ред. А. Пиотровского и М. Соколовского. М. Л.: Госиздат, 1928. – С. 3–11.

Пути ленинградского ТРАМа

В 1922 году, при одном из ленинградских домов коммунистического воспитания, доме им. Глерона, возник комсомольский драматический кружок. Он образовался и стал работать как составное звено большого движения «самодеятельного театра», охватившего рабочие и, в первую очередь, комсомольские клубы. Отказ от подражания театральному профессионализму, убеждение в том, что из форм нового общественного быта, из ячеек пролетарской организации, путем коллективного самодеятельного творчества должны быть построены новые виды зрелищ — вот какова была программа движения. Кружок комсомольцев-глероновцев, руководимый Михаилом Соколовским, шел одним из первых. Недаром значилось на его плакатах: «Наш театр — театр манифестаций и митингов». Проводя массовые молодежные празднества на эстрадах и площадях, изобретая песни и танцы, ставя «инсценировки», в которых средствами массового движения, пения, самодеятельной игры драматизировались основные исторические темы красного календаря, кружок включался в массовую политическую работу комсомола и вместе с тем находил своеобразные формы зрелищной выразительности, готовя кадры молодых исполнителей, не связанных традицией профессионального театра, привыкших смотреть на свои выступления как на комсомольскую работу, воспитывающихся в направлении к многообразному синтетическому искусству. Вслед за героической

и торжественной праздничной инсценировкой в работу кружка вошла «живая газета», веселая, бойкая, сатирически высмеивающая промахи комсомольского быта. Из «живой газеты» родилась пьеса со сквозным действием, с целостной интригой. Настало время, когда кружок мог и должен был превратиться в театр, в Театр рабочей молодежи.

Осенью 1925 г. комедией «Сашка Чумовой» открылся этот театр. Черты «живой газеты» еще очень сильны в этой комсомольской игре, посвященной злоключениям веселого, но беспорядочного парня Сашки Чума. Его фигура одна только связывает разрозненные куски спектакля, полного песен, физкультурных движений и характера живо-газетных номеров. Пьесу написал участник театра комсомолец Горбенко. И это оказалось очень важным. Строительство молодого театра невозможно без выдвижения своих, близких театру, литературных сил. ТРАМу удалось вырастить такую группу своих драматургов. Все его пьесы взросли из недр самого театра, причем они писались почти одновременно с возникновением постановочного замысла спектакля. Молодые комсомольские писатели: Горбенко, Львов, Скоринко, Маринчик, Кашевник, Ершов и Коровкин — построили в течение 3-х лет репертуар театра. Вслед за веселым «Чумовым» театр подошел к темам более серьезным и центральным в комсомольской работе. Комсомол на производстве — вот тема «Фабзавштурма» второй постановки театра, индустриальной трагедии, как его назвали авторы. Черты клубной инсценировки с ее отвлеченностью, схемой, голым пафосом хорового чтения и движения еще довольно сильны в этом спектакле. Но следующей пьесой «Будни» театр вплотную подошел к бытовым вопросам комсомола, поставив актуальнейшую и острую тему о боевом комсомольце — активисте, не находящем себе места в будничной работе и отрывающемся от товарищей. Молодежное общежитие, коллектив, спортплощадка и игры на них, веселый обряд комсомольской свадьбы, — все это перекидывало крепкий мост между театром и молодежной аудиторией. Тип

спектакля, наметившийся в «Буднях», стал на некоторое время основным в работе театра. По этому же пути пошел спектакль «Мещанка», где театр поставил тему замужней комсомолки, не умеющей согласовать свою комсомольскую работу с домашними заботами. Элементы романтики, героизма отметили отличие от этих чисто бытовых спектаклей «Зорьку», эпизод из борьбы комсомола в гражданской войне. Тема любви, тема взаимоотношений парней и девушек в комсомоле поданы здесь не в современной бытовой обстановке, а в напряженной атмосфере бандитского восстания, в быту комсомольского отряда. Пьесы эти («Сашка Чумовой», «Фабзавшторм», «Будни» и «Зорька») изданы в сборнике Театра рабочей молодежи и вошли с тех пор в репертуар целого ряда молодежных и рабочих театров других городов. Сезон 1927–28 гг. поставил перед театром более сложные задачи. От узких тем и от бытового оформления театр должен был перейти к спектаклям большого масштаба и своеобразного стиля. Сезон начался юбилейной пьесой X-летия комсомола «Бузливая когорта» — Скоринко. 1917 год, борьба за рабочую молодежь. Попытки меньшевиков приобрести влияние на молодежь, организация большевистского союза молодежи — вот материал пьесы. Но героика темы все время нарочно снижается комедийными поворотами действий. Действующие лица поданы здесь не как агитационные фигуры, а как живые люди, образы рабочих подростков, чередующие дело с весельем и шутки с боевым походом на Зимний дворец. Тот же тон острого сочетания серьезного и смешного пронизывает и всю постановку этой «исторической комедии», как ее назвал автор.

Молодежь на производстве, взаимоотношения ее со старыми мастерами и одновременно вопрос о борьбе с антисемитизмом в современных советских условиях — вот широкая тема, поставленная театром в следующей его работе «Зови фабком». Здесь театр ставил себе задачей, выйдя за круг личных отношений и семейной фабулы, завернуть действие вокруг исключительно производственных моментов, сделать

работу в цеху основной движущей силой действия, построив в то же время новую для нашего театра фигуру старика-мастера.

В цикле этих работ театр не только сумел завоевать себе прочное место в ряду ленинградских театров и в аудитории рабочей молодежи, не только сумел стать действительной частью политической культурной работы комсомола, но и выработал ряд художественных приемов, носящих черты своеобразного стиля комсомольского театра. Основное определяется здесь самим составом театра и его целевой установкой. Рабочая молодежь — вот актеры, музыканты и драматурги театра. До самого последнего времени труппа театра целиком состояла из комсомольцев, совмещающих его художественную работу с основным занятием на производстве. Лишь начиная с последнего сезона, часть труппы целиком перешла на работу в театре. Производственные навыки рабочей молодежи в большой степени сказались поэтому на движении и речи актеров ТРАМа. И театр не считает что это плохо. Наоборот, он полагает, что если в обстановке буржуазного театра речь и манера московского интеллигента считались примерными стандартными для театра, то сейчас этот стандарт должен быть заменен новым, образцом речи и движения индустриального рабочего, разумеется, понимая под этим не пережитки некультурности, а характерность, энергию и динамичность, присущие новому человеку.

Природа актеров ТРАМа определила также их игровой стиль. Ясно, что никакое перевоплощение, никакой психологический круг в том понимании этого слова, которое вызвал Московский Художественный театр, здесь невозможны. Актер комсомолец не может быть объективным в изображении своих героев, не может ставить себе задачей их «человеческое оправдание». Он подходит к ним диалектически, судя их судом своей классовой морали, переключаясь в те или другие образы, он в основе остается самим собою. Из обихода рабочей молодежи рождается и постановочный стиль спектакля. В постановках ТРАМа много

пения, музыки, много физкультуры, много игр и движения. Это потому, что ТРАМ, уходя от разговорного театра интеллигенции, стремится к спектаклю, использующему все средства зрелищной выразительности, к театру синтетическому. Но это и потому также, что песни и спорт как раз и являются характерными для многого нового в быту рабочей молодежи. Комсомольский коллектив, действующий дружно, вместе — вот основа спектаклей ТРАМа. В этом смысле театр не раз ставил себе задачей активно способствовать оформлению комсомольского обихода, пропагандируя в своих спектаклях песни, игры, формы новобытной комсомольской вечеринки. Он выдвигал также в своих спектаклях своего рода стандартные типы комсомольцев-активистов, энергичных, жизнерадостных, находчивых ребят и девушек. Театр строил, таким образом, своего рода бытовые стандарты. Но в этом заключается и опасность. Установление норм быта, характеров, морали в наше время, когда и то, и другое, и третье только еще слагается, может оказаться ошибочным. Такого рода догматизм всегда будет мелок. Основные вопросы быта в их обобщении пройдут мимо него. И, что самое главное, такой догматизм в значительной мере является продолжением традиций дореволюционного театра, глубоко коренящихся в идеалистическом мировоззрении общества породившего этот театр и очень далек от того материалистического диалектического взгляда на жизнь, под знаком которого строится пролетарская культурная революция. Вот почему ТРАМ всегда стремился к диалектическому разрешению поставленных перед ним задач, подыскивая для этого методы, как постановочного, так и актерского стиля. Более решительный шаг сделала в этом направлении последняя работа театра «Плавятся дни», являющаяся одновременно первым спектаклем, поставленным театром в постоянном, профессионального типа, театральном помещении. Тема пьесы — комсомольская семья, т. е. тема, отчасти, уже разработанная ТРАМом в «Мещанке». Но в том-то и дело, что, пожалуй, именно на этом материале ясно как мало могут удовлетворить

традиционные догматические приемы драматургии и сценической постановки актуальным задачам анализа нашего сегодняшнего, такого еще не устоявшегося быта. В спектакле «Плавятся дни» сделана попытка дать обобщение темы, обобщение бытового вопроса. Диалектический прием проведен здесь начиная от построения пьесы до деталей сценической постановки. Комсомольская семья на распутье. Мужа тянет в общежитие ребят. Жену привязывает традиционный семейный уют. Возникает борьба. Ищется выход. Но и то, и другое показывается в пьесе без навязчивой догматической прямолинейности. Делаются попытки раскрыть причины, породившие именно такую семью, и для этого прямолинейный ход действия перебивается сценами воспоминания о первой встрече, о прошлом. Анализируются корни расхлябанности и некультурности, еще присущие комсомольскому быту, и для этого действие, прерываясь, возвращает зрителя к эпизодам гражданской войны, к быту райкомовских отрядов. Ищется выход. Но выход не может быть один. Каждый из действующих ищет его по-своему и поэтому пьеса разрывается сценами-проектами, сценами, как бы рисующими то, о чем думает герой. Прямолинейное протекание драматического действия раздвигается, распирается вширь и вглубь, становится сложным и многозвучным. А это позволяет поставить в пьесе вопросы быта с полнотой большого обобщения и с остротою диалектического анализа. В постановочном стиле также нет прямой бытовщинки, элементарного натурализма. Здесь есть попытка провести тот же диалектический принцип. Сцены семьи как будто трактованы в приемах углубленного психологизма, от них как будто веет уютом и миром. Но вот характер сцены переключается, под благолепной личиной патриархальной семьи становится видимым звериное рыло косности, некультурности. Традиционные для ТРАМа физкультурные упражнения здесь не сами по себе, они ставятся, как своего рода мажорные точки в итоге комсомольских диалогов. Жизнерадостные сцены комсомольского общежития порою также пе-

реключаются, выявляя грубость и дикость, еще гнездящиеся там. Сцены-воспоминания и сцены-проекты также разрушают натуралистическую ткань действия. Они обозначены переменой света, изменением музыки и темпа движения. Они сопровождаются беззвучной пантомимой, подчеркнуты светом, костюмами. Приемы эти, конечно, идут от кино, от кино-наплывов. Но здесь театр пытался идти по пути не механической кинофикации, а по линии органического обогащения выразительных средств театра, попыток соседнего, технического прогрессивного искусства кино. Свет и музыка входят в спектакль, ставя акценты на его действие. «Плавятся дни» — спектакль дискуссионный. Но театр считал необходимым, наряду с актуальностью темы и содержания, найти для него и формы, отвечающие значимости содержания. А такой формой может быть только диалектический спектакль. И если в спектакле «Плавятся дни» формы этого диалектического искусства еще только намечаются, то все же, кажется, что это единственный путь, по которому может органически развиваться театр, ставящий себе задачу, быть одним из звеньев культурной революции.

Каково же место ТРАМа в нашем театральном фронте, нашей комсомольской работе? Как и в начале своего пути ТРАМ не отрывает себя от политической работы комсомола, считая себя одним из его звеньев. Но, кажется, что и на вопрос, есть ли театральное будущее за организмами типа ТРАМа, можно ответить только утвердительно. Не случайно то, что в наши дни любительский клубный кружок превратился я театр. История театра учит, что каждый раз, когда в быту и в искусстве происходит органическая ломка, из любительской театральной игры нового класса возникают новые формы театрального профессионализма. Совсем недавним опытом в этом отношении является создание из любительской игры буржуазной интеллигентской молодежи, такого исключительного крупного театрального явления, как Московский Художественный театр и его студия. На смену интеллигентской молодежи в строительстве культуры идет молодежь фабрик

и заводов. Будущее театра должно быть поэтому за рабочей молодежью, и ленинградский ТРАМ так же, как и многочисленные ТРАМы, уже возникшие в наших промышленных городах, ставят себе целью ускорение этого неизбежного процесса. ТРАМ вступает сейчас всего лишь в четвертый сезон. Он только сейчас еще получил постоянную площадку. Его актеры еще в большой степени сырая в техническом отношении молодежь, которая одновременно и работает над постановками, и настойчиво учится. Пути ТРАМа идут сейчас к дальнейшему росту технических сил его труппы, к дальнейшему укреплению тех диалектических приемов, которые легли в основу его художественного стиля, и, что самое главное, к все более глубокому освещению в театральной форме актуальных проблем комсомольского быта и строительства.

Диалектический материализм — основа работы ТРАМа. [Л].: изд. Гос. ТРАМа, 1928. С. 18–32.

1929

Диалектическая пьеса

Пьеса Н. Львова «Плавятся дни» — до известной степени переломная пьеса в развитии комсомольской драматургии и репертуара театров рабочей молодежи. В пьесе этой с большой определенностью наметились те основные драматургические особенности, которые отличают спектакли театров рабочей молодежи от обычных драматических представлений.

В чем же эти особенности? Говоря — коротко — в «диалектическом», а не «догматическом» построении спектакля.

«Плавятся дни» — пьеса, написанная именно для такого рода спектакля. Поэтому она и построена диалектически.

Тема пьесы — показать противоречия, возникающие перед парнем и девушкой — комсомольцами в тот момент, когда они решают строить семью, дом. Привычный домашний кров, родня, семейный уют, все это тянет в одну сторону, комсомольский коллектив, общественная работа, ребятня — тянут в другую. Так создается драматическое столкновение. В чем же правда? Где выход? Ответить на это в тоне прописной морали, преподнести простой, однозначный и навязанный вывод — это значило бы стереть всю революционную остроту вопроса, значило бы дать ему чисто-догматическое разрешение. Так и бывает в драмах обычного типа. Но пьеса «Плавятся дни» пытается, как уже сказано выше, дать не «догматический», а «диалектический» ответ на поставленную противоречивую проблему.

Старая семья не показывается здесь поэтому исключительно в отрицательных красках. Наоборот. Комсомолке Нине, возвращающейся одной из больницы, с новорожденным сыном на руках, семья представляется светлой, уютной и доброй, и такою же, следовательно, как бы воспринятая глазами Нины, показывается она и зрителю в начале пьесы. Но комсомольцу Василию, «мужу», рвущемуся от домашнего

очага к заводской ребятне, в общежитие, та же семья кажется темной, косной, изуверской. И такою она действительно изображается в соответственном эпизоде, дающем «переключенье» характеристики семьи. То же и с комсомольским коллективом. Веселый, жизнерадостный, энергичный и отзывчивый мир заводских ребят встречает приходящего в общежитие Василия. Но перед Нинкой, которая боится, что общежитие отнимет от нее мужа и разрушит ее семью, этот же радостный мир комсомольской ребятни, оборачивается своей грубой, диковатой, жестокой стороной, и таким же на мгновенье он показывается в пьесе.

В диалектической драме важно также, не ограничиваясь показом того или иного события, раскрыть противоречия, которые его обусловили, выяснить его корни. В обычной драматической форме сделать это невозможно. В пьесе обычного типа действие развертывается прямолинейно, из прошлого в будущее, от завязки к развязке. Фабула тянется узкой ниточкой и развивается с «догматической» неизбежностью. «Плавятся дни» намеренно отходят от такой однолинейности, однослойности. В те моменты, где необходимо показать глубокую причину события, действие пьесы как бы приостанавливается, идет своего рода «наплыв», идет «воспоминанье» из прошлого. Иногда такие «воспоминанья» прямо связаны с действующими лицами пьесы, иногда же они носят и более обобщенные, общезначимые черты. Так, в виде «наплывов» показываются сцены встречи Нины и Василия и первый радостный разговор их о будущем ребенке. Также дается и «наплыв» из прошлого красногвардейских «райкомовских отрядов», объясняющий, откуда берется привычка к непорядочности и неряшливости в молодежном быту. Для наглядности и возможно более яркого вскрытия противоречий, контрастные, противоположные по смыслу и направленности сцены ведутся одновременно, перегоняя друг друга, монтируясь друг с другом. Так связаны параллельным протеканием во времени разговоры комсомольских активистов Петьки поэта и Маруськи о будущем комсомола и эпизод

«крещенья» ребенка в семье. Но наиболее отразилось диалектическое строение пьесы на развязке ее, на финале. Развязка обычной драмы является как бы неизбежным, обязательным выводом из происходившего, с догматической определенностью предлагаемым автором зрителю. По такому же образцу строятся «концы» в большинстве современных советских пьес. В них часто навязывается зрителю эпизод, слишком упрощенный, слишком однобокий по сравнению со сложностью нашего материалистического, диалектического мировоззрения, учащего рассматривать каждое событие не оторванным от окружающей среды, а в потоке изменяемости, в столкновении противоречий. Вот почему развязка пьесы «Плавятся дни» построена в виде своеобразных «проектов в будущее». Сбившиеся с дороги, измученные противоречиями между «семьею» и «коллективом» комсомольцы Василий и Нинка отчаянно ищут выхода. Он опускается до пьянки в пивной, более того, до попытки к самоубийству. Она задумывает убить ребенка, так «запутавшего» своим рождением ее жизнь. Но выход ли это? — Нет. И вот действие как бы снова возвращается назад. Все это было не действительностью, а лишь «проектами». Василий и Нинка снова среди комсомольской ребятни, и здесь они смогут, конечно, найти правильный путь, смогут примирить кажущиеся противоречия на основе коллективной работы и жизни, и вместе с ними сумеют это сделать и зрители.

Построенная таким образом, пьеса приобретает черты нового рода драматического представления. Вместо привычной драматической фабулы, однолинейно протекающей из прошлого в будущее, мы имеем здесь постоянные перестановки во времени. Прямое действие все время разрывается «наплывами», «проектами в будущее». За отдельными поворотами драматической интриги как бы раскрываются широкие перспективы, придающие событиям обобщенное значение. Действие становится многослойным, емким, разносторонним. А сама пьеса, теряя черты драматического спектакля, начинает напоминать некий дра-

матический «спор», взволнованное «рассужденье» на тему острую, боевую для комсомольского зрителя. Вот почему «Плавятся дни» названы не «пьесой», а «диалектическим представленьем», и разделяется это представленье не на «акты», а на «круги».

Но можно задать вопрос, не являются ли все эти нововведения просто выдумкой авторов и театра ленинградского ТРАМа, впервые поставившего пьесу? Нет. Все эти нововведения бесспорно обусловлены самой сущностью общественных задач, стоящих перед комсомольским театром, необходимостью раскрыть в художественной форме тему, такую современную и сложную, для которой обычная драматургическая форма оказывается слишком малоемкой, слишком узкой. «Плавятся дни» — первый опыт на новом пути. Не все здесь, может быть, удачно, но самый принцип интересен, правилен и должен развиваться и дальше. Но можно задать другой вопрос: а не является ли такая «диалектическая форма» чересчур трудной и малодоходчивой для молодежного зрителя? Не покажется ли она ему мало волнующей и попросту скучной? Опыт ленинградского ТРАМа, где пьеса эта шла и продолжает идти, доказывает обратное. Комсомольский зритель с величайшим напряжением следит за борьбой противоречий, развертывающихся в спектакле и ничуть не смущается его необычной формой. Нужно только, чтобы спектакль в целом был полон бодрости, яркости, жизнерадостности, и чтобы в нем были найдены такие же «диалектические формы», как и в самой пьесе.

***

Общий стиль постановки, конечно, не может быть грубо бытовым, натуралистическим. Это резко противоречило бы характеру пьесы, приподнятой и стремящейся к обобщениям. Декорация должна поэтому, не гоняясь за фотографическим воспроизведением действительности, дать возможность часто и быстро переносить действие и менять условное обозначение места, где происходят события. Лучше всего использовать для этого постройку-конструкцию, которая внешним видом своим напоминала бы переплет заводских

сооружений, заводской мост и т. п. Ведя действие то перед этой конструкцией, то на ней, можно, изменяя отдельные детали, вещи, мебель, попеременно изображать квартиру «семьи», общежитие, пивную. Переходы самой конструкции позволят вести действие быстро и разнообразно, как этого требует темп пьесы. На худой конец можно применить также раздвижные ширмы. Но основную роль в выделении того или иного эпизода и в особенности «наплывов» и «переключений» должен играть свет. Только переменой света, со спокойного, ровного на резкий, бегающий, можно подчеркнуть различие в том, как воспринимают «семью» Нина (в начале пьесы) и Василий (в эпизоде с «чарочкой»). Только светом можно показать зрителю разницу между реально происходящими сценами и сценами «воспоминаний», где Нинка думает о первых встречах своих с Василием. То же относится к «сценам-проектам» в будущее (пивная, сцена самоубийства и т. д.). Здесь это даже особенно важно для того, чтобы зритель с самого начала понял, что перед ним не «реальные» события. А лишить эти эпизоды «реальности» можно только при помощи меняющегося, беспокойного, бегающего света.

Вот почему при постановке спектакля нельзя обойтись обычным неподвижным освещением посредством рампы или верхних софитов. Лучше всего пользоваться (в добавление к «софитам») парой прожекторов или автомобильных фар. Прикрепленные на движущемся основании и помещенные по бокам перед сценой, прожектора (или фары) смогут дать те подвижные пучки света, при помощи которых можно будет вести световую игру спектакля. Желательно приспособить к фарам также цветные (красные, синие) стекла и вертушку для достижения эффекта «мигающего» света. Само собой разумеется, что весь порядок перемены света, весь «световой сценарий» спектакля должен быть предварительно твердо закреплен и прорепетирован.

Другим моментом этого спектакля, не менее важным, чем свет, должна быть музыка. В пьесе много песен, которыми главным образом характеризуется

жизнерадостный и бодрый мир комсомольского общежития. На фоне таких песен, как «Василёчки» проходят целые эпизоды. В других эпизодах «комсомольского общежития» веселая приподнятость общего тона подчеркивается шумовым оркестром в руках у ребят. Свистульки, ложки, дудки, кастрюли пускаются тут в ход. Но всего этого недостаточно. Необходимо также постоянное сопровождение спектакля при посредстве небольшого, хотя бы клубного типа, оркестра. Оркестровая музыка позволит выделить особый характер «сцен воспоминаний» и «сцен-проектов», о которых речь была выше, она поможет также подчеркнуть всевозможные «наплывы» и «переключенья» в спектакле. Но музыка не должна быть здесь сопровождением. Она должна входить в спектакль, как активная сила. В пьесе есть сцены, являющиеся как бы диалогом действующего лица с музыкой (обращение комсомольца Василия к колоколам). В целом ряде других мест музыка, вступая короткими резкими ударами, может подчеркнуть значительность происходящего и дать как бы эмоциональную разрядку действию.

«Наплывы» и «переключения», «сцены воспоминаний» и «проектов», являющиеся труднейшими местами в пьесе, хотелось бы также и зрелищно выделить из общего спектакля. Здесь можно пользоваться переменой костюма (например, в «сценах воспоминания» Нинка и комсомольцы могут быть одеты не в бытовые одежды, а в одноцветные бело-черные, условно-спортивные костюмы). Можно также применять маски. Здесь уместна также беззвучная пантомима, со снежками или мячами. В финале пьесы желательно феерическим зрелищем, фейерверком, транспарантами, условно изображающими «литье стали», дать бодрую и торжественную концовку.

Постановка остальных частей пьесы не встречает трудностей. Не отяжеляя спектакля излишним натурализмом, надо создать атмосферу радости, смеха, песен, игр и бойкого танцевального движения всюду, где на сцене молодежный коллектив — подлинный герой пьесы. Образы веселых неразлучных друзей Зосимы

Чубикова и Левы Мизинчикова, всегда готовых пошутить, и в то же время отзывчивых и очень серьезно относящихся к своему комсомольскому делу, — ясны. Лирический и склонный к чувствительности Петька Горлов, местный поэт, и энергичная боевая комсомолка Маруська — вот пара активных героев пьесы. В противовес им основные герои: Василий и Нинка — склонны к раздумью, к колебаниям и нерешительности. Именно эта их нерешительность и заостряет так противоречия вокруг них. Но все же было бы ошибкой делать упор на «психологию» этих героев и пытаться объяснять их разлад «несходством характеров», или частным следствием их индивидуальных душевных свойств. Этот разлад (как сказано было выше) результат противоречий нашей действительности, где борются старый собственнический уклад жизни с новым, коллективистическим. Поэтому важно расчленить роль обоих на отдельные «положения» и показать, как в каждом из них по-разному отражаются эти противоречия. Нинка — то преданная дочь старой семьи, то бунтарка, то отчаявшаяся покинутая жена. Василий — сейчас любящий муж, а через мгновение — в нем особенно важны черты активиста-комсомольца, а еще далее — свойства потерявшегося, чуть ли не деклассированного одиночки. Особую группу образуют представители «враждебной группы»: старые родители, мещанская парочка родственников, поп. Стиль комсомольского театра требует обычно резко издевательского, обличительного сатирического «отношения» к такого рода классово-чуждым персонажам. В диалектическом спектакле, каким должен быть спектакль «Плавятся дни», такого простого сатирического «отношения» недостаточно. Необходимо диалектически вскрыть социальные противоречия, таящиеся в этих классово-враждебных фигурах. Ведь со своей точки зрения правы старые родители, пытающиеся отстоять «крепкую, радостную семью» своих детей. С точки зрения их и людей, подобных им, прав и поп, убежденным голосом провозглашающий христианское «верую». Эту относительную, субъектив-

ную «правоту» классово-чуждых персонажей следует на мгновение, выявить, чтобы этим придать им серьезность и с тем большей силой «разоблачить» и «обличить» в следующих эпизодах спектакля.

Все это, разумеется, требует от исполнителей серьезной работы, а главное большой политической сознательности, совершенной отчетливости в понимании социальных противоречий, которые нас окружают и которые пытается раскрыть пьеса. Актер диалектического Театра рабочей молодежи должен, прежде всего, быть и сам диалектиком, материалистом, целеустремленным революционером.

Тогда этот новый по устремленности своей и по форме спектакль прозвучит так, как он должен прозвучать, полно, разнообразно, серьезно, и в то же время жизнерадостно и светло, пробуждая в молодежи серьезное раздумье о сложности нашей жизни, о путях нашей борьбы, и утверждая новые творческие пути Театра рабочей молодежи, художественного агитпропа комсомола.

В соавторстве с М. В. Соколовским

Львов Н. Плавятся дни: диалектическое представление в 3-х кругах / ред. и вступ. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–9.

Пьеса о замужней комсомолке

Вопрос о девушке в комсомоле и о замужней комсомолке — все еще стоит очень остро перед молодежью. При каждом обсуждении этого вопроса на каждой бытовой конференции всплывают тысячи новых примеров того, как, выходя замуж, девушка-комсомолка волей или неволей отрывается от активной работы в организации, не умеет совместить новых бытовых условий своей семейной жизни с общественной работой и, сплошь и рядом, кончает тем, что уходит из комсомола, становясь безучастной к большим общественным задачам обывательницей, становясь «мещанкой». Должно ли так быть? Нет, конечно. И вот об этой-то опасности гово-

рит пьеса П. Маринчика, впервые поставленная ленинградским ТРАМом. Нюра Панова, выйдя замуж, забрасывает комсомольскую работу. Ее зовут «мещанкой». Но одна ли она виновата в этом? Она ли плоха, или плоха, неблагополучна также и обстановка вокруг нее? Конечно, Нюра виновата, она растерялась перед трудностями и допустила ошибку. Но не менее виноват и муж ее, активист-комсомолец, на словах распинающийся за «новый быт», на деле же деспотически закабаляющий жену свою на кухне, у печного горшка, взваливающий на нее всю обузу хозяйственных хлопот и вдобавок еще уходящий от наскучившей и ставшей пресною жены-«мещанки» к бойкой и смазливой Верке «Лимонадной». Виноваты и ребята-комсомольцы, не научившиеся еще серьезно и подлинно по-товарищески смотреть на девушек в комсомоле, не отказавшиеся еще от пренебрежительного, наплевательского, хамского к ним отношения. Виновата и комсомольская ячейка в целом, которая, видя, что Нюра Панова запуталась с работой, не только не помогла ей и не пошла навстречу, но, наоборот, жестко-требовательным и нечутким отношением только посодействовала уходу растерявшейся девушки из комсомола и чуть не привела ее к самоубийству.

Пьеса ставит, таким образом, очень больную тему молодежного быта и ставит довольно остро, не останавливаясь ни перед сатирическим обличением комсомольской экскурсии, где ребята напиваются под шумок просветительных речей, ни перед высмеиванием сухого бюрократизма комсомольских культработников и т. д. Эту сатирическую линию незачем и нельзя затушевывать при постановке. Отрицательные черты распущенности у «Верки», «Ильки» и «Кролика», черты лицемерия и грубости у «Мити Панова», ограниченности и сухости у отсекра[1] и горемычного завклуба Пети Петушкова, черты бесхарактерности и слабоволия у самой героини пьесы — «мещанки» Нюры должны быть достаточно резко подчеркнуты. Драматический смысл таких сцен, как издевательство комсомольца

[1] Ответственный секретарь партбюро.

Панова и наглой подружки его Верки над прислуживающей у стола «мещанкой» — женой, таких эпизодов, как приход жалкой и пьяной, без цели шатающейся по набережной Нюрки на комсомольскую свадьбу, должен быть подан сильно и волнующе. Пьеса Маринчика — мелодрама, и такие резкие психологические эффекты здесь необходимы. Но при всем том нельзя ни на мгновение терять общей перспективы, общей направленности пьесы.

В ней Театр рабочей молодежи — комсомольский театр — задумывается над трудностями и противоречиями молодежного быта, он делает это с горечью, с серьезностью, но исходя из несокрушимой, жизнерадостной веры во внутреннее здоровье и в силу своей организации, глубочайше убежденный в том, что все трудности могут быть преодолены, ошибки — выправлены. Этот тон глубокого оптимизма в сочетании с резкой и непримиримой критикой собственных недостатков составляет одну из основных черт комсомольского театра, так же он важен в комсомольской работе в целом. Вот почему «Мещанка», при всей обычно-мелодраматической (как кажется на первый взгляд) ее форме, не просто мелодрама, не попытка столкновения и борьбы хороших и плохих, добрых и злых героев-одиночек, а пьеса, диалектически рассматривающая одну из проблем комсомольского быта, и комсомольский коллектив в целом — главный ее герой. Тот призыв к зрителям, которым заканчивается пьеса, вовсе не агитационный лишь довесок, а прямой и необходимый вывод из «дискуссии» на бытовые темы — каким должен являться этот спектакль.

***

При постановке пьесы следует поэтому всячески избегать бытовщины, безразличия, натуралистического изображения быта. Спектакль Театра рабочей молодежи не может быть натуралистическим, потому что он ставит себе задачей не «изображать» только жизнь, к тому же еще не установившуюся и полную противоречий, а вскрывать эти противоречия, толкать на раздумья, внушать. Как добиться этого? Можно драма-

тургически переработать настроение пьесы и путем перестановки эпизодов во времени (из настоящего в прошлое, будущее и т. д.), путем введения дополнительных разъясняющих пантомим и сцен обострить и подчеркнуть этот диалектический смысл спектакля. Но можно добиться того же и не прибегая к драматургическим изменениям. Главная задача лежит здесь на исполнителях. Актеры должны суметь вскрыть противоречивость в характерах бузливых парней — Ильки и Кролика, не плохих в сущности ребят, но занимающихся пьянкой и трепотней. Актеры должны, играя Нюрку и Дмитрия, помочь зрителю установить правильные отношения к семейной проблеме, их связавшей. За комической фигурой суетливого завклуба Пети Петушкова также должна чувствоваться основная критическая, но здоровая комсомольская линия. В лицах и в интонациях, в темпах всего спектакля должна быть подчеркнута эта диалектическая, но бодрая направленность пьесы. Музыка, сопутствующая действию, и пение, то и дело передающее ткань диалога, служат тем же целям — поднятию спектакля над уровнем бытовщины.

В пьесе «Мещанка» комсомольский коллектив показан не только на работе, но и в быту, — в обстановке праздничного отдыха. В пьесе дана загородная экскурсия, клубный вечер, комсомольская свадьба. Все это можно и должно расцветить песнями, играми, плясками, оживить добродушным весельем, развернуть целый материал по организации массового досуга и развлечения. В особенности большие возможности представляет в этом смысле эпизод «комсомольской свадьбы». Но широко развертывая в этих эпизодах комсомольские игры и затеи, следует помнить в то же время, чтобы живая, диалектическая нить не заменилась механическим показом «стандартов», «образов» бытового времяпрепровождения. Важно не давать «модели» быта, а заряжать зрителя необходимой устремленностью, должным запасом здоровой жизнерадостности, которые, перенесенные в быт, несомненно, приведут к обновлению и оздоровлению форм досуга и отдыха. Общая сработанность, гимнастическая

и здоровая тренировка исполнительского коллектива — вот первое и обязательное условие успеха этих массовых эпизодов, сложнейших и ответственейших в пьесе. Из отдельных ролей наибольшее внимание надо обратить на характеристику самой «мещанки». Здесь можно впасть в сентиментальный, мелодраматический штамп, изобразив работницу-комсомолку страдающей героиней. Это было бы ошибкой, совершенно стирающей диалектический характер этой довольно сложной и противоречивой роли.

Монтировка пьесы не сложна. В изображении клуба, комнаты Нюры, комнаты в общежитии надо постараться избежать натуралистических мелочей, отводящих внимание от основного и главного. Моменты переломные в развитии действия, обнаружение письма Нюры, ее окончательная ссора с мужем, ее появление на свадьбе можно выделить игрою света, меняющего в этих эпизодах силу свою и характер. Труднее декорация «парка» в первом акте. И здесь было бы ошибочным гнаться за натурализмом. Достаточно условно наметить характер парка, расположив на сцене предметы, которые помогли бы актерам вести эту подвижную динамическую сцену.

Маринчик П. Мещанка: пьеса в 4-х актах. [Изд. 2-е] / ред. и вступ. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–6.

Пьеса против антисемитизма

Сейчас, когда пролетарская общественность объявила непримиримую войну бытовым пережиткам антисемитизма, как проявления прямой контрреволюции, поставленная ленинградским ТРАМом в 1927/28 годах пьеса «Зови фабком» приобретает особое значение. Пьеса эта, написанная комсомольцами С. Ершовым и И. Коровкиным ставит тему именно в таком бытовом разрезе. Комсомольская молодежь, работая в словолитне, подражает темному, отсталому и вечно пьяному старому рабочему Былинкину и дразнит, травит подростка-еврея

Лейбзона. Его обвиняют в подхалимстве, потому лишь, что он усерден и старателен в работе, в карьеризме — потому, что он серьезен и энергичен. От шуток дело переходит к драке, к избиению. Но антисемитизм на производстве не приходит один. Ему сопутствует падение трудовой дисциплины, сопутствует пьянка и всяческая буза. Все это с неизбежностью приводит к срыву производства, и травля Лейбзона заканчивается тем, что работа словолитни совершенно расшатывается, в драке ребята уничтожают нужные чертежи, и словолитня стоит перед невозможностью выполнить важный заказ на переделку заграничных горелок.

Вопрос об антисемитизме на производстве раскрывается, таким образом в пьесе, если и не очень глубоко, то в основном правильно и отчетливо. Попутно пьеса останавливает внимание зрителя и на других важных производственных темах. Взаимоотношения старого матера, грубоватого, но преданного делу, с фабричной молодежью, выдвижение этой молодежи на руководящую работу, «шуточки», кажущиеся сперва забавными и невинными, на деле же подрывающие трудовой порядок, участие комсомольских и профсоюзных организаций в борьбе за поднятие производительности — все эти вопросы с большей или меньшей широтой представлены в этой насквозь производственной пьесе, зовущей к борьбе с мелкими, казалось бы, на деле же крайне опасными недостатками в быту молодежи, к более вдумчивому отношению к работе.

В пьесе общественные организации с некоторым опозданием берутся за борьбу с нездоровыми явлениями в словолитне. Они проглядели опасность, как это, несомненно, бывало иногда в фактических случаях антисемитизма на производстве. Между тем на них в первую очередь лежит обязанность бдительности и зоркости. И не случайно, всякий раз, когда действие пьесы приобретает обостренную форму, раздается предостерегающий окрик: «Зови фабком!».

***

Написанная для ТРАМа, пьеса эта разработана в приемах, свойственных Театру рабочей молодежи.

Главные действующие лица здесь — это не отдельные герои: Лейбзон, Слесарев или дочь мастера Валя — это коллектив заводских ребят-комсомольцев. Пьеса не рисует их сплошь светлыми и отрадными чертами. Наоборот, это в большинстве своем — невыдержанные, бузливые парни, способные на ошибки и под влиянием распущенности, отсутствия правильного руководства и дурного примера делающие немало глупостей. Нет нужды смягчать эти ошибки и глупости. Наоборот, задача спектакля показать, как от веселых шуточек ребята незаметно переходят к серьезным и безобразным проступкам, и эпизод избиения Лейбзона, сопровождаемый грубой и блатной песней «Гоп со смыком», должен прозвучать страшно и предостерегающе. Но нельзя же опускать всю пьесу до уровня такой бытовой мрачности. Это — пьеса комсомола о комсомоле. Она проникнута верой в здоровые силы, таящиеся в молодежной организации, и позволяющая всегда найти, в конце концов, правильную дорогу.

Поэтому за самыми отрицательными характеристиками бузливых и хулиганящих комсомольцев должно чувствоваться это внутреннее здоровье, эта возможность быть другими, приводящая к трогательному раскаянию и дружной работе в конце пьесы. Это означает, что при разработке пьесы постановщику и исполнителям надо подойти к ней не прямолинейно-агитационно, а диалектически, ведя действие не в узко-бытовом или психологическом разрезе, а все время вскрывая двойственную природу героев, все время играя на противоречиях. Вот почему при всей сатирической, обличительной направленности пьесы, основной тон ее остается жизнерадостным. А достигнуть этого можно только подымая общий стиль постановки над уровнем тягостной бытовщины. Сделать это нужно в темпах спектакля, в которых всячески необходимо избежать нудной замедленности, в диалогах, которые вовсе не следует «психологически углублять», в привнесении в спектакль музыки и пения. Не забудем, что это не интеллигентская психологическая драма, а комсомольский диалектический спектакль.

Найти в этом отношении правильный общий тон — самое трудное при постановке. Отдельные роли едва ли могут представить трудности. «Ленька» и «Павлушка» — бузливые пареньки с комедийным уклоном, на них основывается шуточный элемент спектакля. «Володька» — простой и хороший парень-активист, но непосредственный порыв господствует у него над рассудком, над умением критически разобраться в обстановке. Поэтому он легко дает увлечь себя сплетням, ревности, обидой, поэтому он способен растеряться в трудной обстановке, потерять терпение в работе, но способен также к проявлениям настоящей дружбы и общественного чувства. Две заводские девушки — «Валя» и «Ася» противоположны по характеристике, одна — мягкая, склонная к лиризму и размышлениям, другая — активная, бойкая, веселая. Труднее фигуры стариков — мастера Былинкина. В обстановке Театра рабочей молодежи роли эти обычно также приходится играть молодым ребятам. Понятно, что по-настоящему «перевоплотиться» в стариков им едва ли может удастся, и остается опасность, что внешними, поверхностными черточками, подделываясь под «стариков», они дадут карикатурные, совершенно неестественные, фальшивые фигуры. Главное поэтому при исполнении этих ролей подчеркнуть противоположность между медлительным и серьезным «мастером» и бойкой молодежью, между Былинкиным, растерянным и пассивным, и комсомольцами, при всех ошибках своих, энергичными и инициативными. На подобной противоположности и следует построить эти роли. Но труднее и опаснее всего, конечно, роль Аркадия Лейбзона. В театре и кино найдется достаточно примеров, когда произведения, имевшие установку на борьбу с антисемитизмом, на деле, из-за неверной игры актеров, производили скорее обратное действие. Лейбзона нельзя делать жалким и смешным, но нельзя также изображать безупречным героем, воплощением всех добродетелей. И здесь следует подходить к истолкованию роли диалектически. Лейбзон — парень увлекающийся, доверчивый, но растерянный и немного наивный.

И уже, во всяком случае, следует избегать здесь актеру тех внешних черточек в жестах и интонациях, которыми низкопробные, халтурные, обывательские театры и актеры привыкли характеризовать национально-еврейские особенности на сцене.

В постановочном отношении наибольшее внимание, конечно, следует обратить на первую (она же и последняя) декорацию «словолитни». Здесь следует развернуть живую и убедительную картину производства, использовав, может быть, и настоящие станки, и пантомиму производственной работы, и звукомонтаж. А в конце пьесы, когда комсомольцам удается разжечь и пустить в ход заграничные горелки, можно дать, применив для этого фейерверк и бенгальский огонь, целую световую феерию производства, эффектно завершающую этот «производственный спектакль». Остальные декорации пьесы: «комната у мастера», «заводской двор» — просты, желательно лишь в соответствии с общим характером спектакля избежать здесь излишнего натурализма в мелочах и деталях.

***

Пьеса С. Ершова и И. Коровкина, являющаяся первой их драматургической работой, не всегда ровна, местами, пожалуй, несколько растянута. При постановке ее можно обострить введением злободневных упоминаний и фактов. Но каждый трамовский клубный кружок, каждый Театр рабочей молодежи, поставив ее сделает, бесспорно, ценное, общественное, комсомольское дело, ударив по производственной расхлябанности и по антисемитизму, так отчетливо раскрывающим сейчас свою контрреволюционную сущность. Пьеса «Зови фабком» дает в этом отношении очень актуальный и боевой материал.

В соавторстве с М. Соколовским

Коровкин И., Ершов С. Зови фабком: пьеса в 3-х актах / ред. и вступ. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. [Изд. 2-е]. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–6.

Спектакль комсомольского веселья

Нужен ли в молодежном театре спектакль, не выдающийся особенно серьезными дискуссионными, громоздкими целями, но полный жизнерадостности, бодрости, буйного веселья? Нужен, конечно, но при условии, что развлекательный этот и веселый спектакль сохранит все ту же основную комсомольскую целеустремленность, ту направленность на воспитание нового человека, строителя и борца в коллективе, которая свойственна всему искусству рабочей молодежи. А это значит, что при создании развлекательного спектакля, как и во всей своей работе, комсомольский театр не может подражать образцам буржуазной, заимствованной драматургии, но должен идти своими, своеобразными путями.

Какие же это пути?

Музыка, песня и танец — вот на чем издавна основывались жизнерадостные праздничные зрелища. Вот на чем основана также форма буржуазного развлекательного спектакля, так называемой «оперетты». Музыка, песня и танец должны войти и в наш праздничный театр. Вот почему не прекращаются попытки как-либо перестроить оперетту, вложить в веками установленные формы ее новые содержания придать ей более ценную для нашего зрителя установку. Чтобы построить комсомольский песенно-танцевальный, развлекательный спектакль, надо отбросить безнадежные стремления частично переделать «оперетту», переименовать ее героев и переключить симпатии зрителя, надо найти в самой гуще комсомольского быта материал, который позволил бы в форме самостоятельной и новой развернуть то зрелище праздничного утверждения молодой жизни и строящегося быта, каким должен быть наш песенно-танцевальный спектакль и который так необходим в театральной работе комсомола. Подобные задачи ставит перед собою пьеса «Дружная горка», впервые поставленная Ленинградским ТРАМом.

«Дружная горка» не затрагивает очень уж серьезных и деловых вопросов, но все же она не была бы пьесой для комсомольского театра, если бы не ставила на

разрешение, пусть в форме веселой и легкой, дискуссионную и жизненно-важную задачу. Здоровая, радостная молодая любовь, зарождающаяся между парнем и девушкой, в обстановке дружной работы, в обстановке целеустремленной и жизнерадостной стройки нового быта, а в противовес ей мелочно-подозрительный делячески узкий страх перед «любовью», заставляющий молодых старичков, чиновников от комсомола гоняться за несуществующей опасностью, — вот основное противоречие заданное этой бойкой и бодрой пьесой.

***

По внешности пьеса как бы напоминает обычную оперетту. В ней композиция опереточная — три акта и две пары «влюбленных», лирическая и комедийная. Но сходство это лишь внешнее, и большой ошибкой было бы при постановке спектакля руководиться примерами и образцами привычных опереточных спектаклей. Основное и главное в «Дружной горке» — это хор, это коллектив комсомольцев и комсомолок. Песни этого хора, его пантомимы, хороводы, общие пляски — вот, что должно быть центральным в спектакле. С выбега хора, отчасти напоминающего обычный «парад» живых газет, начинается пьеса. Большие сцены «танца с купальными полотенцами» (сцена 3), «гимнастического танца» (сцена 12) и «танца перед шамовкой» (финал) — вот узловые места 3-го акта. Каждая из этих сцен строится не только на пляске, но и на пантомиме. Причем характер этой пантомимы обычно гимнастический, спортивный, а в руках у хора, для внесения в танцы яркости и разнообразия, оказываются вещи, полотенца, тарелки с едой, все что позволяет уйти в постановке этих сцен от привычных танцевальных шаблонов.

Центр 2-го акта — праздник (11 сцена). Здесь с полной свободой и широтой развертываются спортивные танцы и физкультурные упражнения. К концу 2-го акта танец уступает место пантомиме, общей комедийной беготне, шутливой драке, где стремительно быстрый темп должен дать разрядку создавшемуся драматическому напряжению.

Большое значение имеет сцена 8-я с «наплывом» краснофлотцев. Морской танец-пантомима, развертываясь под соответствующую музыку и не будучи непосредственно и прямо связанным действием, важен тем, что он как бы раздвигает рамки спектакля, вводит в него иной материал. В атмосферу начинающегося разложения коммуны «Дружная горка» он вносит снова тон комсомольской бодрости и организованности. Такие вводные музыкально-танцевальные эпизоды, по характеру своему как бы противоречащие тону основного действия, особенно существенны потому, что они придают спектаклю ту диалектическую сложность, тот стиль сочетания противоречий, который особенно важен для диалектического комсомольского театра. Этот прием можно применить и во многих других местах «Дружной горки», пользуясь для этого музыкой и танцем. Так в сцену 4-ю, во время песни обоих героев пьесы, утверждающей радостную комсомольскую любовь, можно ввести пантомиму «хора», дающего как бы по контрасту с этой песней картину мещанского флирта, обывательского танца («туспеп[2]») и т. д.

В 3-м акте меньше общих танцев, больше коллективной пантомимы, беготни, суматохи. И наконец, к финалу акта открывающаяся феерия «завода» завершает спектакль, опять-таки давая диалектическое сочетание двух планов комсомольской жизни, коллективного отдыха и общей заводской работы.

Такова линия развития «хора», главная в пьесе. Рядом с ней развивается лирическая интрига «влюбленных» Марка и Зины и суматошная интрига комедийных героев. Диалоги Марка и Зины также следует усложнять пением и танцами. Особенно важно уйти при этом от «голубой» сентиментальности, от пошлой красивости. Этого можно добиться постоянным введением комических ноток, шутливых пантомим и интонаций. Текст пьесы свободно позволяет это сделать.

---

[2] Two-step (*англ.* — двойной шаг), американский танец двойного размера, быстрого темпа.

Чисто комедийных ролей в пьесе четыре: двое бузливых парнишек: радист Гришка и планерист Лешка, неудачливый агитпроп[3] Люся, и Воробушкин — комсомольский чудило, потеха всего коллектива. Гришка и Лешка — совсем молоденькие ребята, мальчишки, увлеченные своим радио и планеризмом и вовсе не склонные к «любви» и филонству. При такой их трактовке будут смешными подозрения не в меру старательной Люси. Каждый выход ребят, обычно появляющихся вместе, сопровождается веселой игрой с вещами, балагурством, гимнастическими шутками. Обе роли должны играться спортивно — натренированными ребятами.

«Люся» — комсомольский «синий чулок», с очками на носу и с книжками в руке. Воробушкин — долговязый, нескладный парень, неудачник. Оба они — явно шутовские, буффонные фигуры. И все же было бы неверным изображать их красками злой сатиры. В сущности ведь оба комсомольцы, и в некоторых отношениях неплохие, заботящиеся об общей пользе, старательные, только старательные без толку и без смысла. Эту двойственность следует подчеркнуть в игре.

Постановка пьесы нетрудна. Всю ее можно разыграть в одной декорации, представляющей некоторую условную «дачную местность». Самое сложное — это находить освещение. По ходу спектакля необходимо часто и разнообразно менять свет и не затем только, чтобы натуралистически изобразить разное время дня, утро — в первом акте, вечер — во втором, ночь — в третьем, но и для того, главным образом, чтобы зрительно разнообразить действие, чтобы подчеркнуть различные его моменты, песни, танцы, пантомимы. Они все требуют перемен света, для чего лучше всего пользоваться прожекторами или рефлекторами с цветными стеклами. И те, и другие могут быть размещены по бокам сцены и перед ней. Хорошо также ввести в спектакль феерию, светящиеся транспаранты, фонарики, факелы. Сделать это можно во втором и в треть-

[3] Сокращение от слов агитация и пропагандист.

ем акте. Костюмы актеров должны быть ярки и просты, лучше всего нарядить молодежь в спортивные костюмы, майки, трусы, безрукавки.

***

Музыка к спектаклю частично почерпнута из ходовых комсомольских песен, частично придумана с таким расчетом, чтобы дать мелодию простую, запоминающуюся. Множество песенок «Дружной горки», в особенности основная песенка пьесы «Почему, почему, почему, точки» легко могут и должны пойти со сцены в быт, стать популярными, ходовыми песнями молодежи на отдыхе, на гулянье, на экскурсии. Но музыка в этом спектакле не только аккомпанирует песням. Она сопровождает также многочисленные пантомимы, а порою прямо вторгается в действие, ставя звуковые акценты в наиболее важных и напряженных местах пьесы. Оркестр для спектакля можно составить из инструментов клубного типа, балалаек, гитар, ударных и шумовых инструментов. Главное, чтоб музыка звучала свежо, не слащаво, разнообразно, чтоб оркестровое сопровождение шло в бойких задорно-веселых темпах. То же относится и к хорам и дуэтам, и сольным песням в спектакле. Здесь необходимо, во что бы то ни стало избежать «оперности», «опереточности», одним словом, музыки и пения как самоцели. «Дружная горка» — спектакль синтетический, т. е. такой, где музыка и пение постоянно сочетаются и перемежаются с танцами, с комедийной игрой, с разговорами. Живое и бойкое, комсомольски-веселое и задорное комедийное действие — вот основа спектакля. Актеры, разыгрывающие его, вовсе не обязательно должны быть «певцами» с богато развитыми голосами. Всесторонне натренированная, спортивная, поющая в хоре молодежь — вот наилучшие исполнители для пьесы «Дружная горка», которая должна быть поставлена и разыграна, как непритязательный и звонкий праздник комсомольского веселья.

К тексту пьесы приложены ноты музыки главнейших мест пьесы. Остальную желательную музы-

ку, марши, танцы и т. д. музыкальный руководитель комсомольского театра или кружка без труда сможет подобрать на месте.

В соавторстве с М. Соколовским // Дружная горка: комсомольская оперетта в 3-х действиях / муз. Н. Дворикова, В. Дешевова; текст П. Максимова, Н. Львова; ред. и вступ. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–7.

1930

Самодеятельный театр и советская театральная культура

(Вместо предисловия)[1]

«Самодеятельный театр» — массовое движение рабочих театральных кружков, родилось и выросло в самые грозовые, самые трудные годы нашей революции. Его первоначальная судьба слагалась в лагерях и казармах, на боевых позициях, на субботниках, в замороженных, керосиновыми коптилками озаренных клубных залах. Естественно, что молодое движение, развертывавшееся стремительно и бурно, не имело ни времени, ни возможности озаботиться своей летописью, своим следом в истории. Обрывки инструкций и программ, ничтожное число случайных заметок, да живая память, воспоминания непосредственных участников движения, вот все, что сохранилось от первых, решающих лет роста «самодеятельного театра». Но документальный материал с годами растеривается, воспоминания тускнеют и утрачивают точность, и огромному явлению в культурной истории революции, в истории творческого подъема рабочего класса и его искусства угрожает опасность войти в сознание современников без корней, без традиций и без учета значительного и ценнейшего опыта.

Вот почему особенно своевременна и необходима работа, предпринятая Г. А. Авловым. Принимая участие в строительстве «самодеятельного театра» почти с первых его шагов, активно действуя в нем в качестве одного из виднейших теоретиков-методистов и практиков-руководителей, автор смог суммировать в своей книге не только документальные данные, уцелевшие от случайностей времени, но и свой непосредственный опыт. Он сделал это, несмотря на неостывшую акту-

---

[1] К книге: *Авлов Г.* Клубный самодеятельный театр (Эволюция методов и форм).

альность темы, очень объективно. Он сделал это, пожалуй, даже чрезмерно объективно. Действительно, «самодеятельный театр» был и остается боевой проблемой нашей строящейся театральной культуры. Ожесточеннейшие битвы в нем продолжаются и ширятся. И как бы объективно и намеренно «нейтрально» не велось изложение в книге Авлова, вывод из нее неминуем, и в гущу споров вокруг самодеятельного театра эта нейтрально-описательная книга должна войти как очень значительный фактор.

***

А магистраль ожесточеннейших споров неизменно остается одной, той же, какой она была выдвинута десять лет назад, в 1919–20 гг. Уже тогда отчетливо и четко наметились две основные группы воззрений. «Самодеятельный театр» — это, прежде всего, культурническое, внешкольническое движение. Его задача — приобщение широких масс нового класса, в особенности молодежи, к культурному богатству прошлого в области театра, музыки и литературы, подготовка кадров развитых и разбирающихся зрителей профессионального искусства, ценителей профессионального мастерства. «Культурный зритель» — так лаконично и четко формулировалась целевая установка движения. Немаловажной дополнительной задачей почиталось при этом поднятие общего культурного уровня кружковцев, интеллектуальное развитие их путем активного знакомства с лучшими образцами классического искусства, а отчасти и создание культурного досуга, отвлечение кружковцев-рабочих от пережиточных варварских навыков и привычек.

Естественно, что как средство для осуществления этих культурнических задач рекомендовалась работа над произведениями классического репертуара и вообще репертуара профессионального искусства в наиболее законченной, академической его форме. Культурническая точка зрения с неизбежностью приводила, таким образом, к трактовке «самодеятельного театра», как театра подражательного, рецептивного

любительства, к подчинению этого массового движения формальным путям современного профессионального театра, в спутника и оруженосца которого обращался, таким образом, «самодеятельный театр». Корни этого направления восходят еще к дореволюционным временам, когда подобная подражательная, театрально-любительская работа в заводских кружках, бесспорно, имела серьезнейшее политическое значение и несла с собой, в условиях полулегального существования, большие пропагандистские возможности. Но сейчас, в наших условиях, в стране победившего пролетариата? Сейчас обстановка, казалось бы, изменилась.

И вот в противовес культурнической теории, теории «подражательного любительства» уже в первые же революционные годы в Ленинграде, а отчасти и в Москве, была выдвинута иная теория, теория любительства «конструктивного». «Самодеятельный театр» рабочих клубов, так утверждали сторонники этой теории, это — бытовая игра победившего класса. Она возникает из новых форм политического быта этого класса, из его демонстраций, митингов, общественных собраний, массовых празднеств. Она вызвана к жизни в первую очередь не культурническими, а политическими целями и должна служить в первую очередь задачам политической борьбы рабочего класса и его организации для этой борьбы. Вот почему формы и методы, найденные в работах современного профессионального театра, корнями своими и традициями уходящего мировоззрение, в эстетику, быт и культуру буржуазии, никоим образом не могут служить образцом для пролетарского самодеятельного театра. Формы этого театра должны быть находимы во внешнем бытовом укладе пролетариата, в его мировоззрении, целеустремленности, в производственной установке и характеристике рабочей молодежи.

Отсюда требование оригинальных художественных путей для самодеятельного театра, разрыв между ним и традициями театрального профессионализма, отказ от подражательной выучки у этого профессио-

нализма. Конструктивная теория «самодеятельного театра» шла еще дальше. Основываясь на опыте мировой истории театра, на опыте истории смены мировых театральных систем, она утверждала, что пролетарский «самодеятельный театр» не только может и должен быть формально независимым от линии традиционного профтеатра, но, в свою очередь, должен оказать реконструирующее воздействие на современный ему профтеатр, должен стать исходной точкой для перестройки всей театральной системы эпохи диктатуры пролетариата.

И, действительно, история мирового театра учит, что всякий раз, когда общество вступало в пору революционных переворотов, линия развития современного ему театра катастрофически ломалась. Традиция профессионального театрального мастерства, основанного на общественном укладе класса реакционного, терпящего поражение в социальной борьбе, резко обрывалась. Новая же система театра вырастала из самодеятельной бытовой игры победоносного и восходящего класса, именно в эпохи социальных сдвигов и потрясений обычно достигающей особо бурного развертывания и расцвета. История вырастания профессионального театра античной Греции из самодеятельных хоровых игр земледельцев, процесс создания театра европейского средневековья из обрядовых церемоний раннего христианства, возникновение системы оперно-балетных спектаклей из танцевальных празднеств и маскарадов придворной аристократии XVII столетия, связь буржуазной мелодрамы с самодеятельными празднествами революционной буржуазии Франции — все эти неоспоримые примеры служат доказательством скачкообразного хода развития мирового театра и роли, которую играет в этих скачках самодеятельное массовое театральное искусство революционных классов. А этот исторический опыт в свою очередь подтверждает конструктивное формообразующее значение, которое имеет и с неизбежностью должно иметь на глазах наших развертывающееся движение пролетарского «самодеятельного театра».

***

Так были противопоставлены друг другу, с первых же шагов нашего «самодеятельного театра», две теории его развития, за каждой из которых стояла и методика и соответственная практика работы и руководства.

Что же вскрыла действительность за минувшее десятилетие, первое в истории советского самодеятельного театра? Чему учит опыт этих напряженных и творческих годов?

Первоначальная послеоктябрьская пора, года семнадцатый, восемнадцатый, отчасти девятнадцатый, прошли под знаком господства культурнической, подражательно-любительской теории и практики. С этим временем связана широкая внешкольническая деятельность Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Поленовского дома[2], с этой порой совпадает возникновение по лицу советской страны десятков тысяч драматических кружков, послушно и доверчиво, под руководством третьестепенных провинциальных актеров, разучивающих «Предложение» и «Девичий переполох».

Перелом принесли года девятнадцатый и двадцатый, года рождения теории и практики «Единого Художественного Кружка» в Ленинграде, «Действенников» в Москве и подобных явлений в Ростове-н[а]-Д[ону] и ряде иных городов.

Массовые празднества, площадные карнавалы, пестрые и шумные «инсценировки» к дням «красного календаря» — эти проявления низового массового искусства все настойчивее стали входить в быт, организуя вокруг дела художественной агитации и пропаганды энергию и инициативу широчайших кадров рабочей

[2] В 1915 г. в Москве был открыт «Поленовский дом» (Зоологическая ул., 13). Он был создан меценатом С. И. Мамонтовым и художником В. Д. Поленовым, по имени которого и был назван. «Поленовский дом» осуществлял помощь деревенским и фабричным театрам. Меняя названия и расширяя функциональное назначение он существует поныне.

молодежи. Отдельные, наиболее крепкие и творческие коллективы, клубные кружки рабочей молодежи, преодолевая текучесть состава, начали переходить к более сложным и изобретательным видам работы. Все настойчивее стало сказываться воздействие приемов и форм, найденных в опыте массовой работы самодеятельных кружков, на стиль спектаклей современного им профессионального театра. Не может быть оспорено наличие подобного воздействия, например, на спектакли театра Мейерхольда. Спектакль «Земля дыбом», показавший вереницу резко-условных политических «масок», «генералов», «буржуа», «рабочих», давший широко развернутые батальные эпизоды, целые военные «маневры» на сцене и эпизоды демонстраций и митингов, перебрасывающихся со сцены в зрительный зал, этот спектакль обнаружил глубочайшее внутреннее родство с самодеятельной клубной «инсценировкой». Именно в самодеятельной «инсценировке» наиболее решительно и последовательно был выдвинут принцип политических «масок», причем там этот принцип опирался не только на чисто-теоретические и эстетические соображения, но и обусловливался трудностью и прямо-таки невозможностью для кружковцев-комсомольцев как-либо «перевоплощаться», преображаться в чей-либо сценический «образ» и вообще достигать каких-либо художественных результатов на путях традиционной психологической сценической игры. Именно в самодеятельной «инсценировке» получила широчайшее применение драматизация военных маневров, демонстраций и митингов, входивших в конструкцию клубных празднеств, как почти неотъемлемый и излюбленнейший элемент. Следы воздействия клубного театра лежат на постановке «Д. Е.»[3], опять-таки являющейся характернейшей политической «инсценировкой» самодеятельного стиля. И здесь условные «социальные маски», «капиталистов» и «рабочих», и здесь схематический, резко и внепсихологически очерченный конфликт. Чистая

[3] Спектакль В. Э. Мейерхольда «Даешь Европу».

и кажущаяся произвольной переброска действия из одного географического места в другое также должна быть сближена с совершенно произвольным использованием места в «инсценировке». А вставка эпизода физкультурных упражнений и хор «рабочих», ритмично двигающихся и коллективно говорящих в заключительных сценах — это уж совсем отчетливо указывает на традицию клубных зрелищ. Хоры рабочих в спектакле «Рычи Китай» и вся трактовка масс в этой постановке, также идет от стиля самодеятельных «инсценировок».

Подобное сближение, признание воздействия на передовой профессиональный театр со стороны массового самодеятельного движения, разумеется, отнюдь не умаляет значения этого передового театра и не устраняет вопроса об обратном воздействии техники его и приемов мастерства на искусство самодеятельное. Но чрезвычайно важен самый факт этого воздействия, он доказывает, что развития даже самых ранних лет советского профессионального театра нельзя понять без учета влияния «самодеятельного театра».

Было бы долго перечислять отдельные примеры начавшейся зависимости профтеатра от «театра самодеятельного», павшие на эти годы. Речь может идти о воздействии целого стиля. В борьбе против натуралистических и психологических тенденций, владевших профессиональным театром, стиль условно героический и буффонный, стиль синтетический, широко использующий музыку, песни и танец, шел именно под знаком театра самодеятельного. Таково же происхождение приема «классового отношения» к исполняемой роли, из самодеятельного театра перешедшего на профсцену. Оттуда же, с клубной площадки, от сырьевых заготовок, сделанных в клубных «инсценировках» и «живых газетах» повели свое наступление на профессиональную драматургию новый советский бытовой материал и злободневная тематика.

И не случайно, что к 1924–25 годам стали возникать целые профессиональные театры, выдвигающие в своей программе использование и разработку стили-

стических приемов самодеятельного театра. К ним относится, например, ленинградский «Красный театр» (основан в сентябре 1924 г.). Короткая деятельность его была ярчайшим образцом последовательного влияния самодеятельно-клубных форм на профессионально-театральное мастерство. Недаром современная ему пресса следующим образом расценивала спектакли молодого театра: «Бесспорно влияние клубного “самодеятельного” театра на спектакль “Джон Рид”. Самый метод введения в драму целых “документальных” кустков узаконен клубной “инсценировкой”. От “инсценировки” и сюжет-схема Октября, и разработка массовых, хоровых сцен и т. п.» («Жизнь Искусства», 1924 г.)[4].

Весь этот любопытнейший и значительнейший процесс не мог укрыться от глаз внимательных современников. Он настоятельно выдвигал движение «самодеятельного театра» в его оригинальной, в его конструктивной форме в центр современной театральной культуры. И, конечно, помимо общеисторических оснований, обусловивших рост его воздействия и указанных выше, очевидно, были и более непосредственные причины его влияния. Развертываясь в самой гуще рабочей общественности, самодеятельный театр, благодаря постоянной проверке своей работы на исполнителях-рабочих и на рабочих-зрителях, естественно находил наиболее свежие, наиболее близкие новой общественности и нужные ей приемы художественного воздействия.

И все же конструктивная форма «самодеятельного театра» претерпела новое, очень серьезное поражение. Годы 1926 и следующие ознаменовались возрождением и временным торжеством культурнической теории самодеятельного искусства и клубного любительства в его подражательном виде. Методика единого художественного кружка в Ленинграде и теория «действенников» в Москве были поставлены под сомнение.

---

[4] Процитированную статью из еженедельника «Жизнь искусства» обнаружить не удалось.

Изгнанная в свое время из клубов профессиональная традиционная «классическая пьеса» снова водворилась в работе кружков, сменяя и вытесняя политическую «инсценировку».

Лозунг «учебы» у академического театрального искусства и усвоение основ профессионального мастерства снова был выдвинут. Но восстановление подражательного любительства произошло на этот раз на более высокой, усовершенствованной и современной базе. В качестве источника обучения для рабочих и клубных кружков были предложены теперь уже не безнадежно обветшавшие штампы отчаянно-провинциальных театриков, а наиболее разработанная и уточненная система буржуазного театра наших дней, система Московского Художественного театра и его позднейших ответвлений. Подражательное любительство стало терять свой чудовищно нелепый, смехотворно устарелый облик, оно облекалось в формы углубленных «студийных занятий», оно вооружалось формулой «овладения культурной сокровищницей прошлого». Но по существу оно осталось тем же, чем было в дореволюционные и первые революционные годы.

Неизменным осталось основное: ученическое, подражательное отношение к традициям современного театрального профессионализма. Формула этих отношений, данная «самодеятельным театром» конструктивного типа, снова была поставлена вверх ногами. Формула эта была объявлена чуть ли не нигилистической, чуть ли не искажающей марксистские воззрения на принятие культурного наследия прошлых эпох. Но, действительно ли конструктивная теория «самодеятельного театра» в частности, теория «единого художественного кружка» явилась нарушением этого принципа марксистской философии? Отнюдь нет.

Теория конструктивного любительства вовсе не отбрасывает, как бесполезный сор, театральную культуру прошлого. Наоборот, она сама целиком исходит из внимательного учета исторического опыта этой прошлой театральной культуры. Она полностью опирается на этот опыт как в части теоретической, так и в области

методики и практики. Она только делает свои выводы из учета развития совокупности театральной культуры человечества, а не через усвоение опыта только лишь профессионального театра наших дней, т. е. буржуазного театра в его позднейшей, в его новейшей стадии. И далее — эта конструктивная теория самодеятельного искусства, отказываясь от принятия какой-либо из существующих ныне систем профессионального театра, настаивает на использовании всякого приема или технического средства, найденного в мировом театре за тысячелетия его развития, поскольку этот прием или средство вытекает из общей целеустремленности самодеятельного искусства и подчиняется его общему стилю и актуальным задачам. Таким образом, борьба двух линий «самодеятельного театра» перерастает, в сущности, в вопрос о различном отношении к «наследию», т. е. в основной вопрос строительства нашей художественной культуры.

Практика же «подражательного любительства» и в эту пору вторичного его господства оставалась неизменной. Ослабление политической установки за счет культурнических задач, замена работы над своеобразными и самобытными зрелищными формами, подготовкой спектаклей классического репертуара современного профессионального театра с его натуралистическими и психологическими тенденциями — вот характеристика проявления этой практики. «Шторм», «Штиль»[5], «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска», «Ржавчина» и «Разлом» спустились с профессиональной сцены и шумно пошли по клубным театрам.

Необходимо, однако, установить, что торжество подражательного любительства никогда не было всеобщим. Продолжали существовать, работать и расти, по преимуществу в молодежных клубах, наиболее крепкие кружки, четко и последовательно осуществлявшие принципы конструктивной самодеятельной игры. Последовательно переходя к все более сложным зрелищным формам, продвигаясь от «инсценировки»

[5] Пьеса В. Н. Билль-Белоцерковского.

и «живой газеты» к пропагандистскому спектаклю, обладающему законченной темой, но сохраняющему в то же время все органические черты самодеятельного стиля, эти кружки естественно стали постепенно перерастать узко-клубные рамки.

Одним из характернейших образцов кружка такого рода явился, например, тот кружок при комсомольском Доме Коммунистического Просвещения в Ленинграде, из которого вырос затем Ленинградский Театр рабочей молодежи (ТРАМ), сохранивший и поныне все характернейшие черты подобной организации в смысле острой и актуальной политической установки, творческой самодеятельности комсомольского коллектива участников, в смысле теснейшей и органической связи с комсомольской общественностью и совершенного своеобразия свободных от подражательности и традиции художественных форм. А вслед за Ленинградским ТРАМом мы имеем сейчас уже целое массовое движение Театров рабочей молодежи, широко развертывающееся по всей стране.

Рост ТРАМов — это очевиднейшее, бесспорнейшее и значительнейшее достижение самодеятельного театра в его конструктивной, в его оригинальной форме. Перерастая в целостные художественные коллективы, Театры рабочей молодежи, тем не менее, отнюдь не перестают быть самодеятельными организациями. В самом явлении ТРАМов со своеобразной диалектикой сочетаются и примиряются противоречивые понятия любительства и профессионализма. Но сочетание это происходит на базе более высокой общественной структуры, на базе пролетарского общества, неотделимой частью которого являются ТРАМы. А то, что сейчас уже они начинают занимать едва ли не центральное положение в нашей театральной культуре, что формальное влияние их на профессиональные театры уже сейчас чрезвычайно велико и что все бесспорнее становится, что именно от Театров рабочей молодежи должна в первую очередь пойти решительная реконструкция всей нашей театральной системы, — все это в совокупности своей доказывает правоту и историче-

скую оправданность конструктивной линии самодеятельного театра. И настоящее, и в особенности будущее именно за этой теорией, методикой и практикой самодеятельного театра. И ближайшим подтверждением этого может служить начавшийся уже процесс обратного влияния Театров рабочей молодежи на клубное самодеятельное искусство, из которого театры эти выросли.

***

Таковы факты. В их свете старинный спор между двумя враждующими линиями «самодеятельного театра», кажется решенным. Победа остается и должна остаться за линией более последовательной, более творческой, более связанной с диалектикой нашей революции. И факты эти, так же как и объективная, кажущаяся «нейтральной» книга Г. А. Авлова, не становятся менее неоспоримыми от того, что сама объективная фактичность их делает необходимым совершенно отчетливый, актуальный, боевой практический вывод.

Авлов Г. Клубный самодеятельный театр (Эволюция методов и форм). Л.; М.: Теакинопечать, 1930. 3–14.

Спектакль о социалистическом соревновании

Пьеса Н. Львова «Клеш задумчивый» в репертуаре Театра рабочей молодежи продолжает и укрепляет линию, начатую спектаклем «Плавятся дни», линию на перестройку, реконструкцию старого вида театральных представлений. Такая перестройка — вовсе не выдумка ТРАМа. Она с необходимостью диктуется всем развитием нашей культурной революции. В пору пятилетки, в пору решительного социалистического наступления рабочего класса и связанной с ним огромной ломки в культуре и в быте, перед театром вообще, и перед боевым, политическим комсомольским театром в особенности, встали на разрешение вопросы, совсем новые и глубоко отличные от тех, ко-

торые разрабатывались в старой помещичье-буржуазной и интеллигентской драматургии. Уже не личные вопросики или семейно-бытовые ссоры, а огромные противоречия, вытекающие из небывалого еще в мире натиска социализма, столкновения, рождающиеся из ожесточеннейшей борьбы нового мира со старым, потребовали сейчас своего оформления в театре. Это глубоко-философские, обобщенно-политические вопросы. Ясно, что старая, насквозь догматическая форма пьесы и спектакля оказывается совершенно неспособной вместить эти новые гигантские вопросы. Они просто давят рамки старой формы, как сверхлокомотив давит ветхую колею.

Желая возможно более глубоко и волнующе поставить перед своим зрителем какой-либо узловой вопрос социалистического строительства, стремясь положить в основу всей своей работы революционный метод диалектического материализма, Театр рабочей молодежи строит свою пьесу и свой спектакль по-новому. Он строит их диалектически. А диалектическая пьеса имеет целью не рассказать о каком-либо событии и не изобразить каких-либо «живых людей», добрых или злых, а развернуть противоречие, заложенное в общественном явлении, вскрыть его причины и связи и указать классовую тенденцию в их развитии, потому что «диалектика изучает связи вещей, а не обособленные вещи» (Энгельс), как делала старая наука и вслед за нею старое искусство.

Какие же противоречия вскрываются, какой вопрос ставится на обсуждение в пьесе «Клеш задумчивый»? Его тема: производственное и потребительское отношение к жизни среди нашей рабочей молодежи, формирование мировоззрения рабочей молодежи в процессе социалистического строительства, на опыте социалистического соревнования. Указать всю сложность, всю противоречивость хода социалистического строительства, указать опасности, отсюда рождающиеся, и пути, на которых побеждаются эти опасности — вот непосредственные задачи пьесы и спектакля.

Социалистическое соревнование и работа ударных бригад? Это великий показатель коммунистического отношения к труду, но соревнование может выродиться в праздное соперничество и вредную склоку. Рабочее изобретательство? Это также чрезвычайно ценное явление, способное при правильной классовой направленности могущественно содействовать делу социалистического строительства. Но при отсутствии этой четкой революционной устремленности заводскому парню-изобретателю угрожает опасность делячества, рваческого подхода к работе, обрастания, а, следовательно, отрыва от общего дела коллектива. Культурный рост, учеба? Ведь это также ценнейшие факторы нашего общественного строительства. Но вот утрачивается правильная классовая ориентировка, устремленность на конечные цели социалистической революции, и работница-комсомолка, попавшая в ВУЗ, начинает уклоняться в сторону «духовного самоусовершенствования». Рождается бесплодная неудовлетворенность будничной жизнью, а отсюда шаг к мистике, к учению сектантов и опять-таки к отрыву от коллектива. Так в разных формах ставится в пьесе основное противоречие: производственного, творческого и потребительского, деляческого отношения к жизни. И так подсказывается ответ на вопрос, заданный в начале пьесы: как жить и зачем жить?

Ясно, что для раскрытия этого противоречия нет нужды в последовательном, «фабульном» развитии какого-либо ограниченного действия. Такое фабульное развитие могло бы только изобразить внешний ход событий, а никак не углубить и не раскрыть его по существу. Поэтому действие в «Клеше задумчивом» ведется совсем не в порядке фабульной прямолинейности из прошлого в будущее. Оно все время строится на противоположениях. Возвращения в прошлое, проекции в будущее все время вторгаются в ткань действия, разрывая его, — одна сцена накладывается на другую в форме своеобразного кино-наплыва, все с той же целью подтверждения и углубления темы пьесы. «Танцкласс», «гаданье», «девятнадцатый год» врываются

в действие. Круг противоречий все время расширяется от семьи до завода, до города. В него включаются такие отдаленные, казалось бы, явления как «гражданская война» и «подполье», в качестве показателей «производственно творческого» отношения к жизни в прошлом, и «кронштадтская волынка», как характернейшее проявление «потребительского» мировоззрения. Конструкция пьесы становится совсем непохожей на привычную форму фабульной драмы, и не случайно она разделяется не на «акты», а на диалектические «круги». Вместе с «фабулой» рушится здесь также понятие «целостных психологических образов». В пьесе нет «характеров» в обычном смысле слова. Нет поступательного развития этих «характеров», потому что нет прямолинейно развивающейся фабулы. Нет «перелома» в «характерах» героев, нет их психологически оправданного «перерождения», потому что в центре внимания пьесы и спектакля стоит не судьба того или этого «героя», а интерес зрителя, направленный на разрешение поставленного перед нами политического вопроса. В зрительном зале, среди собравшейся в нем рабочей молодежи, должен совершиться перелом в сторону производственного, героического подхода к жизни. И когда этот перелом налицо, когда вопрос, поставленный на обсуждение, освещен достаточно, тогда и пьеса подходит к концу, и действующие лица как бы присоединяются к подъему, охватившему аудиторию. Так, в третьем круге пьесы после эпизода, где идеи «потребительского подхода» к социалистическому соревнованию доводятся до нелепости и комсомольские отсекры с кулаками наскакивают друг на друга, действие сразу становится глубоко серьезным, и недавние бузилы внезапно спрашивают взволнованно: «А где же, товарищи, все-таки Петька и Нюра?»

А сами эти центральные персонажи пьесы, дойдя, казалось бы, до самых низин потребительства, опять-таки внезапно присоединяются к общему производственному порыву. Во всех фигурах этих обнаруживаются, таким образом, противоречивые и психологически никак не совместимые черты. Это потому, что пьеса во-

все не стремится к психологическому «оправданию» героев и рассматривает каждый персонаж, как своего рода диалектическое «единство противоречий». И если обычное драматическое представление рассчитывает на то, чтобы вызвать «сочувствие аудитории к развертывающейся на сцене психологической судьбе героев», то «диалектический спектакль», подобный «Клешу задумчивому», имеет целью вызвать полезную реакцию аудитории на проблему, раскрываемую перед ней во взволнованных словах и образах. Это — спектакль-дискуссия, театрализованный митинг. Вот почему и выразительные средства, которые надо здесь применить, глубоко отличаются от художественных приемов, употребительных в обычных представлениях.

Прежде всего, должно отличаться от обычной профессиональной актерской игры самое исполнение ролей в этой пьесе. Здесь ведь нет «ролей», нет психологических «характеров», а лишь группы вопросов, противоречия, носителями которых становятся те или иные персонажи. Исполнитель-трамовец поэтому не столько «актер», сколько комсомольский «докладчик», взволнованный остротой вопроса, который он хочет раскрыть перед аудиторией. Он вовсе не «перевоплощается» в исполняемый им «образ» (да ведь и «образов» здесь нет). Он пользуется разными средствами, чтобы возможно полнее развернуть проблему, раскрыть противоречие. Вот исполнитель «роли» комсомольца-изобретателя Петра Королева в сцене ссоры с женой-комсомолкой (4 картина второго круга) реалистически изображает «рассерженного мужа», а вот уж он, как бы глядя на себя со стороны, как бы обсуждая сам себя, произносит: «Каруселится жизнь. Работа, работа, работа», а вслед за этим переодевается на глазах у зрителей в шинель красноармейца, переносясь на шесть лет в прошлое. Часто исполнителю-трамовцу приходится «играть» свое классово-враждебное отношение к изображаемой фигуре (например, в сцене 8-й второго круга, на кухне сектантов), поступая приблизительно так же, как действовал кружковец-исполнитель в простейшей клубной инсценировке, надевая

на голову «цилиндр», издеваясь, таким образом, над классовым врагом своим, но оставаясь по существу самим собой, комсомольцем, рабочим парнем. Прием этот, однако, не всегда достаточно глубок. Иногда следует, изображая, например, «сектантское радение» на короткое мгновение со всей серьезностью передать «классовую убежденность», частичную «правду» наших врагов, чтобы, показав, таким образом, серьезную их опасность, разоблачить в дальнейшем их вредность с точки зрения наших классовых целей. Так многообразна работа над «ролью» исполнителя-трамовца. Ясно, что он может справиться с этой работой только тогда, когда сперва сам разберется со всей серьезностью в политических и философских противоречиях вопроса, который он ставит на обсуждение аудитории своей «ролью». Вот почему изучению философского мировоззрения пролетариата, «диалектического материализма» и усвоения политических задач современности — обязательное условие для актера Театра рабочей молодежи.

Но нельзя также взвалить на одних лишь исполнителей задачу истолкования перед зрителем всего круга проблем в представлении. В помощь актерам надо привлечь поэтому все выразительные средства нового театра: свет, музыку, кино и т. д. Диалектический спектакль предполагает использование всех средств воздействия таким, однако, образом, чтобы все они вместе и каждый в отдельности были подчинены общей задаче раскрытия проблемы спектакля, т. е. в данном случае противоречию «производственного» и «потребительского» мировоззрения.

Расскажем вкратце, как применяются эти технические режиссерские средства в постановке «Клеша задумчивого» в Ленинградском Театре рабочей молодежи, впервые поставившем эту пьесу в 1929 году. Сценическая площадка здесь динамизована. Она состоит из лестницы, подвижных станков и также подвижных полуцилиндров. Поворачиваясь к зрительному залу то выпуклой, то вогнутой стороной, эти полукруглые цилиндры размежевывают эпизоды, условно проис-

ходящие внутри помещения и вне его — на улице, на спортплощадке, перед заводом. А стремительное круговое вращение декоративных полуцилиндров придает действию в нужные мгновения напряженную динамичность и зрительную непрерывность (например: в эпизоде с сектантами, в финале третьего круга и т. д.). Очень большое значение в динамическом спектакле приобретает свет. Помимо «бытового» использования света («столовая и настольная лампа» в доме Королевых, «свечи» у сектантов, «фонари» на заводе), перемены света и цвета все время применяются также и для того, чтобы разъяснить диалектическую борьбу противоречий в спектакле. «Потребительская» линия подчеркивается (условно взятым) синим светом, линия производственная — красным. Взволнованное беганье светового луча выделяет наиболее напряженные, переломные сцены. Часто двойственность сценического положения раскрывается игрой света. В словах и в движениях действующих лиц живет «благополучная» производственная линия, а меняющийся свет уже подготавливает перелом. И то же наоборот. Всего в трех «кругах» спектакля «Клеш задумчивый» в Ленинградском ТРАМе более 150 различных перемен света. Достигаются они тем, что кроме обычной рампы и софитов применены также навесные лампы в патрубках и небольшие переносные прожекторы в боковых ложах. И лампы, и прожекторы снабжены подвижными цветовыми фильтрами.

Музыка и пение также непосредственно участвуют в построении спектакля. Музыка используется как «бытовая», «натуралистическая», исполняемая по ходу действия (гармоника, струнный оркестр на вечеринке, духовой оркестр на спортивном празднике и т. д.), или иллюстративно шумовая (шумы города, работа завода). Но важнее применение музыки с целью дополнить эмоциональную линию действующего лица, как, например, в 4-й картине первого круга, где воспоминания о совместной пятилетней жизни Петра и Нюры передаются в танце под музыку. А еще значительнее роль музыки в подчеркивании все той же диалектиче-

ской борьбы противоречий. Бывает, что диалог героев ведет положительную, производственную линию, а музыка и песня (подкрепленная переменой света) выдвигает линию «потребительства» (в сцене свидания Петра и Нюры, 4 картина первого круга). Или же наоборот, в момент полного, казалось бы, торжества «потребительства», именно музыка и песня выводит тему спектакля в героический, производственный план (песня про «лондонский съезд партии» в 3 наплыве третьего круга). Помимо небольшого симфонического оркестра в спектакле применена импровизационная игра на гармонике и на банджо, в особенности во 2 картине второго круга, где музыкант, помещаясь прямо на сцене, как бы наблюдает за ходом действия и своей импровизацией сопровождает его. В дополнение к обычным музыкальным средствам, в спектакль введено также радио. Через радио ведется противоречивая линия действия. В атмосферу «производственного» благополучия, господствующего в первом круге спектакля, передаваемые через радио голоса вносят «потребительские» нотки танцкласса (2-й наплыв первого круга). И, наоборот, именно через радио дается в конце представления утверждающая тема социалистического соревнования.

В поисках выразительных средств, достаточно «емких», чтобы вместить сложную, противоречивую тему спектакля Театр рабочей молодежи воспользовался также давно знакомым в зрелищах типа «иллюзион» приемом зеркального стекла. Подвешенное под наклоном большое зеркало облегчило устройство всяческих «наплывов». Отражения в стекле последовательно дают «второй план» спектакля. В них ведется противоречивая тема. Душное веселье танцкласса (первый круг), тяжелая власть вещей, связывающих человека (третий круг), все эта «потребительская» линия проходит в зеркальных отражениях наклоненного стекла, противоречиво вторгаясь в производственную атмосферу первого плана сцены. И, наоборот, когда на сцене торжествует именно «потребительское» начало, тогда возникающая из противоречия с ней производственная героика проходит на поверхности зеркального стекла.

Так подчинен и этот старинный театральный «фокус» философско-политической теме спектакля в целом.

Может возникнуть вопрос: под силу ли «Клеш задумчивый» рядовому клубному ТРАМ-кружку или местному Театру рабочей молодежи. Бесспорно, спектакль этот требует уже продвинутого коллектива. Начинать работу самодеятельного кружка с пьесы «Клеш задумчивый» нельзя. Но все же трудности тут не так велики, во всяком случае, они не больше, чем при постановке какой-нибудь классической оперы вроде «Руслана и Людмилы», за постановку которых сплошь и рядом берутся клубы. Главная сложность здесь в непривычности, в необходимости преодолеть традиционные навыки и рутину. Но если привлечь к работе объединенные силы клуба, и хоровой, и изобразительный его кружки, и электротехническую и радио-группу, то справится с разрешением новых, интересных технических задач, вдвигаемых этой постановкой, окажется вполне возможно.

Вторая трудность — по линии игры исполнителей. Но в том-то и дело, что пьеса «Клеш задумчивый» строится именно на основном приеме клубного самодеятельного театра, на том, что исполнитель-комсомолец не «перевоплощается» во время игры, а играет самого себя. И, наконец, третья сложность в самом подходе к материалу, в попытке диалектически подойти к разрешению сложного политического вопроса. Но в практике клубной воспитательной работы именно работа в области изучения диалектического материализма должна принести ценнейшие результаты. Она необходима.

Спектакль «Клеш задумчивый», как и весь репертуар Театра рабочей молодежи, стремится дать не развлечение только, а боевой острый материал, могущий организовать и актера-исполнителя, и зрителя-комсомольца вокруг основных задач нашего строительства.

[В соавторстве с М. Соколовским]

Львов Н. Клеш задумчивый: диалектическое представление в 3-х кругах / ред. и вступ. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л. М.: «Теакинопечать», 1930. С. 3–10.

1933

Вагнер — театральный реформатор и автор «Мейстерзингеров»

Сейчас, когда капиталистическая Европа торжественно отмечает пятидесятилетие смерти Рихарда Вагнера — друга короля Людвига Баварского, идеолога Бисмарковской Германии, одного из духовных предшественников и учителей Европейского фашизма, мы с особенным вниманием должны вглядеться в облик великого музыкального реформатора, чтобы понять, что привело борца на Дрезденских баррикадах в революции 1848 г., автора пламенного манифеста об «искусстве и революции», этого «вполне социалистического», по свидетельству Бебеля, документа, к «тупым байрейтским торжествам» (Маркс).

Трагический и полный противоречий путь гениального мелкобуржуазного художника, приходящего от бунта против социальной действительности к полному внутреннего отречения примирению с ней — вот путь пройденный Вагнером плечом к плечу со столькими другими гениями капиталистической культуры.

На революционные баррикады 1848 года и к протесту против искусства и театра, как они сложились в середине XIX века, молодого Рихарда Вагнера привела его пламенная антибуржуазная, антикапиталистическая установка, столь характерная для вытесняемой, разоряемой растущим капитализмом мелкой буржуазии.

Молодому Вагнеру ненавистен «купец, подчинивший себе весь мир, сделавший театр игрушкой своего пресыщенного и развращенного воображения». «Купец», т. е. капиталистический буржуа растлил театр, разорвав древнее, единое и великое искусство синтетической трагедии на драму и оперу, чем у драмы отнимается идеализирующая выразительность музыки, а опере отказывают в великом значении истинной драмы (Вагнер, «Искусство и революция»[1]).

[1] Статья опубликована в 1849 г.

Возвратить театру это его исконное синтетическое единство, сделать театр выразителем великих философских идей своего века, превратить театральное представление в празднество, на котором присутствует «не только состоятельная верхушка народа, но и весь народ», вот в чем увидел Вагнер дело своей жизни. А путем к этому должна была явиться «музыкальная драма», решительно порывающая с традициями современной ей итальянской и французской оперой Верди и Мейербера.

Но в том-то и дело, что источник своего вдохновения мелкобуржуазный романтик Вагнер видел не столько в будущем пролетарском социализме, сколько в докапиталистическом прошлом, в рабовладельческой Греции Эсхила и Перикла, в древней Германской родовой общине Нибелунгов[2], в Германском феодализме рыцарей и цехов. А в исторической обстановке современной Вагнеру Бисмарковской Германии это легендарное прошлое своеобразно конкретизировалось в идеализацию дворянско-феодальных групп, в идеализацию юнкерства, в союзе и под руководством которого германский капитализм осуществлял свой, «Прусский путь развития».

И вот разыгрывается человеческая трагедия. Мелкобуржуазный гениальный музыкант-романтик становится другом и певцом самых конкретных и земных Эльбских и Восточно-Прусских помещиков, самые «синтетические театральные всенародные мистерии» на практике оказались модными фестшпилями[3] в курортном городке Байрейте[4]. Величавая музыкальная революция вылилась в эпигонское и напыщенное «вагнерианство».

Одни из характерных этапов на этом трагическом и противоречивом пути буржуазного пленения гени-

---

[2] Нибелунги — мифологический древний род карликов, персонажи цикла опер Р. Вагнера «Кольцо нибелунга».

[3] Festspiel (*нем.*) — торжественное представление.

[4] Здесь по замыслу Р. Вагнера в 1876 г. был открыт театр для исполнения его произведений.

ального художника — Вагнеровская опера «Мейстерзингеры».

Весь запал пламенной иронии, движущий этой сатирической оперой, направлен против «мещанской», ограниченной буржуазности, омертвляющей и песни и страсти, и искусство и жизнь. Но носителем нового жизненного принципа, глашатаем нового искусства сделан у Вагнера вразрез с исторической действительностью, более того, в искажение подлинного смысла исторического процесса — Вальтер фон Штольцинг, рыцарь, феодал, исторический носитель реакции, предшественник Бисмарковского юнкерства.

Малый Оперный Театр, в своей постановке «Мейстерзингеров»[5], попытался разрешить это противоречие тем, что исторически «поправил» Вагнера, придав Вальтеру, как образу, музыкально охарактеризованному чертами нового прогрессивного стиля, социальный облик — исторически прогрессивный для Германии XVII века — облик моряка, заокеанского купца.

Такое толкование, согласное с историей, однако несомненно, идет вразрез с очень существенными для Вагнеровского мировоззрения концепциями, оно — насильственно для Вагнера и в этом глубокая внутренняя противоречивость спектакля «Мейстерзингеры» в Малом Оперном Театре.

Более близким к замыслу Вагнера оказалось толкование фигуры Ганса Сакса, который подан театром, как гениальный художник, связанный со старой культурой, но способный понять и принять искусство наступающего нового века. Но и здесь театру пришлось вступить на путь не только музыкально-сценического переосмысления традиционного «Ганса Сакса», но и (принципиально-нежелательного) частичного текстового изменения роли как она написана самим Вагнером — автором либретто.

Таким образом, спектакль «Мейстерзингеры» — характерный пример того, какие исключительные

[5] Премьера — май 1932 г. (пост. Э. И. Каплана).

трудности представляет проблема усвоения Вагнеровского творчества нашей музыкальной культурой.

Суметь раскрыть черты Вагнера — Дрезденского революционера, Вагнера — великого музыкального реформатора, суметь одновременно разоблачить путы буржуазного пленения Вагнера, — вот задача этого усвоения, тем более сложного, что художественная сила Вагнеровского музыкального творчества — исключительно велика.

Рихард Вагнер. 1813–1883. М.: Изд. Малого оперного театра, 1933. С. 7–8.

«Комаринский мужик»[6] — как оперное либретто

Существует странная, еще со времен итальянской оперы идущая, традиция, отрицающая за оперным либретто какое-либо литературное значение, отказывающаяся видеть в нем полноценное произведение искусства.

«Важно не что поют со сцены, а как поют. К тому же и слов певца все равно не слышно», — так рассуждают энтузиасты оперной бессмыслицы.

Нечего и говорить, что ветхая теория эта давно уже опровергнута техникой новой оперы, превосходно умеющей донести до зрительного зала исполняемый текст. Нечего и говорить, что теория, пытающаяся принципиально обосновать нелепицу, обессмысливание оперного сюжета в корне противоречит той борьбе за идейную значительность музыкального спектакля, под знаком которой строится советская опера.

Опера эта невозможна без содержательного, умного, культурного либретто, являющегося настоящим и полноценным произведением драматургии.

Но каким? Здесь возникает интереснейший вопрос о тех особенностях и специфических чертах, которыми должно обладать либретто оперы в отличие о других видов драматургии.

---

[6] Опера В. В. Желобинского.

Короткий, но богатый принципиальными неудачами опыт советской оперы последних лет учит кое-чему. Опыт этот убеждает, что слабая фабульная напряженность — эта подлинная язва большинства наших новых пьес, становится совершенно губительной для драматургии оперной. Опыт этот учит, что налет «бытовщинки», эмоциональная серость, короткое дыхание, сниженность тона — все эти слабости, которыми отмечены многие наши пьесы, втройне пагубны в либретто для оперы. Говоря короче, прозаичность драматургического языка оказывается противоречащей самим основам музыкального спектакля. Поэтическая драма, драма, где общая приподнятая, идейная и эмоциональная атмосфера порождает ясные и высокие образы, создает простые и четкие конфликты, движимые трагической силой и страстью, заражает зрителя пафосом героики и лиризма, — вот, что поможет композитору создать оперу волнующую и высокую.

И не случайно, что первые большие удачи в создании оперного либретто достигнуты поэтами и писателями Э. Багрицким, писавшем «Думу об Опанасе» и О. Бриком — автором либретто «Комаринского мужика».

Мы считаем работу О. Брика принципиально новым шагом в оперной драматургии. Мы считаем так потому, что самый подход автора к своему материалу, к исторической действительности коренным образом отличен от традиции «исторической» оперной драматургии, традиции «Гугенотов»[7] и «Царской невесты»[8].

Перед автором была опасность утопить индивидуальные персонажи своей драмы в безликом и бесформенном действии массовых сил. Нам кажется, что этого не случилось. Крестьянская масса действительно стоит в подлинном центре либретто, так же, как и другие социальные группировки эпохи: боярство, мелкое дворянство отчетливо ясны за отдельными персонажами драмы. Но борьба всех этих социальных групп

[7] Опера Дж. Мейербера.
[8] Опера Н. А. Римского-Корсакова.

конкретизирована автором в таких запоминающихся, одаренных четкими характерными чертами, индивидуальных образах, как сам Болотников, крестьянка Алена, протопоп Терентий, царь Шуйский[9].

Не забудем и того, что, берясь за такую, еще не разработанную в советском искусстве, тему крестьянской революции XVII в., автор имел перед собою сложившуюся и крепкую, еще от «Бориса Годунова» идущую, традицию идеализации людей и отношений этой отдаленной старины. Автор стремился, и во многом с несомненной удачей, демаскировать эту идеалистическую легенду, показать механику предательства, жестокости, прикрываемую блеском царского венца и патриаршей церкви, показать, что в великой гражданской войне на стороне, временно потерпевшего поражение крестьянства была не только моральная правота, но и подлинный энтузиазм, героика, высокая внутренняя культура, представленная, в первую очередь, таким авангардным человеком своей эпохи, как сам «комаринский мужик» — Иван Болотников.

Новым словом в создании оперных либретто считаем мы работу О. Брика и по всему подходу его к языку своей драмы. Русская историческая опера знает совершенно условный стилизованно-былинный, стилизованно-«боярский» сказ, на котором, по воле либреттистов, говорят герои «Царской невесты», «Опричника»[10]. Язык «Комаринского мужика» далек от этой искусственной, фальшивой и необычайно бедной словесной бутафории. Этот язык прост, снижен, полнокровно-характерен для каждого отдельного персонажа. Одним, патетическим и взволнованным, языком говорят Болотников и Алена. И совсем другие, косноязычные, громоздкие речевые ходы слышатся в словах бояр, и опять-таки иначе, с поверхностной романтичностью, говорят дворянин Пашков и авантюристка Иринка и с тяжеловесным цинизмом высказывается царь-«шубник» Василий Шуйский.

---

[9] Герои оперы — реальные исторические персонажи.
[10] Опера П. И. Чайковского.

Но при всей кажущейся простоте, язык «Комаринского мужика» — вовсе не «разговорная» бытовая прозаическая речь. Это — язык поэтический, искусно-стилизованный. Но он стилизован совсем иначе, чем «боярская» речь традиционных исторических либретто. Это — язык максимально сгущенный, лаконичный, составленный не из обезличенно гладких и легких, а из весомых, упористых слов, оборотов речи.

Верно ли, что зрителю, приученному, якобы, к гладкой обезличенности обычного оперного стиха, труднее будет воспринимать новый для него речевой стиль либретто «Комаринского мужика»? Мы уверены, что такие опасения совершенно напрасны. Ими может только прикрываться запоздалая защита принципиальной оперной бессмыслицы, скудоумия. Но, несомненно, верно то, что самый литературный стиль О. Брика предъявляет новые и очень сложные требования к исполнителям оперы. Играть Болотникова, Шуйского, Пашкова, в условной манере «боярских» опер нельзя, так же, как нельзя петь стихи О. Брика, как привычные плоские и гладкие оперные стихи. От артиста-певца здесь требуется настоящая драматическая выразительность, настоящее умение петь характерно, разнообразно и в образе исполняемого персонажа.

Но ведь именно эти качества и нужны артисту советской оперы. Легкое — для зрителя, но сложное для исполнителей либретто О. Брика вовремя выдвигает перед певцами эти стилистические задачи.

«Комаринский мужик». Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1933. С. 5.

1934

От повести Лескова к опере Шостаковича и к спектаклю Малого оперного театра[1]

I

У героев новой оперы Д. Д. Шостаковича долгая художественная история. Недаром названа эта российская купчиха, убивающая мужа своего, «Мценской леди Макбет». Гигантские образы Шекспира стоят у колыбели этой уездной истории. Современник величайших социальных переворотов, сопровождавших крушение английского феодализма, Шекспир, среди гигантских, наполненных страстью и яростью фигур, создал и этот образ женщины с львиной кровью, не останавливающейся ни перед чем, чтобы утвердить свою честолюбивую и властолюбивую волю.

«Сюда, сюда, о, демоны убийства,
И в женский дух мне влейте ярость зверя,
Сгустите кровь мою и преградите
Путь сожалению к моей груди».

Так говорит шекспировская леди Макбет перед тем, как пронзить ножом спящего короля Дункана. Убийство тянет за собой убийство. Громоздя труп над трупом, леди Макбет пробивает себе путь к власти. Это — подлинная героиня кровавой и страстной эпохи капиталистического накопления; эпохи, выдвинувшей столько преступно сильных и мрачно волевых индивидуальностей: итальянка Борджиа[2], французская Маргарита и Изабелла[3], сама «державная» повелительница Шекспира королева Елизавета Английская[4],

---

[1] Премьера 22 января 1934 г. (дирижер С. А. Самосуд, худож. В. Дмитриев).

[2] Вероятно, имеется в виду Лукреция Борджиа.

[3] Имеется в виду Изабелла I Кастильская королева Кастилии и Леона.

[4] Имеется в виду Елизавета I.

могли бы по праву признать леди Макбет своей современницей и подругой.

Великолепный шекспировский образ властолюбивой и преступной женщины прошел через века, он утратил свою конкретную и историческую обусловленность, свою связь с эпохой, он стал символом, нарицательным понятием, как «Дон-Кихот», как «Гамлет».

И подобно тому, как Тургенев назвал рассказ свой о судьбе провинциального мечтателя-интеллигента «Гамлет Щигровского уезда», точно так же и Лесков с оттенком иронии дал преступной героине своей, купчихе Катерине Львовне Измайловой, торжественное шекспировское имя «Леди Макбет Мценского уезда».

II

Лесков (род. 1831 г., умер 1895 г.) сейчас уже никак не стоит в центре внимания советского читателя. А меду тем, он в течение десятилетий был предметом ожесточенной полемики, резких обвинений и восторженных похвал.

Сын орловского чиновника, выходца из духовенства, Н. С. Лесков много скитался по провинциальной России последних лет Николаевской эпохи, как пароходный агент, как служащий в огромных дворянских латифундиях миллионеров Нарышкина и Перовского. Он лицом к лицу столкнулся с тем социальным брожением, которым сопровождался переломный этап развития России от крепостничества к капитализму, и, как писатель, он выступил впервые в самую горячую пору этого перелома, в 1860 году.

Это — пора, когда некрасовский «Современник» объединял вокруг себя литературу молодой России, когда Чернышевский, «великий русский ученый и публицист», как называл его Маркс, легально пропагандируя философию и эстетику материализма, подпольно организовал силы надвигающейся крестьянской революции; когда юный Добролюбов, критикуя драматургию Островского спрашивал: «Когда же придет настоящий день?» и приветствовал «Луч света в темном царстве», метя далеко за пределы и по-

верх пьесы Островского[5], в самые социальные устои купеческо-дворянской монархии.

Это — пора, когда самодержавие, готовясь «крестьянской реформой» задержать грозную народную революцию, не смея и не решаясь еще выступить на путь открытого террора против идейного штаба этой революции, пытается провокацией, травлей, реакционной агитацией бороться с героическим и самоотверженным своим противником. Перепуганная сыскная полиция доносила в это время о Лескове: «Крайний социалист. Сочувствует всему антиправительственному. Нигилизм во всех формах».

Однако усердные доносчики ошибались. Лесков отнюдь не был социалистом. Мало того, он боялся и не понимал того радикального движения, которое выдвигало на знамени своем решительный социальный переворот и видело в Чернышевском и Добролюбове вождей своих. Уже в лето 1862 года, когда, воспользовавшись полосой пожаров в Петербурге, а, может быть, и спровоцировав эти пожары, царское правительство пыталось натравить темные слои столицы против мнимых «поджигателей» — студентов. Лесков занял в споре такую двойственную и уклончивую позицию, что вызвал в радикальных журналах бурю негодования против себя.

А несколько лет спустя, в больших романах «Некуда» и «На ножах», Лесков пытается изобразить студенческую молодежь, как запутавшееся, слабое и темное стадо, а вожаков радикального движения, как заведомо бесчестных, безнравственных, беспочвенных и бессильных негодяев. Романы эти, примыкающие к целому потоку реакционной беллетристики шестидесятых-семидесятых годов и имеющие печальное право занять в русской литературе место свое рядом с «Бесами» Достоевского и «Взбаламученным морем» Писемского, окончательно уводили Лескова от общественных групп, боровшихся за действительно радикальный «американский путь» преобразования крепостнической России.

---

[5] Речь идет о пьесе А. Н. Островского «Гроза» (1859).

Но, став попутчиком фанатических реакционеров, Лесков в то же время не был и не мог быть до конца последовательным их единомышленником. Особенно явно сказалось это, начиная с восьмидесятых годов, когда, на мартовских виселицах расправились с последними, как ему казалось, борцами за крестьянскую революцию, крепостническое правительство резко и круто повернуло страну вспять, под нагайку земских начальников, исправников и жандармов. Мишенью обвинений Лескова становятся теперь не фанатики студенческих «коммун», «соблазнители молодежи», «нигилисты», а лицемерные и развратные князья православной церкви — архиепископы, тупые и самодовольные бюрократы столичного чиновничества. Высокопоставленных церковных и светских «Тартюфов», всегда готовых «ножи благословлять, детей закрепощать, тайны выдавать, фальсифицировать все заповеди, делать еще тысячу пошлостей и подлостей» — хочет показать читателям стареющий Лесков (1893 г.). Клеветник на Чернышевского и Добролюбова становится теперь отрицателем Победоносцевского синода[6] и помещичьей банкирской империи Александра III.

И здесь нет противоречия. В том-то и дело, что жизненная судьба сделала Лескова идеологом тех отсталых полупатриархальных слоев средней и мелкой русской буржуазии, историческому существованию которых одинаково угрожали и радикальное движение «нигилистов» — демократов и социалистов и растущий под крылом у правительства и официальной церкви крупный капитал. Лесков был запоздалым защитником этих социально-обреченных, но живучих, цепко и упрямо консервативных групп, и это определяло и обличительный пафос и положительные идеалы автора «Соборян» и его литературный стиль.

Спасение от всяческого мирского настроения, от гнета и зла Лесков, верный выразитель жизненной философии мелкого чиновничества, небогатого купе-

[6] По имени обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева.

чества и ремесленного люда, видит в моральном самоограничении, в жизни смирной и муравьино-трудолюбивой, в маленьких «добрых делах». И любимые герои его — это «праведники» — люди смиренные, довольные малым, упорно сколачивающие свое скромное счастье и, в меру муравьиных сил своих, старающиеся благоприятствовать «ближним». Патриархально-робкий идеал этот сознательно направлен против всякой «гордыни» большой и сильной, борющейся личности, а еще того более — протии всякого большого общественного дела, против всяких далеко идущих планов социального переустройства, против социальной борьбы. Потому что «все это только — слова», потому что, как четко формулировал сам писатель: «не хорошие порядки, а хорошие люди нужны нам».

Патриархальный робкий идеал этот определил и стилистику Лескова. Творчество его проходит в стороне от большой дороги русской дворянской и буржуазной прозы. Чудаковатые «праведники» Лескова говорят языком особенным и странным. Лесков любит показывать героев своих в диковинной и экзотической обстановке и ставить их в положения необычайные и замысловатые. Мир образов Лескова — это почти всегда диковинный, чудаческий мир, напоминающий те причудливые игрушки, которые вырезают столь любимые писателем патриархальные кустари-игрушечники. Творчество автора «Запечатленного ангела» и «Печерских антиков» может показаться поэтому на первый взгляд неким собранием «словесного бисера», книжным музеем раритетов. И далеко не случайно поэтому, что еще недавно писатели-формалисты пытались сделать Лескова знаменем своим, провозглашая его стилизаторство, его «сказ» — образцом чистой, свободной от «идейного груза» русской прозы. И не случайно Евг. Замятин переделал в пьесу «Блоха»[7] один из раритетных рассказов Лескова «Сказанье о Левше — тульском кузнеце».

---

[7] Пьеса «Блоха» написана для МХАТ-2, поставлена А. Д. Диким 11 февраля 1925 г.

Но, конечно, такая оценка Лескова и поверхностна, и ограниченна. Блестки словесных причуд, изумруды и жемчуга диковинных образов — это всего лишь оболочка, в которую поздно-живущий пророк патриархальной мелкой буржуазии хочет спрятать свою страстную и упрямую жизненную философию, восторженную любовь к смиренному трудолюбию мелких собственников и их вековечной морали, свой страх перед историческим процессом, разрушающим этот муравьиный рай. И особенно интересным и ценным творчество Лескова становится тогда, когда жестокая и неприглядная жизненная правда этого старосветского мира, увиденная зорким и честным глазом большого художника, вопреки собственным замыслам его и тенденциям проступает сквозь причудливо-нарядные краски романтически созданного им лубочного мира, когда писатель-реалист побеждает в нем лукавого игрушечника, хитроумного сплетателя бисерных кружев.

III

Именно так обстоит дело с «Леди Макбет Мценского уезда». В этом очерке из уездной жизни с чрезвычайной ясностью сказались и сильные стороны творчества Лескова и его глубочайшая ограниченность. Наполненная сутолокой стремительно развивающихся столкновений и мятущихся страстей, маленькая повесть эта — настоящий шедевр словесного искусства. И правдивый художник Лесков, описывая уклад старо-купеческой жизни, мир провинциального мукомола, не может скрыть от себя страшной действительности этого мира. «Скука, русская скука купеческого дома, от которой весело, говорят, и даже удавиться — вот какова жизнь в огороженной высоким тыном усадьбе мценского богатея Зиновия Борисовича Измайлова». Но какой же выход из этой «каторжной» скуки? Лесков показывает образ женщины, пожелавшей найти выход. Вот она — Катерина Львовна Измайлова, «стройная, плечи круглые, грудь крепкая, шея словно из мрамора выточенная». Катерина Львовна томится в измайловском доме. Она сходится со «статным, кудрявым, кра-

сивым, молодым Сергеем», мужниным приказчиком. И вот грех тянет за собой грех. Катерина Львовна отравила свекра своего, почтенного старика Бориса Тимофеича. Она задушила мужа своего Зиновия Борисовича. Мало того, она душит и малолетнего племянника своего Федю Лямина. Этот Федя — прямо полусвятой. Он «сидит в беленьком тулупчике и читает патерик» — житие угодников; он ждет «благословенного хлебца от всенощной». И вот этого-то излюбленного лесковского праведника давит Катерина Львовна «большой пуховой подушкой».

Умысел писателя становится ясным. Он сгущает краски, чтобы всячески подчеркнуть преступность, изуверство женщины, решившей своевольно разорвать сужденный ей круг жизни, решившейся преступить вековой уклад. И черные краски становятся все зловещее. И прежде, описывая убийство мужа, Лесков взваливает на Катерину и инициативу, и всю вину за преступление. «Я и допреж знала, что над тобой сделать, так я то и сделаю». Говорит она приехавшему мужу. «Полно с ним копаться. Перехвати ему горло», — приказывает она любовнику и «сама сдавила своими руками Сергеевы руки, лежавшие на мужнином горле». А когда после кошмарного убийства «неповинного праведника и малолетнего мученика» Феди Лямина народное возмездие постигает Катерину (по словам автора Н. С. Лескова, толпа, пришедшая из церкви, врывается в измайловский дом и только бдительная полиция спасает преступницу от самосуда), тогда образ Катерины лишается всех красок человеческой мягкости. «Даже когда в острожной больнице ей подали новорожденного ею ребенка, она только сказала: “ну его совсем” и отворотилась к стене». Для этой, потерявшей все человеческие черты своевольницы, не существовало «ни света, ни тьмы, ни худа, ни добра», одна только звериная, роковая страсть к любовнику. И как справедливое наказание постигает ее и последнее: измена любовника, ушедшего к веселой и бойкой каторжанке — Сонетке.

В противовес Катерине, всячески смягчены образы людей, с ней сталкивающихся. Не говоря уже о степен-

ных купцах Борисе Тимофеевиче и Зиновии Борисовиче, и о неповинном праведнике и малолетнем мученике Феде Лямине, даже приказчик Сергей, соучастник в преступлениях Катерины, всеми средствами выгораживается Лесковым. Он — всего лишь исполнитель ее велений, жертва ее демонической воли. Он «при первых же словах священника о страшном суде и наказании нераскаянных расплакался и чистосердечно сознался во всем». И после приговора он, как заботливо подчеркивает Лесков, «почему-то возбуждал гораздо больше общего сочувствия, чем Катерина Львовна».

Тенденция повести, повторяем, до прозрачности ясна. Лесков всячески хочет опорочить беззаконный, с его точки зрения, бунт своевольной, страстной и горделивой личности против мирского уклада. Как бы тягостен ни был этот уклад, своевольное восстание против него преступно, оно превращает восставшего человека в зверя, гася в нем искру человеческую и приводя к справедливому возмездию. «Леди Макбет Мценского уезда» — это красноречивейшая защита смирения, защита самоограничения и терпения человеческого, одна из идейно-характернейших повестей идеолога патриархального мелкобуржуазного смирения — Лескова.

И в непримиримом противоречии с ложью и бессильной ограниченностью этих тенденций стоит социальная правда, здесь и там подспудно пробивающаяся сквозь замысловатую вязь мценской новеллы Лескова.

IV

Эту-то подспудную социальную правду услышал и сделал ее содержанием своей оперы Д. Д. Шостакович. То, что сделал он с повестью Лескова, это, помимо исключительных музыкальных качеств композиторской работы, — прекрасный образец идейного переосмысления современным советским художником классического произведения прошлого искусства. Д. Д. Шостакович, как и Лесков, к повествованию которого он, на первый взгляд, очень близок, повторяя в либретто почти дословно лесковские фразы и обороты, сделал героиней своего произведения Катерину

Львовну Измайлову. Но он сумел взглянуть на нее, на женщину буржуазной России, неизмеримо глубже и шире, чем Лесков. Вспомним, как характеризовал в свое время положение женщины в купеческой среде такой смелый и верный очевидец, как современник и противник Лескова — Добролюбов: «Какой приказчик, работник, слуга купца может быть столько загнан, забит, отрешен от своей личности, как его жена? Слуги и приказчики связаны только материально, жена по господствующим понятиям связана с ним неразрывно посредством церкви. Что бы муж ни делал, она должна разделять его бессмысленную жизнь. Да если б она, наконец, и могла уйти, куда она денется, за что приметься?» («Луч света в темном царстве»).

Эти гневом и ненавистью продиктованные строки Добролюбова могут быть ключом к пониманию Д. Шостаковичем образа и судьбы Катерины. Композитор начисто переоценивает расстановку социальных симпатий, данную Лесковым. Он с огромной сатирической силой музыкальной изобразительности рисует страшный мир, окружающий Катерину. Вот — свекор Борис Тимофеевич. Этот степенный старец Лескова в музыке раскрыт, как пьяный полускот, снохач, зверино-жадный до увечий и палачества, но кряжистый и жилистый, живучий деспот. Вот — муж. Это — второе поколение купечества с чертами вырождения и импотенции, не подленько-жестокий, злой собственник. Даже любовник Катерины, обаятельный лесковский Сергей-ухарь, это — по музыкальной характеристике — пошлое и лживое ничтожество, мелкий красавчик с замашками подзаборного ухажера и с жизненной философией альфонса. Таковы не отдельные люди, таков страшный купеческий мир, — он душит и давит Катерину.

Д. Шостакович сознательно расширил рамки этого мира. За спиной у купцов Измайловых — власть церкви и капиталистического государства. За ними — циничный и жадный поп, за ними — полицейский участок, циничный и жадный застенок. За ними — царский суд и царская каторга.

И этому чудовищному, воссозданному с напряжением салтыковской, гоголевской сатиры миру старой России противостоит в опере образ Катерины. Катерина всем существом своим выше, талантливее, ярче окружающих. Катерина рвется прочь от этого мира. Да, она убивает и раз, и два. Но композитор сделал все, чтобы поднять и просветлить образ своей героини. Со всей силой лирической нежности показан порыв тоскующей в купеческом плену Катерины. Она пытается утвердить свое человеческое достоинство, мечтает о подвигах, о самопожертвовании, о легендарных женщинах, героически спасавших родину и милых близких. Любовь к Сергею кажется ей путем такого утверждения, единственно возможным выходом из бессмысленной лжи и пустоты жизни. И защищая свою любовь, защищая своего милого, изуверски избитого плетьми, в отчаянном исступлении самообороны, убивает Катерина скотски-жестокого свекра. Логика отчаянной самозащиты влечет ее дальше: она убивает и мужа. (Ни о каком убийстве малолетнего праведника Феди Лямина в опере Шостаковича нет, конечно, ни звука, так же, как нет и никакой измышленной Лесковым «народной расправы» над Катериной.)

И вот, отчаянно рвущаяся из плена страшной жизни женщина оказывается лицом к лицу с полицейской властью и с охраняющим устои измайловского мира правосудием царской России. Перед Катериной открывается простор, — но это простор каторжной Сибири, кандальных острожных путей. И старый мир добивает свою жертву. Любовник, которому Катерина отдала все, предает ее непобедимую безмерную любовь, бросает ее ради пошлого и скотски пакостного развратца с дешевой потаскушкой.

Так, заботливо, шаг за шагом старается Д. Шостакович обелить, оправдать образ своей оклеветанной Лесковым героини. Так создал он кажущийся парадоксальным образ невинной убийцы романтически-чистой преступницы. Он делает это не на путях гуманистического всепрощения. Он это делает посредством широкого и острого анализа социальной действитель-

ности, окружающей Катерину. Именно такой анализ позволяет ему вскрыть условия, которые сделали мценскую «Леди Макбет» — жертвой, а не виновницей преступления, которые толкают ее на убийство, как на выход из плена, выход тем более страшный, что он — все же преступление.

И композитор делает все это не как равнодушный, хотя бы и зоркий летописец «темного царства» старой России. И не только как ненавидящий, хотя бы и отточено-резкий сатирик этого царства. Д. Шостакович со всей страстью художника принимает сторону людей, угнетаемых купечески-крепостническим укладом. Вот почему находя в своем музыкальном искусстве беспощадные краски обличенья, издевательства, глума по отношению к хозяевам и холуям-приказчикам измайловского дома, по отношению к попам и приставам царской России, композитор с первых же тактов оперы облекает Катерину в звуковой строй необычайной нежности, искренности, человеческой глубины. И от сцены к сцене, по мере того, как мученица «Леди Макбет» переходит от убийства к убийству, одновременно (какой своеобразный парадокс) растет и углубляется человеческое содержание ее образа. Любовь наполняет ее решимостью, мудростью и силой. Ее сцены с любовником, с мужем — звучат огромным драматическим напряжением. И в последнем, в четвертом акте оперы мучительный образ Катерины в замечательной арии о «черном лесном озере» не только поднимается до величайшей сосредоточенности и прозрачно-ясного блеска, но и ширится, как бы растворяется в бесконечно-широкой волне отчаянья и печали каторжных сибирских этапов. Горе раздавленной, изуродованной капиталистическим изуверством Катерины Измайловой как бы растворяется в многомиллионном горе гонимой нагайками, казнимой, уродуемой угнетенной массы. Кандальные хоры четвертого акта, в которых звучат не только отчаянье, боль, но и гнев, но и протест, полностью выводят камерную, казалось бы, оперу, на путь большой социальной трагедии.

И, действительно, темой этой трагедии могут быть по справедливости названы замечательные ленинские слова о капитализме, который «мял и давил, душил сотнями и миллионами живые силы, способности и таланты, которых в народе непочатый родник» (Ленин XXII. 5).

Судьба талантливой, способной, сильной Катерины Львовны, не нашедшей в капиталистических тисках иного выхода, как путь преступления, и смятой, раздавленной капитализмом, поднимается в опере до высоты именно подобного обобщения.

Такова, после шекспировской и лесковской, третья «Леди Макбет». И новая концепция этого мирового образа столь же характерна для мировоззрения чуткого художника советских дней, как предшествующие его трансформации, с большой полнотой отразили лицо создавших его эпох.

Нечего и говорить, как значительна опера в творческом пути Д. Шостаковича, как исключительно значительна она в развитии советского музыкального театра. Потому-то так ответственна задача театра, берущегося за сценическое раскрытие оперной «Леди Макбет». Ухватить и вырастить основное, в новом произведении Д. Шостаковича, поднять это основное и существенное всей силой театральной выразительности — вот что должен сделать театр.

V

Именно так понял свою задачу Государственный Малый оперный театр, в работе которого над созданием советской оперы «Леди Макбет» прокладывается важный и яркий рубеж.

Как камерную, лирико-сатирическую социальную трагедию понял оперу Д. Шостаковича театр.

Это значит, прежде всего, что театр считал глубоко неверным, глубоко не отвечающим замыслу композитора делать акцент на биологической линии оперы. «Леди Макбет» — не драма любви и ревности, хотя страсть Катерины к Сергею и кажется на первый взгляд движущей силой произведения. «Леди Макбет»

никоим образом не физиологическая, не эротическая драма, хотя целые сцены ее и происходят в спальне, в постели, хотя она и кажется наполненной лепетом любовных признаний, поцелуев, тоски.

В том-то и дело, что любовь к Сергею — это только форма проявления социального своеволия, бунта Катерины, бунта, единственно доступного ей, купеческой жене, воспитанной в навыках измайловского уклада. Эта страсть делает «Леди Макбет» Д. Шостаковича любовной драмой в столь же малой мере и даже еще гораздо менее чем роман Катерины Кабановой и Бориса делает любовной драмой «Грозу» Островского. И так же как неосновательными и поверхностными кажутся нам сейчас упреки Щепкина, усматривавшего в свое время в «сцене в овраге» в «Грозе» «уличную непристойность» и «подзаборный разврат», — точно так же, конечно, поверхностны и близоруки всякие попытки увидеть «циничную эротику» в эмоционально необычайно сильных сценах в «спальне Катерины».

Всячески отвергая, таким образом, «биологическое» толкование оперы Д. Шостаковича, театр стремился и в толковании партитуры, и в сценическом раскрытии соответствующих эпизодов не давать основания к перенесению зрительного восприятия к глубоко второстепенным в музыке композитора биологическим моментам. И, наоборот, в своей постановке театр всячески стремится подчеркнуть и утвердить качество социальной трагедии, присущее, по его мнению, опере Д. Шостаковича. Чтобы как можно ярче и конкретнее раскрыть тот план купеческого уклада, в котором томится своевольная натура Катерины, художник В. Дмитриев построил на сцене дом купцов Измайловых, — дом, где спальня, хозяйская столовая и амбар с крупчаткой спаяны в неразрывное целое, где тын с крепкими воротами наглухо отделяет замкнутый измайловский двор от окружающего мира. А за глухим дощатым забором такие же дворы на замке, и над ними каменная церковь и присутственные места — устои православно-крепостнической империи. В этой замкнутой декорации развиваются все три пер-

вых (кстати, и музыкально тесно слитых) акта оперы, акты томлений Катерины и отчаянных попыток ее, хотя бы через преступление, но вырваться на простор. И простор действительно раскрывается перед Катериной в последнем, четвертом акте, простор каторжной Сибири. И декорация последнего акта, в отличие от первой — широко раскрывающая площадку сцены, дает сумрачный образ занесенного снегом далекого берега черной сибирской реки. Так в своем декоративном замысле хочет театр выразить социальное движение оперы, начинающейся с маленького мира Катерины и захватывающей в последовательном развертывании музыкальных образов все более и более широкие жизненные пласты.

Развивая сатирическую направленность музыки, театр считал необходимым сценически подчеркнуть страшный мир, окружающий Катерину. Но несомненной ошибкой было бы здесь впасть в сценическую карикатуру, в гротесковое искажение действительности. Сатира Д. Шостаковича глубоко реалистична. И образы обоих купцов: отца и сына и образ приказчика Сергея — раскрыты музыкой в пределах психологической характерности и правдивости. И задаче театра, и актеров-исполнителей было, оставаясь в пределах этой характеристики, вскрыть «страшное» в их облике. А это значило вскрыть то типическое, что связывает этих купцов, старого кряжистого и молодого худосочного, и купеческого холуя-приказчика Сергея со всем миром крепостническо-капиталистической России, раскрыть социальные мотивы, ими движущие: корысть, изуверское самодурство, азиатский консерватизм.

Задачей режиссера было также, не выходя за пределы «камерной» трагедии, прочертить те хозяйственные связи (отношения к слугам, к работникам, к гостям), на которых держится власть мукомолов-Измайловых. Отсюда при всей сатирической заостренности режиссерской обрисовки измайловского мира и реалистический стиль постановки. Но здесь еще раз надо подчеркнуть, что реализм в опере, а тем более в высокой музыкальной трагедии, какой является «Леди

Макбет» Шостаковича, достигается отнюдь не мелочной тщательностью бытовой деталировки, а правдивостью большого рисунка страстей, чистотой и выразительной напряженностью эмоций. Именно такой строгой чистоты и лаконичности, наряду с характерностью, хотели достигнуть режиссер и исполнители.

Но господствует над оперой, конечно, образ самой мценской «Леди Макбет». И здесь театр считает особенно важным подтвердить и укрепить авторскую концепцию образа Катерины, как образа высоко-романтического, эмоционально-ясного, Катерины, как выдающейся талантливой женщины, как жертвы «темного царства», а не как преступницы. В исполнении Катерины всячески подчеркивается поэтому лирическая трогательность, нежность, душевность, для чего такой замечательный материал дается самой музыкой. Катерина — в толковании театра — душевна и трогательна с первого же своего появления на сцене, с отчаянной тоской о несуществующей работе, о неродившемся ребенке. Она искренне-сердечна и трогательно-весела, а вовсе не нагло-похотлива или грубо-чувственна и в сцене роковой встречи и борьбы с приказчиком Сергеем. Наигранным участием, лицемерной заботливостью, а вовсе не физиологическим мужским обаянием завоевывает ее Сергей в сцене в спальне. Полюбив, Катерина счастлива и спокойно-радостна. И нужно величайшее изуверство снохача-свекра, отвратительное издевательство над сердцем любящей женщины, чтобы довести это ясное и высоко-нежное существо до отчаянной решимости, до убийства.

Убив свекра и мужа, сделав это с чистой волей, как бы освобождаясь от грязи и нестерпимой более мерзости старого мира, Катерина снова счастлива и почти спокойна. Она отнюдь не мучающаяся раскаяньем преступница. Она — человек, в борьбе за счастье свое и жизненное утверждение совершивший необходимое. И поэтому так трагически ясен образ и в последнем акте, на каторжном этапе. Нет в нем ни озлобления, ни угрызений нечистой совести, а только сосредоточенная печаль о разрушенной жизни.

Так романтически-приподнятым должен предстать образ «преступницы» в толковании театра, в исполнении актрисы. Он должен быть обаятельным. И это не из соображений только сценической привлекательности, а исходя из самого существенного смысла оперы. Потому что, как сказано, в социальном «оправдании» «Леди Макбет» — одно из важнейших обновлений, внесенных композитором Шостаковичем в этот вековой образ.

Впрочем, не надо переоценивать значения художественной традиции. Конечно, любопытно проследить, как меняются, переосмысляются старый сюжет, старые фигуры от трагедии Шекспира до спектакля Малого оперного театра. Но еще важнее воспринять и донести до советского зрителя новую оперу композитора, нашего современника, как непосредственно волнующее, непосредственно живое создание большого искусства.

К взволнованности зрителя в первую и в последнюю очередь обращается спектакль «Леди Макбет Мценского уезда», занавес которого подымает Малый оперный театр в январе 1934 г.

Леди Макбет Мценского уезда. Опера Д. Шостаковича. Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1934. С. 11–16.

«Коппелия»[8]

I

Этот шаловливый комедийный балет, эта танцевальная новелла о «девушке с глазами из эмали» (так назывался когда-то балет «Коппелия») имеет свою довольно драматическую историю на «императорской сцене». Написанный Лео Делибом еще в 1870 г., балет этот тогда же, за несколько дней до начала роковой для империи Третьего Наполеона франко-прусской войны[9],

[8] Балет на муз. Л. Делиба, премьера в Ленинградском Малом оперном театре 4 апреля 1934 г. (балетмейстер Ф. В. Лопухов, худож. М. П. Бобышов, дирижер И. Э. Шерман).

[9] Речь идет о франко-прусской войне 1870–1871 гг.

был поставлен в Париже. Прошло, однако, более 15 лет, пока в ноябре 1884 г. «Коппелия» была показана на сцене Петербургского Мариинского театра.

В чем причина? Тут надо вспомнить о той полосе творческого бесплодия и тупика, которой отмечен конец 70-х годов в русском балете. К тому времени давно уже успела покинуть Россию Фанни Эльслер, оставив «составленный по высочайшему повелению» черный список «исключительных поклонников» заезжей танцовщицы, список статских советников и профессоров, уволенных в отставку за «сидение на козлах экипажа» божественной Фанни и за публичное поедание в ресторане ее туфельки под соусом тартар. В 1886 г., уезжает за границу балетный гений 50-х годов Жюль Перро. Мариус Петипа еще не успевает создать своего, полностью развернувшегося много позднее, блистательного стиля и занят, по преимуществу, возобновлениями и переделками. На Мариинской сцене не видно иностранных звезд, а отечественные танцовщицы не выходят за рамки рутины и ремесла. За 1880–1884 гг. почти не ставится новых балетов и по авторитетному свидетельству патриарха «ценителей народного танца» А. Плещеева «балетоманы истомились от непрерывных возобновлений археологических балетов».

Любители страстно обвиняли в нерадивости театральную дирекцию, и страстность нападок еще более обострилась от того, что в 1882 г. злополучная дирекция распорядилась «отвести кресла от сцены и тем лишила перворядников всякой возможности переглядываться с танцовщицами». Урон, от этого проистекший, был тем более тяжел, что по суждению ценителей это «переглядывание весьма способствовало развитию мимических способностей у артисток балета».

Говоря короче, по общему мнению, стояла пора упадка. Но только коренился этот упадок, несомненно, гораздо глубже, чем это казалось просвещенным любителям балета. Не в нерадивости дирекции и не в случайных причинах было тут дело. Это изживал себя, окостеневая в рутине и штампах старинный

«романтический балет», «белый балет», «Сильфиды»[10] и «Жизели»[11]. Великолепно расцветший в 30-х и 40-х гг., в творчестве Марии Тальони, Фанни Эльслер, Карлотты Гризи, протянувший, по крайней мере в России, свое цветение на следующее десятилетие, на всю николаевскую эпоху, этот балет к 1880-м годам становится наконец архаикой даже и в русском театре. Не забудем, что к этому времени театр быстро капитализировавшейся России успел пережить уже властное вторжение могущественных буржуазных и буржуазно-демократических влияний. Театр этот успел уже увидеть в драме — Островского, Мартынова, Щепкина, в опере — Мусоргского и молодого Римского-Корсакова. Балетный театр, как это с ним случалось не раз, запаздывал. Но все-таки «реформа» стучалась и в его двери.

Эти двери все же открылись, прежде всего, не в «императорских театрах». Как известно, одними из следствий усиленного капиталистического развития России второй половины девятнадцатого века было то, что в 1880 г. исконная монополия казенных театров была отменена. Частные театральные предприятия стали расти одно за другим. И вот один из энергичнейших дельцов этих частных театров, содержатель увеселительного заведения «Кинь грусть»[12] Лентовский, берет на себя инициативу «балетного обновления».

В 1884 г. он выписывает на гастроли прославленную Вирджинию Цукки. В образе итальянской дивы на берегах Невы, точнее на болотистых берегах Черной речки, перед взорами истомленных от балетной архаики балетоманов предстала новая эпоха балета. Это был, если так можно сказать, балет поры промышленного капитализма.

---

[10] Балет «Сильфида» написан в 1822 г., премьера в парижском Гранд Опера состоялась в 1832 г.

[11] Балет «Жизель, или Вилисы» на музыку А. Адана, премьера состоялась 28 июня 1841 г.

[12] Увеселительное заведение «Кинь грусть» существовало летом 1885 г.

Правда, любители старины находили танцы Цукки излишне земными, трезвыми, лишенными пленительной мечтательности и отрешенной воздушности вариаций Тальони и Гризи. Но никто не мог уйти от соблазна потрясающей акробатической техники, изощренной виртуозности новой итальянской балерины. Казенная сцена продолжала завистливым оком взирать на «чудо на Черной речке», где в окружении совершенно невероятного, наспех сколоченного ансамбля ново-деревенских цыган и цирковых плясунов Вирджиния Цукки показывала мастерство нового балетного стиля. Сборы Мариинского балета упали в этот кризисный сезон до небывалой цифры в 36–40 процентов вала. И, наконец, не выдержала и казенная дирекция. Вирджинию Цукки приглашают в Мариинский театр[13], к тому времени давно уже, как сказано, не видавшей иностранных танцовщиц.

И в первый бенефис «черноволосого чертенка» (как прозвали Цукки балетоманствующие поэты), была поставлена «Коппелия», новый для Петербурга балет, незадолго до того прошедший премьерой на «императорской сцене».

Новый балет Делиба вообще становится в эту пору излюбленным балетом заграничных виртуозок, которые одна за другой приезжают теперь в Петербург, принося с собой «новое слово балета». Это «новое слово» — все то же, это — изощренная техника, акробатическая точность, железное мастерство. В 1885 г. в «Коппелии»[14] танцуют Антоньетта Дель-Эра, гастролерша из соседнего бисмарковского Берлина, с которым теперь заводятся особенно тесные и дружеские отношения. А теперь еще Генрих Гейне заметил, что «балет это дело, прежде всего и сугубо дипломатическое» («Поездка в Гарц»[15]). Наконец, в 1894 г. Мариинский театр выписывает Пьерину Леньяни, и теперь

[13] Приглашение было сделано 1885 г.
[14] В постановке М. Петипа.
[15] Произведение написано в 1826 г.

пресса уже с полным единодушием приветствует новое качество танцев «итальянской виртуозки»: точность машины, «машинную неутомимость», «железный носок». «Тридцать два фуэтэ», впервые показанные Петербургу Пьериной Леньяни, становятся знаменем и символом новой балетной поры, также как девизом романтических танцев Марии Тальони был в свое время поэтической лозунг Теофиля Готье: «танец — это плоть, жаждущая одухотвориться».

И опять-таки для бенефиса Леньяни в 1894 г. идет «Коппелия», с новыми декорациями[16], возобновления в этом году в Мариинском театре. Правда, в афишах спектаклей этого года рядом с именем итальянской знаменитости стоит также и фамилия русской танцовщицы, М. Ф. Кшесинской 2-й. Это — тоже виртуозка новой для своего времени, модернизованной балетной школы. И положение М. Ф. Кшесинской в 1890 годах в Мариинском театре было уже настолько исключительным и всевластным, что неудивительно, что несколькими сезонами позднее одна из исполнительниц «Коппелии», Пьерина Леньяин считает для себя необходимым оставить Петербургской балет. Почему? В том же, примерно, году упомянутая уже «дипломатическая посланница» Берлина Антоньетта Дель-Эра, вспоминая о своих петербургских гастролях и всячески восхваляя дружественный балет, все же считает себя счастливой, что в свое время убралась живой и невредимой с Мариинской сцены. «В Петербурге, — уверяет она, — первой балерине всегда грозят страшные опасности, вследствие невероятной зависти местных танцовщиц». Одной, оказывается, дважды чуть не опустили на голову тяжелый железный занавес, другой (самой Цукки) подложили нож в подушку. «Если поверить Дель-Эра, — заявляет оскорбленный летописец петербургского балета, — можно подумать, что наши танцовщицы — совсем разбойники».

---

[16] Постановщики М. Петипа, Э. Чекетти (худож. И. П. Андреев (1 акт), Г. Левот (2 акт), П. Б. Ламбин (3 акт)).

Оставим, однако, и балетного летописца, и его моральное негодование, и даже причины, почему Леньяни предпочла уйти из Мариинского балета и единственной исполнительницей главной роли «Коппелии» осталась М. Ф. Кшесинская 2-я. Постараемся понять, почему сыграл комедийный балет «Коппелия» такую серьезную роль в балетных судьбах второй половины 19-го столетия.

II

Содержание балета Делиба, как оно было сочинено Нюитером и Сен-Леоном, довольно несложно. В некоем галицийском городке на площади стоит таинственный дом. Там живет странный чудак, доктор Коппелиус. В окне дома Коппелиуса постоянно появляется головка неизвестной незнакомки, чарующей местную молодежь. Очарован незнакомкой и Франц, жених Сванильды. Ревнуя, Сванильда с компанией подруг проникает в таинственный дом чудака Коппелиуса. Дом этот оказывается кабинетом странных кукол. Чудак колдует над своими куклами, мечтая вдохнуть в совершеннейшую из них (это и есть таинственная незнакомка) чудесную жизнь. Сванильда разыгрывает роль куклы, и на этом, в сущности говоря, содержание балета кончается. Остальное — аллегорический дивертисмент, посвященный празднику, устраиваемому неким добросердечным «владетельным графом».

Содержание действительно довольно непритязательно. И, тем не менее, уже в нем крылись элементы тех новшеств, которые позволили «Коппелии» стать некой вехой в развитии балета. Исторический календарь Парижа намного опередил петербургский. И к 1870 г., к году постановки «Коппелии», идеалы романтического балета давно потускнели в Париже. В годы всемирных парижских выставок, в годы прорытия Суэцкого канала[17] и бешенных успехов Оффенбаховской оперетты — «белый балет» Тальони и Теофиля Готье казался

[17] Канал между Евразией и Африкой был открыт 17 ноября 1869 г.

таким же наивным архаизмом, как и афиши «Эрнани»[18] или романы Вальтера Скотта. Сен-Леон, один из либреттистов и первых постановщиков «Коппелии», был одним из идеологов и практиков модернизированного балета, балета Второй Империи[19]. И деятельным сотрудником его в этом был Лео Делиб, композитор «Коппелии», «Ручья»[20], «Сильвии»[21], автор прославленной оперы «Лакмэ»[22] (родился в 1836 г.).

Современникам Сен-Леона и Делиба наивной казалась, прежде всего, сама основная и неизменная тема романтического балета, тема, которую великий энтузиаст «белого балета», либреттист «Жизели», поэт Теофиль Готье определил в свое время так: «Материя жалуется на тяжесть цепей, она стремится к идеалу; а духу наскучило быть бесплотным. Его мучает потребность страсти и жертвы». Именно эта насквозь романтическая, предельно идеалистическая тема двигала танцами Марии Тальони, о которой поэтому верно, хотя и парадоксально, было сказано, что она «танцует то, о чем мыслил Кант, о чем сочинял стихи Новалис и фантазировал Гофман».

Эта тема определила и сюжеты, и основные образы романтических балетов. Земной юноша отказывается от земной любви, от земной девушки, во имя любви к существу надземному, потустороннему. Потусторонняя девушка, призрак, виллиса, фея, ундина ищет земной страсти и нисходит к земному юноше, губя его. Ведь это же тема и «Сидьфиды», и «Жизели», и «Девы Дуная»[23], и «Талисмана»[24].

Сравним с этой темой тему и сюжет «Коппелии», как они были сочинены Сен-Леоном и Делибом. На первый взгляд здесь много сходства. Перед нами все то же

[18] Пьеса В. Гюго.

[19] Вторая Империя — период французской истории с 1852 по 1870 г.

[20] Балет написан в 1866 г.

[21] Балет написан в 1876 г.

[22] Написана в 1883 г.

[23] «Дева Дуная» — балет А. Адана, премьера состоялась в 1836 г.

[24] «Талисман» — балет Р. Дриго, написан в 1889 г.

противоречие «земной» и «небесной» любви. Земной юноша Франц убегает от земной девушки Сванильды к существу фантастическому, потустороннему, к ожившей кукле Коппелии. Но в том-то и дело, что на место романтически томящейся виллисы, сильфиды, ундины стала здесь механическая, с искусственными движениями кукла. Царство романтических призраков замещает теперь механический кабинет восковых фигур.

Совершенно несомненно, что в какой-то степени балет «Коппелия» и, в частности, его центральные фигуры — Сванильда и Франц — реалистичнее, чем предшествующая линия балета. На «Коппелии», как на всем балете Второй Империи, в какой-то мере сказалась та натуралистическая реформа, которая так властно перестроила буржуазное искусство середины XIX-го века. И эта относительная реалистичность балета «Коппелия» делает его, кстати сказать, особенно интересным для постановок советского театра (об этом подробнее — дальше). Не будем, однако, преувеличивать пределы реалистичности «Коппелии». Балет Сен-Леона–Делиба при всех своих натуралистических предпосылках все же фантастичен. Не случайно, что сюжет «Коппелии», как и основные действующие лица, в частности, сам «доктор Коппелиус», были заимствованы либреттистами из новеллы Гофмана. Театр Второй Империи не порывал связей с поэзией великого немецкого фантазера. Сказкой о «мышином короле» занимается Дюма[25], открывая дорогу к балетной теме «Щелкунчика». А несколько позднее, в 1886 г., на сюжет фантастических новелл Гофмана пишет свою прославленную оперу, свои «Сказки Гофмана» Оффенбах. Повторяем, «Коппелия», как она была задумана Делибом и Сен-Леоном, далеко не лишена фантастики. Но только это не порывающаяся к потусторонностям фантастика предшествующего романтического балета. Это, если так можно сказать, фантастика механизированной жизни, как бы игрушечная фантастика, пере-

[25] Имеется в виду произведение Александра Дюма-отца, написанное в 1844 г. по сказке Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король» (1816).

ступающая грани реального, для того, чтобы мотивировать сверхобыденное виртуозничанье, небывалую причудливость кукольного движения.

И не случайно поэтому, что образ девушки, изображающей механическую куклу, оказался таким заманчивым и привлекательным для Цукки, Дель-Эра, Леньяни, Кшесинской, для всей плеяды виртуозок, «живых машин» высокотехнического балета поры промышленного капитализма.

Так, продолжая тематику романтического балета, «Коппелия» в то же время видоизменяла, трансформировала ее. Тоже и со «средой», в которой протекало действие. И у романтического балета было пристрастие к «народности», к фольклору. Но романтический балет любил обращаться к народам загадочным, полузабытым. Кельты, этруски, индусы, баски были героями (очень условными, конечно, героями) романтического балета.

Балет «Второй Империи» (и в частности «Коппелия») сохраняет эту особенность и в то же время трансформирует ее. «Народность» приобретает сейчас черты любования экзотикой. Преимущественный интерес (не без влияния политической обстановки, о которой было бы долго распространяться) обращается сейчас к народам восточной Европы. Венгрия и славянские страны становятся после польского и венгерского восстаний излюбленной (чрезвычайно условно и весьма экзотически понимаемой) «средой» театральных представлений. Одна за другой следуют оперетты «Нищий студент»[26] (1882 г.), «Цыганский барон»[27] (1885 г.), «Фатиница»[28] (1876 г.), «Графиня Пепи»[29], «Кавалер Пушты»[30] и множество других оперетт, демонстрирующих условных венгров, чехов и поляков. В балеты

[26] Оперетта австрийского композитора и дирижера К. Миллёкера.

[27] Оперетта И. Штрауса-сына.

[28] Оперетта Ф. фон Зуппе.

[29] Оперетта И. Штрауса-сына, другое название «Венская кровь» (1899).

[30] Оперетта написана в конце 1870-х гг.

мощно вторгаются новые характерные танцы, в частности венгерский чардаш. Последний в особенности становится излюбленным характерным танцем балета 1860–1870 гг. Таким образом, и в этом отношении балет «Коппелия», происходящий в (опять-таки в весьма условно понимаемой) Галиции, демонстрирующий чардаш и краковяк, оказался характерным, показательным для балетного стиля Второй Империи.

«Коппелия» разделяет с балетом своей поры также и еще одну, на этот раз, безусловно отрицательную, особенность. Увлечение механической техникой, отвлеченным виртуозничаньем привело к тому, что балет Второй Империи оказался в сюжетном отношении несравненно более слабым, чем даже романтический балет 30-х годов. Даже глубоко сочувствующий Сен-Леону «летописец русского балета» Плещеев принужден признать, что либреттист и первый постановщик Сен-Леон «до такой степени увлекался каждым отдельным танцем, что порою совершенно забывал о сюжете балета в целом».

Взамен чрезвычайно ослабленного сюжета один за другим следовали дивертисменты, аллегорические танцы всевозможных «часов», «времен года», — «цветов», «драгоценных камней» и даже «металлов» и «полезных ископаемых»: бронзы, серебра, меди, каменного угля и т. д.. То же в балете «Коппелия». Сюжет балета, с самого начала довольно вялый, окончательно заканчивается во 2-м акте, так что заключительный 3-й акт составлялся из дивертисмента, все с теми же «часами», «временами года» и прочими аллегориями.

Поставленный в Мариинском театре Мариусом Петипа в 1884 г. и возобновленный в 1894 г. при участии балетмейстера Чекетти, балет «Коппелия» в своем истолковании в основном следовал за Сен-Леоном. Художники Ламбин и Левот построили на сцене Мариинского театра условный готический городок и огромную сводчатую залу — фантастический кабинет доктора Коппелиуса. С экзотической роскошью были поставлены дивертисментные танцы первого

и третьего актов. Но центр тяжести всецело лежал на образе Сванильды, точнее не на «образе», а на той «роли» оживленной механической куклы, в которой Леньяни и Кшесинская (по отзывам современников) «делали чудеса машинной точности и неутомимости кукольного движения».

Своеобразное углубление претерпевал этот кукольный «механический» балет по мере приближения к 1900-м гг., по мере того, как дух импрессионизма, фантасмагоричности, мистики, охватывавшей искусство господствовавших классов России, начинал сказываться и на балете. По-своему трезвая, натуралистическая, механическая фантастика Второй Империи начинает подменяться чертами таинственности и фантасмагорической мистики. Вырастает фигура доктора Коппелиуса. В исполнении артиста Чекрыгина эта фигура начинает приобретать черты некоего трагического чудака, своего рода мистического «доктора Фауста». Его попытки оживить куклу становятся исполненными почти судорожного трагизма и напряжения. Так, не меняя своего внешнего облика, балет «Коппелия» на сцене Мариинского театра эпохи империализма начинает перерастать в явление импрессионистского, почти символистского стиля. Отсюда один только шаг до того, чтобы тема ожившей куклы, так трезво, так механически трактованная в балете Сен-Леона и Делиба, переросла во вполне мистическую символику и фантастику «Петрушки»[31] Бенуа–Стравинского. Любовь «ожившей куклы» приобретает в этом характернейшем импрессионистском балете черты упадочного романтизма. И опять-таки перед нами в новой трансформации все та же тема «любви земной и потусторонней», исконная тема буржуазного балета.

Балет «Коппелия», в том виде, как он сочинен Делибом–Сен-Леоном, был, как мы видели, одной из вех в развитии этой исконной темы.

---

[31] Премьера балета в рамках Русских сезонов на сцене парижского театра «Шатле» состоялась 13 июня 1911 г. (балетмейстер М. Фокин, сценография А. Н. Бенуа).

III

И вот сейчас советский театр Ленинградский Гос. Акад. Малый Оперный театр снова ставит балет «Коппелию». Какие же цели преследует при этом театр? Выше мы постарались отметить те элементы очень ограниченного, правда, натурализма, реализма, земной комедийности, которые делают балет «Коппелию» особенно интересной для опыта современной постановки. Музыка Делиба, одного из лучших балетных композиторов, многими головами выше работ злополучных Минкусов и подобных ему штатных сочинителей балетной музыки. Не случайно так высоко ценил эту музыку П. И. Чайковский. «За последние годы я не знал ничего, что бы меня серьезно чаровало кроме "Кармен" и балета Делиба». А о балете «Сильвия» того же Делиба Чайковский писал: «Это действительно своего рода шедевр. Такого изящества, такого богатства мелодий и ритмов, такой превосходной инструментовки еще никогда не бывало в балете» (Письма к Н. Ф. Мекк 1877 г.). Все это также делает новую постановку «Коппелии» задачей чрезвычайно благодарной. Но, разумеется, советский театр и советский балетмейстер обязаны пересмотреть тот уклон в механическую, а позднее, как мы видели, и в мистическую фантастику, который был свойственен «Коппелии» Делиба–Сен-Леона. Увлечение поверхностным экзотизмом также должно быть преодолено театром. Не говоря уже о том, что на место фабульной бессвязности балета надо попытаться поставить достаточно четкую и осмысленную фабулу.

По всем этим линиям и шла работа, предпринятая Гос. Малым Оперным театром и в частности постановщиком спектакля Ф. В. Лопуховым. «Коппелия» должна явиться опытом танцевальной комедии, продолжающей в этом отношении линию, взятую театром в постановке балета Дриго «Арлекинада». Ф. В. Лопухов попытался создать сквозную комедийную фабулу балета, развязывающуюся в 3-м акте, который в прежней редакции представлял собой сплошной дивертисмент. Место мистического чудака доктора Коппелиуса занял (музыка Делиба позволила это сделать)

вполне земной, сметливый и веселый старик — балаганщик, хозяин марионеточного театра. Он не прочь выпить и подурачиться, он вовсе лишен каких бы то ни было «потусторонних», гофмановских, фаустовских черт, он становится веселым помощником молодых Франца и Сванильды в их любовной интриге. Да и самый фантастический кабинет его вовсе лишен элементов фантастичности, это просто передвижной балаган на колесах. Сообразно с этим и тема «любви» к механической красавице трансформируется. Тема эта приобретает некоторое, довольно, правда, ограниченное, социальное осмысление. Молодой солдат Франц увлекается некоей городской красавицей, неким образом аристократкой, за которую он склонен принять куклу балаганщика Коппелиуса. Деревенская девушка Сванильда хочет отбить его от этой воображаемой «аристократки» и при помощи балаганщика Коппелиуса ей после ряда забавных приключений и удается это сделать. Любовь Франца к мнимой «аристократке» посрамлена. Попутно посрамлен и высокопоставленный поклонник Сванильды — местный бургомистр — городничий. Его ухаживания терпят крах. Посредством своих кукол балаганщик Коппелиус в третьем акте выводит его злоключения на потеху собравшемуся на ярмарке народу.

Так разработанная фабула балета заставила обратить балетмейстера и исполнителей особенное внимание на осуществление средствами танца комедийных образов спектакля. Это относится, прежде всего, к самой Сванильде, но это относится и к Францу, и к Коппелиусу, и к его слуге, и к городничему, и к ряду эпизодических персонажей. Добиться средствами танца, в первую очередь танца классического, комедийной выразительности, характерности образа — вот один из существенных шагов на пути к подлинному реализму балета.

Театр и Ф. В. Лопухов стремились также к тому, чтобы конкретизировать ту экзотику «характерных танцев», которой отмечен старый вариант балета

«Коппелия». Танцам собравшихся на ярмарку гостей приданы конкретные этнографические особенности бытовых танцев гуцулов, бойков, лемков и др. обитателей Галиции. Действие балета условно перенесено в середину прошлого столетия. В спектакле сделана также попытка всячески оправдать те дивертисментные «куски», которые остались от старой «Коппелии». 3-й акт балета происходит на ярмарке. И на ярмарке выступают со своими труппами и хозяин старинного масочного балета, показывающего «классический танец часов», и жонглеры со своими танцами, и сам Коппелиус с куклами. Введенные в балет соседние виды искусства: жонглеры, марионетки должны разнообразить и обогатить тот стиль комедийного развлекательного танцевального спектакля, к которому стремится постановка «Коппелии».

В соответствии с этим замыслом и художник М. П. Бобышов дал в своих декорациях конкретный образ галицийского городка середины прошлого столетия и попытался подчеркнутыми костюмами охарактеризовать различные социальные группы: крестьян, горожан, чиновников, мелкопоместной шляхты, собравшихся в городок на ярмарку.

Постановка «Коппелии» — второй после «Арлекинады» опыт Гос. Малого Оперного театра на путях освоения классического наследия балета. Как и в «Арлекинаде», этот опыт идет в первую очередь по линии балета комедийного. Как и «Арлекинада», этот опыт стремится подойти к стилю фабульного, осмысленного, по-своему, т. е. в специфике классического танца, реалистического балета. Как и «Арлекинада», балет «Коппелия» имеет целью подготовить молодую труппу балета Гос. Малого Оперного театра к ответственной задаче создания советского балетного спектакля.

«Коппелия»: [балет в 3-х актах]. Муз. Л. Делиба, пост и либретто Ф. Лопухова: [мат. к постановке 1934 г.] / Гос. акад. Малый оперный театр. Л., 1934. С. 5–17.

Комедийный театр Аристофана

I

В комедиях Аристофана, полный стихотворный перевод которых впервые появляется сейчас на русском языке, перед читателем предстоит глубочайшим образом своеобразный, исключительный памятник мирового искусства. Это не только изумительный по силе образец победоносного смеха, великолепного веселья, это не только одно из ярчайших созданий публицистического театра, политической сатиры. Это также единственный в своем роде памятник той старинной поры театра, когда одновременно с переходом человеческого общества и человеческого сознания от древнейшей родовой на новую, более высокую стадию, театр еще только начинал высвобождаться как самостоятельное искусство из первоначальных пут мифологического мышления и обрядового действия.

Чтобы сколько-нибудь полно оценить комедийный театр великого афинского поэта V столетия до н. э., должны мы поэтому сперва пристальнее вглядеться в тот в значительной мере еще загадочный сумрак общинно-родовой стадии человечества, из которой, как говорил Маркс, «одинаково вышли и краснокожие североамериканские сиуксы и изысканные современники Перикла», зрители театра Эсхила и Аристофана.

Помимо добывания пищи, ее поглощение и сексуальное исступление — простейшие проявления существования живого организма — вот что, вероятно, прежде всего встречает нас как первичные впечатления сумеречного сознания раннего человека. Представления эти еще не отделены друг от друга, ни от всего сложного единства окружающего мира. Пожиранием пищи и половым своеволием чтут таинственную силу божеств. Но божества и сами вкушают жертвы и предаются священному бракосочетанию и сами являются предметом жертвы, раздираемой и поглощаемой родовой общиной. Реальные практические действия человека еще не отделены в сознании с совершенной ясностью от действий метафорических, от ритуальных

актов, и сама действительность входит в сознание и осмысляется в нем рядом метафор.

В таком акте жратвы и сексуального исступления, одновременно и реальном и метафорически-ритуальном, в такой смутной и темной попытке древней родовой орды осмыслить себя и окружающий мир должны мы, вероятно, видеть отдаленнейший первоисточник театрального зрелища. (См. О. Фрейденберг. Литургия и фарс). Много тысячелетий должно было, вероятно, пройти, прежде чем, вместе с появлением и развитием земледелия, вместе с властным вторжением элементов земледельческого труда и хозяйства в сознание человека родовой общины, появилась на месте первоначальных полусознательных реально-ритуальных актов цепь земледельческих празднеств, отмечающих вехи аграрного календаря.

На этой стадии получают более конкретные очертания божественные силы, почитаемые на празднествах, они приобретают облик богов умирающей и возрождающейся природы, богов плодородия и земли. К ним прикрепляются культовые имена: это — Адонис и Аттис в передней Азии, Озирис — в Египте, Дионис — в странах Греции.

Но неизменными оставались первоэлементы праздничного действия: жертвоприношение — «обжорство богов», неразрывно связанное с ним пиршество и пьянство людей, половой разгул, который приобретает теперь форму ритуального бракосочетания «Диониса и царицы празднества» и своевольных игр «фаллофоров», пляшущих с бутафорскими символами мужского плодородия. Неизменной остается и первичная метафоричность празднества, в котором односмысленная связь явлений заменяется иной — фантастико-метафорической.

Отсюда переряживание, маскировка, отсюда танцы в костюмах «козлов», «птиц», «медведей», «коней», «петухов». Земледельческое празднество становится как бы отражением и метафорой становления и гибели хлеба и винограда и смены земледельческих процессов. Спор «нового божества со старым», спор

«зимы с летом», «юности со старостью», «жизни со смертью» становятся теперь в центр действия, получая свое выражение в схватке, в сшибке разгульных празднующих толп. Так приобретают буйные весенние земледельческие празднества черты карнавального веселья. Да это и есть «карнавал» в исконном и подлинном смысле слова. «Каррус навалис» — «телега-корабль» — становится теперь неотъемлемой частью празднеств, напоминая о совершившейся победе человеческого общества над плодоносящей землей и над кишащим рыбами морем и занимая в качестве ритуальной площадки действия место свое рядом с исконным «столом» — «алтарем», символом «жертвы» и «жратвы».

Подобные земледельческие торжества засвидетельствованы для множества народов на общинно-родовой стадии. Ярчайшего расцвета достигли они, в частности, на заре развития рабовладельческого общества, в странах Средиземного моря, в Малой Азии, Сирии, Италии и Грации, где они издавна были связаны с божественным именем Диониса.

Мы знаем не много конкретного о первоначальных формах греческих сельских «празднеств Диониса», о торжественных процессиях с символом бога — фаллом, разгуливающих в эти дни по улицам и дорогам, о выкатываемых на площади бочках с вином, о жертвоприношениях, попойках взапуски, ночных хороводах ряженых с факелами и под звон бубнов. Но от этих карнавальных празднеств уже один только шаг до комедийного театра Аристофана. Потому что, как свидетельствует отец древнегреческой учености Аристотель, «комедия родилась из фаллических песен, и поныне распеваемых во многих городах». Так же, как и один шаг отсюда до трагедии, по свидетельству того же Аристотеля, «пошедшей от сатировских хоров», т. е. от того же самого карнавала ряженых.

В том-то и дело, что в существе своем, в первоисточнике и «трагедия» — «песня козлов», и «комедия» — песня разгульного «комоса» — гулянки или «песня деревни» — «комы» по другому толкованию

(в конечном счете, вероятно, оба эти толкования односмысленны) — едины. И не случайно синонимом слова «комедия», синонимом очень старинным и уже для древних комментаторов загадочным, была «тригодия» — «песня винных дрожжей». Как увидим, это исконное единство трагедии и комедии-тригодии с необычайной силой сказалось на природе того и другого искусства уже много позднее, в драматургии Эсхила и Аристофана.

Но сперва мы должны проследить, как же произошел этот знаменательнейший переход от ритуального праздничного действа к театру, пусть чрезвычайно своеобразному, пусть, как мы увидим дальше, причудливейшим образом сохранившему традиции старинного обряда, но все же театру, явлению искусства, явлению классово-направленной образной идеологии.

Это случилось в Греции в VI примерно столетии до н. э. Это было многозначительной исторической эпохой. В это время мы сталкиваемся по всей Греции с бурным процессом социальных переворотов. Древняя общинно-родовая собственность, выступающая в это время уже в форме античной государственной собственности, с патриархальным рабским трудом, разрушается под натиском новых общественных сил. Старинные лирические поэты-аристократы Мимнерм и Феогнид в песнях, полных классового гнева и отчаяния, пытаются остановить поступательное движение истории.

На развалинах родовой общины, вернее даже — внутри ее, сохраняя ее внешние, в частности религиозно-культовые формы, возникает частная, по преимуществу мелкая земельная собственность. Это хозяйство мелких производителей, крестьян и ремесленников и служит, по выражению Маркса, «экономической основой классического общества» в послеродовую эпоху.

Вступив в решительные для своего исторического существования войны с Персией на рубеже VI и V веков, греческие города, в частности Афины, еще только выходили из полосы описанных выше социальных переворотов. Но именно в Персидских войнах новые

общественные слои Греции тяжеловооруженная масса гоплитов аттического крестьянства, и команды гребцов и матросов по преимуществу вербуемых из афинских ремесленников и рыбаков, одержали всемирного значения победу, преодолев не только сопротивление неприятеля, но и предательство своих соотечественников из кругов родовой знати. Со славой победителя у Марафона и Саламина продолжал класс мелких свободных производителей свое историческое восхождение.

Вот обстановка, в которой древняя земледельческая обрядность Дионисий получила узаконенные усложненные зрелищные формы, когда она породила театр. В государственный календарь Афин были включены пышно справляемые празднества «Великих Дионисий» (март), «Малых или сельских Дионисий» (декабрь) и «Ленеев» (январь). С 530 примерно года в ритуал сперва «Ленеев», а потом «Великих Дионисий» включаются как обязательная часть трагические преставления, состязания трагических хороводов. Несколько десятилетий спустя, но не позднее 470–460 годов, к ним присоединяются игры хороводов комедийных. В большом театре Диониса на склоне афинского Акрополя и в загородном театре «Диониса на болоте» выступали в праздничные дни три комических маскированных хора, исполняя произведения трех комических поэтов. Трое «хороустроителей» — хорэгов, из числа зажиточных и знатных граждан, брали на себя иждивение участников зрелища. Филы, родовые объединения городов Афин, выставляли среди участников праздничных процессий и гимнастических состязаний также и комедийные хороводы из граждан, членов филы. Судьи, избираемые из зрителей, присуждали награды победившей филе и ее хору и поэту, занося итоги состязаний в «дидаскалии», нам частично сохраненные.

В такие упорядоченные формы вылились под организующей рукой города-государства необузданные игры ряженых земледельцев. Так впервые, насколько мы можем судить, в истории человечества родился театр.

II

Вдохновителем, создателем и непосредственным участником этого древнейшего, так называемого «хороводного театра Афин» был, таким образом, класс свободных производителей — земельных собственников, оседающий в городе, высвобождающийся из-под власти исконной родовой общины. И хороводный театр, выросший из векового земледельческого обряда, предстающий теперь в новом качестве «искусства», неизбежно должен был приобрести черты во многом противоречивой идеологии этого молодого класса, неминуемо должен был стать выразителем и орудием яростной и страстной борьбы, потрясавшей Грецию и в частности Афины в эти решающие для них десятилетия. Древний земледельческий обряд наполняется идейным, классово заостренным содержанием.

Каково же было это содержание и каковы вообще политические установки хороводного театра, в частности аристофановской комедии в Афинах?

То, что, по крайней мере, в начале своего исторического восхождения слой мелких свободных производителей, создавший хороводный театр, был силой социально-прогрессивной, порождало тот творческий пафос, глубокое ощущение полноты и радости жизни, тот запал, которые свойственны и трагическому театру Эсхила, и ранней хороводной комедии.

Хороводный театр еще тесно связан с пережитками родовой общины и тем более — с натуральным хозяйством, с земледелием. Этой связи он обязан самой обрядово-культовой формой, в которой он расцвел и на которой мы остановимся ниже, да и самому явлению состязания гражданских хороводов, которое было его основой и сердцем.

Но не забудем, что общинно-родовая собственность существовала веками, а театра не создала. Только процесс вырастания внутри этой общины мелких свободных производителей, объединяющихся в обширные города-деревни, славнейшими среди которых были Афины, только горделивое ощущение своей социальной полноценности, двигавшее этих аттических

горожан-земледельцев, по крайней мере, в первые десятилетия их исторического роста, только это сделало возможным хороводный театр.

Но эта же историческая обстановка обусловила необычайную стремительность расцвета этого театра и исчисляемую десятилетиями краткотечность его существования.

Не забудем, что основой древнегреческого хозяйства на всех его стадиях был рабовладельческий строй. Рабовладельцами были и те мелкие свободные производители, мелкие земельные собственники, которые явились первоначальными вдохновителями хороводного театра и в частности комедии Аристофана. Приглядимся к крестьянам — героям Аристофана. Жалуясь на скудость своего хозяйства или же, напротив, гордясь прилежанием рук своих, они всегда располагают несколькими рабами, а то и десятком рабов для сельской страды и домашнего обслуживания. Более того, эта эксплуатация рабского труда, она-то и явилась той экономической предпосылкой, которая сделала возможным огромный культурный подъем свободного населения Афин в начале V века, сделала возможным городские празднества, мусическое образование и воспитание свободных, а следовательно, и хороводы и хороводный театр.

Но этот самый труд рабов таил гибель для свободных мелких производителей, потому что он с необычайной мощностью и быстротой создавал группы рабовладельцев, крупных помещиков-плантаторов, ростовщиков, промышленников, мануфактуристов и купцов.

Распад родовой общины, вызвавший к жизни мелкую земельную собственность, еще с гораздо большей стремительностью выращивал крупную собственность, крупное рабовладение. Не будучи в силах конкурировать с трудом рабов на таких крупных предприятиях, мелкие собственники разоряются, попадают в кабалу к помещикам и ростовщикам, пока, наконец, не происходит почти полное разложение класса мелких производителей, обращающихся в городских

пауперов, не имеющих ничего, кроме личной «свободы» и связанных с нею политических прав. Так складывается рабовладельческое классовое общество в его развернутом виде, противопоставляющее друг другу рабовладельцев и рабов при полной почти экспроприации мелких свободных производителей.

Однако и внутри класса рабовладельцев развертывалась ожесточенная борьба. Антагонистическими сторонами были здесь крупные землевладельцы-аристократы, наследники древней родовой знати, с одной стороны, и слои купцов и промышленников, бывших лидерами «демократии» в античном понимании этого слова, с другой.

Все эти процессы с особенной яркостью слагались именно в Афинах, и все они непосредственным образом отразились на судьбах хороводной комедии V–IV веков.

После победы в Персидских войнах, отдавшей в руки Афин торговые колонии и острова Эгейского моря и ближнего Востока и сделавшей город саламинских победителей столицей обширной морской державы, ничто уже не могло остановить роста торгового капитала, промышленности и ремесла в Афинах. Купцы и промышленники, первоначально почти вовсе лишенные политических прав, очень быстро захватывают руководство городом. Как писал Ф. Меринг «люди моря» все более и более оттесняли на задний план «людей суши»; демократия, корни которой лежали в торговых и морских предприятиях Афин, по мере развития торговли и мореплаванья все больше оттесняли олигархию, ту часть старых родов, которая опираясь на крестьянское население, до сих пор вела управление государством» (Ф. Меринг. Очерки по истории войны).

Однако в этой бурной экспансии афинские купцы и промышленники сталкивались не только с земельной аристократией, но и со свободным крестьянским населением Аттики. Рост товарно-денежных отношений разорял и закабалял крестьянство. Расширение колониального могущества предоставляло в распоряжение Афин баснословно дешевую скифскую пшени-

цу, стада и шерсть необъятных фракийских пастбищ. Все это крайне обесценивало скудные и малоплодородные исконные аттические наделы, все это чрезвычайно уменьшало экономическое и политическое значение аттического крестьянства. Нищая и разоряясь, оно либо попадало под влияние землевладельцев-аристократов, либо, переселяясь в город и пополняя ряды неимущей городской демократии, оно заставляло правительство из купцов и промышленников с двойной энергией стремиться к расширению афинской державы, к усиленному вымоганию податей и даней от союзных и подчиненных городов и островов, чтобы, накапливая сокровища и щедро украшая столицу, в то же время иметь средства для подкармливания и материальной поддержки пауперизованной массы свободной демократии.

Так, едва успев выйти на историческую арену, класс мелких земельных собственников был самим развитием истории поставлен в оппозицию к новой исторической силе, становящейся силой господствующей. Вот где корень того, что хороводная комедия уже с середины V века становится в оппозицию к господствующему демократическому правительству Афин, в частности к долголетнему лидеру афинской демократии — знаменитому Периклу.

Так оказывалось, что вольнолюбивые наследники победителей у Марафона и Саламина все безысходнее попадали под руководство аристократических, землевладельческих групп, становясь силой уже открыто реакционной.

Вот почему и хороводная комедия, отмеченная, в особенности в своем начале, силой и творческим порывом исторически-прогрессивной социальной группы, с течением времени все безнадежное попадает в тупик, приобретая черты политической реакции и разочарования.

Катастрофическое обострение всех упомянутых процессов принесла Пелопоннесская война потрясавшая Грецию с 431 по 404 год. Современником и участником этой роковой войны и был Аристофан (род. око-

ло 450 года) на большей части своего творческого пути. Она-то и определила огромное большинство тем и мотивов его драматургии.

Уже историк Фукидид, наш основной источник для эпохи тридцатилетней Пелопоннесской войны, отчетливо понимал, что дело идет здесь не столько о «войне двух городов», сколько о борьбе промышленно-купеческой демократии и землевладельческой аристократии по всей Греции. И если Афины, стоя во главе морского союза, предводительствовали силами демократии, то главой противоположного лагеря была Спарта, город более всего сохранивший консервативные черты в хозяйстве и культуре.

Пелопоннесская война была, таким образом, не только войной между государствами Греции, но и войной классовой внутри этих государств. Или, как писал Фукидид: «Вся Эллада была потрясена, повсюду происходили раздоры между партиями демократической и олигархической, причем представители первой призывали афинян, представители второй — спартанцев» (Фукидид. III, 81).

В самих Афинах аристократические землевладельческие слои открыто поддерживали Спарту и пытались прекратить войну, открыто предпочитая поражение своего города победе демократии. Аттическое крестьянство также с резкой враждебностью относилось к войне. В связи с отмеченными выше общеполитическими причинами значительную роль сыграл в этом и самый план ведения войны, выбранный демократией под руководством Перикла и с большой настойчивостью проводимый преемниками Перикла в афинском правительстве. Видя силу и мощь афинской державы в ее флоте и заморских колониях, Перикл предполагал действиями флота, разоряющего неприятельское побережье и разрушающего его торговлю, вынудить противника к сдаче, по возможности не вступая с ним в бой на суше и добровольно идя на разорение полей и виноградников Аттики. Как передает Фукидид одну из его речей, Перикл даже говорил афинянам: «Если бы я рассчитывал убедить вас, то посоветовал бы вам

самим опустошить Аттику и покинуть ее» (Фукидид. I, 142). План этот, вероятно, правильно учитывал интересы купеческо-промышленной верхушки Афинской державы. Но он очень больно ударял по аттическому крестьянству, уже с первых лет войны принужденному укрываться от вражеских набегов внутри укрепленного города Афин. По всем этим причинам враждебность крестьянства к войне была чрезвычайно сильной, а влияние земельной аристократии Афин на мелких земледельцев в годы Пелопоннесской войны — особенно крепким.

Борьба за мир против войны — вот, поэтому, наиболее основная установка хороводной комедии Аристофана на первом ее этапе, на протяжении не менее 15–20 лет. Установка эта, выражавшая тенденции и крестьянства, и аристократии, оказывавшей в эти годы все большее влияние и на крестьянство, и на самую хороводную комедию, приобретает у Аристофана различные внешние формы. В «Ахарнянах»[32] (425 год) это — борьба за освобождение части аттических земледельцев от временных иллюзий «военного отмщения», во «Всадниках» (424 год) — наиболее открытая непримиримая война против стоящих у власти воинственных лидеров демократии, в «Тишине» (421 год) — радостное торжество по поводу заключения «Никиева» мира и связанного с ним, как казалось, окончания войны.

Но «борьбой за мир» далеко не исчерпывается та программа, которая развертывается перед нами в политическом театре Аристофана. Хороводная комедия пытается бороться против самой системы тех товарно-денежных отношений, рост которых проводил к разорению и закабалению основанной на натуральном хозяйстве экономики мелких земельных собственников. Характернейшее в этом отношении высказывание находим мы в «Ахарнянах». Герой комедии — земледелец — говорит там:

---

[32] В издании названия комедий даны без кавычек и выделены курсивом.

«Я город ненавижу! О село мое!
Ты не кричишь: углей купите, уксуса!
Ни уксуса, ни масла, ни «купите» нет.
Ты сам рождаешь все без покупателя».
«Ахарняне», ст. 34.

В противовес торгашеской природе города хороводная комедия всячески прославляет здоровое счастье и величие самоудовлетворяющегося, живущего на своем клочке земли (с десятком рабов, прибавим от себя) мелкого хозяина-собственника. Подлинным, единственным в своем роде в истории мирового театра апофеозом земледельческого труда являются поэтому те же «Ахарняне» и «Тишина».

В поздних, последних комедиях Аристофана, поставленных тогда, когда дело мелкого земледелия было уже безнадежно проиграно, а закабаление и обнищание его зашли уже очень далеко, Аристофан также пытается бороться с натиском денег, с ростовщическим капиталом, но уже со своеобразно-утопических позиций. Так возникают комедии-утопии, в которых фикция некоего потребительского коммунизма («Законодательницы», 392 год) или всеобщего фантастического обогащения («Богатство», 338 год) должна служить все тем же задачам: освобождению земледельцев из-под страшной власти и злой кабалы денег, товарного хозяйства.

Попытки аристофановской комедии противостоять наступлению купеческих и промышленных слоев естественно выражались в атаках ее против внутренней политики демократии. Подобные атаки не прекращались на протяжении всего творческого пути Аристофана. Обычный ход рассуждения Аристофана таков: лидеры демократии стараются обмануть население городов и сел. Они делают это, подкупая его даровой раздачей заморского зерна и денежными выдачами под видом оплаты общественных обязанностей граждан. Они делают это, демагогически соблазняя народ мнимыми политическими правами, участием в Собрании, в Совете, в посольствах, в суде присяжных.

Вот почему аристофановская комедия с поразительной классовой проницательностью нападает и на

демократическое правительство, осуществляющее все эти меры, и на элементы городской бедноты и крестьянства, идущие на них, соблазняемые хлебными раздачами и денежными подарками. Комедия нападает с большей или меньшей резкостью на общественные и политические установления демократии, на суд присяжных, Народное Собрание, Городской Совет. Во всех этих случаях крестьянство рисуется как обманываемое, соблазняемое, а лидеры демократии — как сознательные демагоги, развратители народа.

Далеко идущим обвинениям подобного рода посвящены «Всадники» и «Осы» (422 год). И всякий раз мнимым соблазнам демократии противопоставляются идеалы старинного земледельческого уклада. Ты хочешь, — обращается комедия к лидеру демократии, — чтобы афинский народ

> «Глядел тебе в рот в нищете и беде и подачек просил голодая?..
>
> Но когда он вернется в деревню домой, и по-старому вновь запирует,
>
> И на каше отъестся и в силу придет, на бобы и на брюкву наляжет,
>
> Вот тогда он увидит, какое добро за твои отдавал он подачки».
>
> «Всадники», ст. 806 сл.

Хороводная комедия атакует и внешнюю политику демократии, причем, пожалуй, именно здесь за интересами мелкого земледелия, от лица которого обычно выступает комедия, наиболее наглядно выступают политические позиции крупной землевладельческой аристократии, все сильнее влиявшей в эти годы на хороводный театр.

Предметом нападок служит сама морская держава афинян, ее политика, которую Перикл в своей знаменитой надгробной речи отчетливо и резко назвал «тиранией Афин над союзными городами и островами». Эта «тирания», поддерживаемая всей силой афинского флота и проявлявшаяся в исключительно жестоких военных экзекуциях по отношению к отпавшим или восставшим членам морского союза, была жизненно

необходима демократии. Она была необходима и для победы в Пелопоннесской войне, и для роста афинской торговли, и для поддержания пауперизующейся городской и сельской бедноты Афин выдачами из сокровищ, стекавшихся в качестве податей и даней в «Перикловы» Афины.

По всем этим причинам аристократические землевладельческие слои Афин пытались подорвать основы этой морской державы. Хороводная комедия делает это с большой долей демагогичности, противопоставляя тираническую власть теперешней демократии счастливым временам победителей у Саламппа — временам Фемистокла и Аристида, якобы правивших на основе взаимной, дружбы и братского союза городов и островов. Это было исторической легендой, но легенда эта хорошо подчеркивает политические установки комедии. Теме внешней политики Афин Аристофан посвятил целую (нам не сохраненную) комедию «Вавилоняне», где союзные города выводились в роли страдающих вавилонских рабов, угнетаемых лидерами демократии. Но и в сохраненных комедиях в тех же «Ахарнянах», «Всадниках» и «Тишине» образы и идеи международных отношений афинской державы проходят чрезвычайно ярко.

Атака комедии велась, разумеется, не только против общественных принципов, но и, в первую очередь, против конкретных людей, осуществлявших эти принципы, против той галереи «торговцев пенькой, шерстью и кожею», которая в прямо-таки мифических очертаниях дается во «Всадниках». Целая галерея этих людей демократии проходит через комедии Аристофана, высмеиваемая, уродуемая, беспощадно поносимая. Начинается она с самого «громовержца Перикла». Но на первом месте оказывается здесь Клеон.

Владелец кожевенной мастерской, следовательно, типичный выходец из новых промышленно-торговых кругов Афин, Клеон был опасным соперником Перикла еще при жизни его, после же его смерти переход руководства правительством к Клеону обозначил резкий шаг по пути к радикализации политики афин-

ской демократии. В мировой истории найдется немного людей, облик которых так искажен пристрастной историей, как образ этого вождя афинских ремесленников и купцов в первые, самые бурные годы Пелопоннесской войны. Историк Фукидид, сам испытавший на себе тяжелую и решительную руку Клеона, рисует его нам «как самого жестокого и кровожадного из всех греков» и даже самую смерть его, в 421 году во главе афинского войска, изображает как проявление позорной трусости.

Совсем иным предстает лидер афинской демократии в свете своих конкретных дел. Эго был человек несокрушимой энергии и классового мужества. Приводимые Фукидидом речи его доказывают, с какой смелой прямотой руководил Клеон афинским демосом в тяжелые годы войны. Не будучи полководцем, но поставленный логикой классовой борьбы во главе армии, он, преодолевая измену в рядах собственного войска, дважды едва не вырывал у неприятеля решительную победу Афин. В его личной неподкупности не решались сомневаться даже пристрастные к нему историографы, сообщая, что «в начале своего политического поприща Клеон созвал своих личных друзей и простился с ними навсегда».

Несомненно, что это был крупнейший и принципиальнейший вождь, которого только имела афинская демократия, и вместе с тем превосходный исторический образчик политического лидера из среды городских ремесленников, с пуританизмом и фанатичной настойчивостью, свойственными этой породе политических деятелей, насчитывающих в своих рядах и Кромвеля, и Марата, и Кальвина.

Этого-то кожевника Клеона избрал Аристофан основной мишенью своей сатиры, посвящая ему целые комедии («Всадники»), не оставляя его своей местью даже мертвого («Тишина»).

За великим Клеоном тянется длинная вереница демократических деятелей меньшего масштаба. Всем этим Гиперболам, Писандрам, Феорам отводится Аристофаном достаточно острых и ненавидящих строк.

Мы касались до сих пор по преимуществу политических и экономических вопросов. Но глубокий переворот, развертывавшийся в Афинах в конце V — в начале IV века, сопровождался чрезвычайно резкими изменениями в идеологии, религии, философии, искусстве, морали. Историк Фукидид, бывший, как уже сказано, проницательным и умным врагом демократии, так описывает это великое брожение в умах, сопутствовавшее становлению нового промышленно-торгового уклада в Греции: «Извращено было общепринятое значение слов. Безрассудная отвага считалась храбростью, предусмотрительная нерешительность — трусостью, хитрость стала считаться мудростью. Родство связывало людей меньше, чем узы гетерий — товариществ, людьми стало двигать корыстолюбие, честолюбие и стремление к власти.

Так подрывались основы традиционной обрядовой религии и коллективистической морали. В господствующих кругах афинской демократии получала все большее распространение рационалистическая философия так называемых софистов, людей, выше всего ставящих расцвет обособленной человеческой личности. Изменен был самый идеал воспитания. На смену атлетически развитого всадника или тяжеловооруженного гоплита приходил блестяще образованный оратор, политик, адвокат.

Естественно, что и в искусстве самым резким образом сказался этот начавшийся идеологический переворот. И притом едва ли не наиболее отчетливо — именно в театре. Если в руках у Фриниха и Эсхила, поэтов поколения марафонских бойцов, хороводная трагедия с огромной глубиной и силой выражала социальные вожделения упомянутого уже класса свободных производителей — земельных собственников, строивших, с широчайшими, казалось бы, и далеко идущими надеждами, свой «полис», город-деревню, то в последней четверти V столетия роль и характер хороводной трагедии уже очень сильно изменились. Все настойчивее стала она служить новой социальной группе купцов и ремесленников, людям демократии. Все сильнее ста-

ли проникать в нее идеи новой «светской» философии и морали, образы новых героев-одиночек — то необузданных в страстях своих, то в раздумье останавливающихся перед действительностью, людей с резко выраженной индивидуальностью и критическим складом ума. Все эти изменения коренным образом перерождали самую художественную ткань хороводной трагедии. Ярчайшим выражением этого нового и последнего этапа в ее развитии стал, как известно, Еврипид, один из характернейших гениев афинской демократии.

Хороводная комедия продолжала оставаться верной той идеологии аттического крестьянства, которую создал когда-то ее бурный расцвет. Хороводная комедия жестоко глумится поэтому над учениями и людьми новой философии, новой морали, нового искусства. И в противовес этой новой, разлагающей идеологии она одевает в самые задушевные, самые поэтические тона лирики, фантастики, сказки исконные идеалы свободного земледельца, старинные радости сельской жизни, религию и мораль старой Аттики с хороводами ее богов и демонов, с шумным весельем ее сельских празднеств, попоек в складчину, любовных забав в виноградом саду, у ручья, под неугомонный стрекот цикад.

Целая вереница карикатурных образов людей новой идеологии, вереница философов, ученых, поэтов, актеров, музыкантов проходит через комедию, подвергаясь насмешкам и глуму. И подобно тому, как над галереей политических противников Аристофана высится гигантский, чудовищно искаженный образ кожевника Клеона, точно так же над карикатурным миром его художественных врагов подымается фигура поэта Еврипида. Образ этот, как гротескная тень, сопровождает Аристофана на всем его творческом пути. Это начинается с ранней комедии «Ахарняне», где Еврипиду отводится очень крупный эпизод. Целиком героем и темой комедии становится Еврипид в «Женщинах на празднестве» («Фесмофориасусы», 411 год). И наконец, в «Лягушках» (405), единственной в мировом театре «комедии-критике», завершается этот идейный поединок Аристофана с ненавистным ему по-

этом, — все это, не считая бесчисленных отдельных антиеврипидовских шуток и острот, которыми прямо-таки кишит хороводная комедия.

Было бы, повторяем, очень близоруко рассматривать эту беспримерную, не останавливавшуюся даже перед памятью о мертвом поэте, травлю только художественным антагонизмом. Основа и корень и тут в столкновении классовых мировоззрений, основа и корень в отчаянной попытке хороводной комедии защитить свой идейный мир от натиска нового миропонимания, выразителем которого в глазах Аристофана был «сын зеленной торговки», «певец уродов и хромых» — Еврипид.

Он — прежде всего, но не он один. В хороводной комедии мы встретим целую вереницу карикатур трагических поэтов, как Агафон, Каркин, Ксенокл, музыкантов, как Хэрид и Лисистрат, ученых-геометров, как Метон, врачей, как Питал, прорицателей, как Иерокл, вереницу «хвастунов», «обманщиков» и «шарлатанов» — все людей нового склада, деятелей новой культуры. Нас не удивит встретить в этой компании философа Сократа, одну из ярчайших фигур националистического переворота в Афинах на рубеже V–IV столетий, Сократа «хвастуна» и «шарлатана» делает Аристофан героем целой комедии своей «Облака» (423).

Борясь против натиска товарно-денежного хозяйства, хороводная комедия, как сказано, нимало не могла остановить исторический процесс закабаления и обнищания мелкого землевладения, от жестокой реальности которого ей пришлось, в конце концов, укрыться в мир утопий. Точно так же, нападая на новый стиль в искусстве, театр Аристофана не смог отстоять собственного своего существования как своеобразной художественной системы. Это и понятно. Слишком тесно была связана эта система с историческим восхождением класса свободных земельных собственников, победителей у Марафона. Уже в годы Пелопоннесской войны, когда аттическое крестьянство, подпав под руководство аристократии, потеряло

свое политическое лицо, хороводная комедия начала утрачивать органические черты своего стиля, теряя историческую перспективу, все более и более приобретая окраску политической и социальной реакции с неизбежными в таких условиях узостью и ограниченностью. После поражения Афин в Пелопоннесской войне, когда стало ясным, что в войне этой нет победителей, а только побежденные, и что в первую очередь побежденным оказался класс мелких производителей, после конца Пелопоннесской войны ничто уже не могло остановить распада хороводной комедии как театрального жанра. Последние из сохраненных комедий Аристофана — «Законодательницы» (392) и «Богатство» (388) — особенно наглядно показывают этот процесс распада, вернее, внутреннего перерождения, перехода в новую художественную систему. А вслед затем — полная гибель, отмирание хороводной комедии как вида искусства.

III

Мы перечислили основные идейные вехи аристофановской комедии в исторической обстановке Афин конца V — начала IV столетий. Мы видели, что на протяжении всего своего развития комедия имела чрезвычайно отчетливый и резкий политический характер, служа боевым знаменем определенной классовой группировки в ее оппозиционной борьбе против побеждающих общественных сил. Но тут с неизбежностью возникает вопрос: как же могло оказаться, что на протяжении целых десятилетий в официальном государственном установлении (а празднества Диониса, на которых ставились комедии Аристофана, были именно такими официальными государственными установлениями) из года в год высмеивалась, поносилась, подвергалась самому чудовищному глумлению политика и идеология правящей партии? И это в обстановке войны, в обстановке напряжения всех сил государства?

Мы имеем сведения о том, что демократическая власть действительно пыталась бороться с противоправительственной пропагандой, исходившей от хороводной комедии. Вносились законы, ограничивающие

государственные ассигнования на хороводные зрелища. Мы знаем о декретах, запрещавших политическую сатиру или, по крайней мере, личные выпады против отдельных государственных деятелей, «насмешку с упоминанием имен». Мы знаем также о ряде судебных преследований, возбужденных властями против комедийных поэтов (в том числе против Аристофана) по обвинению в «государственной измене», в «оскорблении города перед лицом его союзников». По некоторым, не вполне, правда достоверным свидетельствам древних комментаторов, сам Аристофан подвергался опасности изгнания и лишения принадлежавшего ему родового надела земли на острове Эгине. Бывали, по-видимому, случаи прямой полицейской расправы с неугомонными насмешниками. Почему же все эти меры не привели к цели? Как вышло, что хороводная комедия пережила эпоху диктатуры демократии и погибла только позднее и отнюдь не под воздействием внешних преследований?

Одной из серьезных причин было то, что даже в пору наивысшего своего могущества афинская демократия не была классом-монополистом. И крестьянское земледелие, и в особенности земельная аристократия сохраняли свое значение. Последней даже удавалось на протяжении Пелопоннесской войны несколько раз захватывать полноту власти в свои руки. Были отдельные области в государственной и общественной жизни Афин, где влияние консервативных групп было особенно сильно. Сюда относились, например, военные дела Афин, в частности командование конницей и тяжеловооруженной пехотой гоплитов. Лидеры демократии лишь в исключительных случаях, как это было, например, с Клеоном, брали на себя военное командование. Стратеги обычно продолжали вербоваться из представителей старинных родов, и в частности из знатной молодежи составлялась постоянная афинская конница, т. е. «всадники», которые были опорой, и вероятно, далеко не шуточной, Аристофана на первых этапах его полемики против Клеона (комедии «Ахарняне» и «Всадники»).

Исконной цитаделью консервативных слоев было также большинство культовых установлений, и в частности организация тех самых празднеств Диониса, неотъемлемой частью которых были представления хороводной комедии. Из рядов старой знати выходили архонты, ведавшие празднествами, и хореги, бравшие на себя непосредственную организацию и иждивение хороводных представлений. И, наконец, самые хоры этих представлений составлялись из земледельческой и землевладельческой молодежи, считавшей участие в празднествах Диониса своей исконной привилегией. Так, под прикрытием культовых традиций и обычного права вела комедия свою пропаганду. И все же действительно возможной делала эту пропаганду только противоречивая двойственность политической позиции самой демократии, двойственность, сказавшаяся, кстати сказать, и на гораздо более значительных проблемах и явившаяся одной из причин конечного поражения диктатуры демократии.

Правительство демократии хотело бороться с пропагандой, шедшей от зрелищ Диониса, но в то же время должно было поддерживать эти зрелища, так как предоставление развлечений скучавшей в городских стенах пауперизованной бедноте и, прежде всего, аттическому крестьянству делалось неизбежным в политике демократии. Так получалось, например, что, снижая ассигнования на организацию зрелищ, демократические власти в то же время вводили особую плату «феорикон», выдававшуюся посетителям праздничных зрелищ и делавшую возможным это посещение для огромной массы неимущего населения.

Второй вопрос, неминуемо вырастающий отсюда, был уже нами затронут ранее. Как был возможен творческий расцвет хороводной комедии, если исторические позиции ее были так безнадежно реакционны? Но дело в том, что сопротивлялись не только развитию капиталистических (т. е. для того времени прогрессивных) общественных отношений, но и их паразитичной, эксплуататорской основе. Противопоставляя им свой патриархальный, натуральным, хозяйством

порожденный, но в то же время трудовой идеал, они, в силу двойственности своей природы, не только тянули низко, но и в своей борьбе против купеческого и ростовщического капитала, свободные мелкие производители в условиях рабовладельческого хозяйства до известной степени были исторически правы, т. е. прогрессивны. И их конечное поражение в этой борьбе означало не просто победу исторического прогресса, а и крайнее обострение тех непримиримых противоречий рабовладельческого общества, которые привели его, в конце концов, к хозяйственному и культурному застою и полной гибели.

Аристофановская комедия предстает перед нами в этом отношении как один из последних (и, пожалуй, один из наиболее сильных в греческом искусстве) поэтических манифестов свободного труда, манифестов, созданных в эпоху, когда этот труд уже стоял накануне сокрушения, поглощения его противоречиями развернутого рабовладельческого хозяйства. Как мы видели, и аристофановская комедия уже далеко не в чистом виде была выразительницей этих творческих жизнедеятельных тенденций. Сращивание с идеологией землевладельческой верхушки, а позднее и подчинение этой идеологии резко искривило пути и аттического крестьянства, и самой хороводной комедии.

Но то, что (по крайней мере, в начале своего развития) аристофановская комедия выступает под знаменем положительных идеалов, привело к одной чрезвычайно существенной особенности этой комедии, к огромному преобладанию в ней утверждающих начал над началами сатирически-обличительными. Конечно, аристофановская комедия — это сатира, и одна из наиболее мощных в мировой истории, но это отнюдь не опустошающий глум огульного отрицания, разрушительной иронии. Комедии Аристофана согреты огромным теплом вдохновенного лиризма, порою даже идиллии. И самый сатирический смех их (в ранних, по крайней мере, комедиях) неизменно оборачивается утверждающим, широким

и вольным весельем праздничного карнавала, весельем весеннего праздника сельских работ и подымающейся жатвы.

И наконец, еще один вопрос. Мы пытались развернуть политическую платформу аристофановской комедии, как она выступает из текста самих этих комедий и из исторической обстановки современных им Афин. Но было бы величайшим заблуждением рассматривать комедийный театр Аристофана как прямую и последовательную программу политической партии или, с другой стороны, как более или менее объективное зеркало афинской социальной действительности.

И то, и другое мерило не однажды прилагалось к Аристофану — всякий раз с очень печальными результатами. Прав Ф. Меринг, утверждая, что «характеризовать Клеона по аристофановской комедии было бы равносильно тому, как если бы через две тысячи лет какой-нибудь историк выдумал писать о немецкой социал-демократии по «Кладерадатчу»[33] или о немецком империализме по «Симплициссимусу»[34] (Меринг. Очерки по истории войны, стр. 90). А это значит, что мы должны не только учитывать партийную пристрастность Аристофана, но и понять особенности хороводной комедии как глубоко своеобразного театрального жанра.

IV

Своеобразие это, как сказано, прежде всего, в том, что театр Аристофана противоречивейшим образом сочетает очень отчетливые и сильные пережитки зем-

---

[33] «Кладерадатч» — широко известный сатирический еженедельник, основанный в Берлине в 1848 г. При возникновении имел либеральную ориентацию, но скоро стал полностью поддерживать политику Бисмарка.

[34] Симплициссимус — герой романа Х. Я. фон Гриммельсхаузена «Симплициссимус — любитель приключений» (1669). Образ Симплициссимуса связан с традицией плутовского романа и народных книг о наивном пройдохе с добрым сердцем и быстрым умом.

ледельческого обрядового действия с актуальными задачами идейно-политической борьбы и с театральным мастерством, успевшим уйти далеко вперед от смутного синкретизма первоначальных общинно-родовых хороводов. Стиль Аристофана, по-своему глубоко органический, целостный стиль, насквозь приспособленный для агитационно-сатирических целей, им осуществляемых, но в то же время в нем с чрезвычайной отчетливостью прощупывается костяк пережиточного ритуального обряда, и сам стиль этот есть не что иное, как сложнейшая, виртуознейшая трансформация этого ветхого обряда.

Сам организационный порядок представлений аристофановской комедии сохранял эти черты обрядового действа. Основой представлений был, как сказано, маскированный хор, составлявшийся из граждан — «добровольцев», «любителей», «ряженых», выдвигаемых родовым объединением — филой. Само условное обозначение хора, носящее обычно признаки возрастной и половой группы («старики», «юноши», «женщины»), напоминает, что перед нами традиция, полностью восходящая к родовому строю с его возрастно-половой структурой общества. Хор не получает никакого вознаграждения. Он находится на иждивении у богатого сочлена своей родовой филы — у своего хорега, который после представления награждает сородичей праздничным угощеньем. И, как бы колко и весело ни издевался тот же Аристофан над скудостью пиршества, выставленного расчетливым хорегом, перед нами здесь обычай, целиком определенный условиями натурального хозяйства, обычай уже явно пережиточный в торговых Афинах конца V столетия.

Актеры и режиссер — он же поэт — по-видимому, предоставлялись хорегу городом на основе денежного вознаграждения. Но необходимо помнить, что о подлинной социальной природе актеров хороводного театра (которые, в отличие от актеров позднейших времен, по-видимому, обязательно были полноправными и часто родовитыми, обеспеченными гражданами Афин) мы знаем далеко не достаточно.

В отличие от единого хора трагедии, в комедии «ряженые» «хоревты», числом 24, обычно разделены на два полухория. Это — пережиток того карнавального столкновения, той стычки двух праздничных, веселых ватаг, о которых мы уже говорили, характеризуя древнее зерно земледельческих празднеств.

«А мы просо сеяли, сеяли...»
«А мы просо вытопчем, вытопчем...»

По такой же примерно схеме строятся взаимоотношения полухорий в аристофановской комедии, по схеме столкновения борьбы.

Сцена «спора» («агона») входит, таким образом, как основное композиционное звено в хороводную комедию Аристофана.

Но если содержанием спора в древнем земледельческом празднестве была ритуальная победа «нового божества над старым», «весны над зимой», «юности над старостью», то в классово-воинствующей хороводной комедии V века этот агон становится ареной борьбы политических идей, становится проблемным зерном публицистического спектакля. Именно здесь с наибольшей остротой выдвигается и защищается публицистическая тема комедии, обличается и ниспровергается точка зрения враждебная. То это — спор старого и молодого поколения из-за основ социального мировоззрения (за традиционную обрядовую мораль, против рационалистической философии — комедия «Облака»), то столкновение «крестьянина» и «солдата» (за мир, против войны — комедия «Ахарняне»). Агон то носит характер серьезно-деловых прений (и в этом сказывается воздействие на обрядовую подоснову комедии со стороны общественного быта демократизующихся Афин), то разгорается в оживленно-стремительную сцену свалки-побоища.

Но ритуальные пережитки комедии далеко не исчерпываются агоном. Не забудем о первичной метафоричности, лежавшей в основе древнего акта «жертвы-жратвы» древнего карнавала. Эта метафоричность отражена уже в самой фантастически-сказочной костюмировке хора, обращающей людей в «птиц», «ос»

и «облака», она насквозь пронизывает все песни и действия хора. Та часть комедии, где он проявляется с величайшей определенностью и силой, уже в древней критике получила наименование «парабазы». Парабаза с необходимостью входит в каждую комедию Аристофана. Она целиком принадлежит хору, который обращается здесь прямо к зрителям с одами и речами, прославляя свою сказочную природу. Но в комедиях Аристофана парабаза почти всегда содержит также так называемые анапесты — обращение к зрителям самого поэта. От его имени корифей хора просит собравшихся о снисхождении или превозносит заслуги поэта, стараясь очернить его театральных соперников, и высказывает политическое пожелание поэта и хора. Парабаза становится таким образом в руках у Аристофана орудием непосредственной пропаганды, развивая и утверждая тему, поставленную в агоне комедии. А для нас, кстати сказать, эти анапесты представляют драгоценнейший материал по истории аристофановской комедии, да и афинской культуры в целом.

Традиционной театральной чертой парабазы оставалось раздевание хора, скидывающего здесь, приступая к пляскам, свой фантастический наряд.

Но что еще гораздо своеобразнее и диковиннее — то, что аристофановская комедия пережиточно сохранила также такие первичные элементы ритуального действия, как «жертва», как «жратва-пирушка», как сексуальное соединение — «свадьба», как «победа нового бога или нового царя».

Сцена «жертвы», в которой герой, стоя перед «столом-алтарем», рассекает посвященное богу животное, произнося призывы-заклинания, сопутствуемые песнями и заклятьями хора, обязательна в аристофановских комедиях. Она своей причудливой церемонностью целиком напоминает нам о ритуальной первоприроде комедии. Но и «сцена жертвы» органически входит в драматургическую и смысловую ткань театра Аристофана. Сцена эта строится обычно на том, что к герою, «шутящему возле алтаря», т. е. к «бомолоху», собирающемуся принести жертву, приходит

стая навязчивых «болтунов аладзонов». «Болтуны» эти у Аристофана — почти всегда карикатурно искаженные маски политических противников хороводной комедии. Это — «доносчик» — «сикофант», это — модный «стихоплет», «геометр», воинственный «прорицатель», «философ». Прогоняя непрошенных гостей ударами палки, герой-«бомолох», почти всегда носящий, как увидим дальше, маску «старого аттического крестьянина», не только развлекает зрителей веселой комедийной суматохой, но и в изобилии опрокидывает на голову идейных противников комедии стрелы язвительных издевательств и насмешек. Так, ритуальная «сцена жертвоприношения» трансформируется в поэтике Аристофана в центральную, узловую для его комедии сцену публицистических инвектив, в сцену политической сатиры.

Непосредственно из «сцены жертвоприношения» вытекает обычно органически с ней связанная «сцена обжорства», «пирушка» и «попойка». Здесь особенно наглядно сквозят элементы ритуального акта «поглощения пищи», бывшего, как сказано, одним из древне-первичных зерен театра. Здесь сквозят и несколько позднейшие черты обрядового земледельческого розговенья, праздничного чревоугодия карнавала, веселого «праздника бочек», совпадавшего некогда с порою брожения молодого вина. Условия замкнутого натурального хозяйства, в котором избытки съестных припасов не имели меновой цены и уничтожались, вот на таких гомерически обжорливых пирушках — содействовали в свое время бытовой живучести этих розговений. Но, что и у Аристофана мы в данном случае имеем дело с подлинной, хотя и пережиточной реальностью, что «пирушка» в комедии была не простой условностью, доказывают упомянутые уже постоянные насмешки поэта над скупостью хорега и над никчемностью выставленного им, согласно древнему обычаю, праздничного угощения актеров и хора (см. главным образом «Птицы», ст. 890 сл., где тощий козленок служит поводом для неисчерпаемых острот и театральных шуток). И все же, для того чтобы

по-живому, по-настоящему оцепить и почувствовать любовно перечисляемые поэтом бесконечные сорта жарких и меха с вином, надо помнить не только об этой обрядовой традиции карнавального обжорства, но и о реальном голоде, мучившем афинское крестьянство в тяжелые годы Пелопоннесской войны. Чревоугодие аристофановской комедии обостряется, стимулируется, помимо ритуальной традиции, также и вот этой обстановкой многолетней нужды и лишений.

И далее — элемент сексуального своеволия. Мы уже говорили о том, какое основное значение имел этот элемент (в единстве с элементом «поглощения пищи», «жратвы», «жертвы») в первичном ритуальном акте родовой орды. Земледельческие карнавальные празднества, создавшие фаллические хороводы, сохранили эту густую эротическую окрашенность, проявляющуюся в обрядовом «сквернословии», в откровенных танцах и в «священном браке» на свежевспаханном поле. Дух полового своеволия проходит сквозь комедию Аристофана, придавая ей налет некоей беззастенчивости, грубоватости, сексуальной откровенности. Было бы, однако величайшим заблуждением усматривать в освященной традицией бесцеремонности веселящихся виноградарей и земледельцев порнографические смакование непристойностей. Его нет в творчестве Аристофана.

Эротическая линия комедии с ее остротами, двусмысленными шутками и танцами находит завершение в заключительной сцене «свадьбы», сцене, прямым путем восходящей к упомянутому уже обряду «священной свадьбы» Диониса с «царицей праздника». Торжественный ритуальный тон иногда выдерживается здесь Аристофаном. Лучшими примерами могут служить завершительное брачное шествие Пифетера в Василии в финале «Птиц» или вторичное бракосочетание вновь соединившихся мужей и жен в конце «Лисистраты». Но чаще поэт причудливо искажает завещанный традицией мотив и забавляет себя и зрителей резко буффонной, шутовской любовной сценой, в роде того, например, эпизода в «Осах», где

подвыпивший старик Клеонослав заплетающимся языком любезничает с податливой танцовщицей, ведя с ней непринужденно-легкомысленный диалог. Обязательное появление женщины-гетеры в конце комедии, окрашивающее действие атмосферой простодушно-непристойного фарса — вот театральное выражение традиционно-пережиточного в комедиях Аристофана древнего сексуального обряда-акта.

Одновременно с сексуальным моментом находит развязку и мотив карнавальной смены «старого новым», «регенерации». Комедия завершается сценой выбора или провозглашения «нового владыки», «нового царя». Это бесспорно одна из древнейших и важнейших ритуальных частей земледельческого ритуального зрелища. «Борьба весны и зимы», «переворот» в природе и социальном мире — все это венчается и достигает вершины вот в этой церемонии, ознаменовывающей центральный для сознания древнего земледельца акт весенней «регенерации», обновления земли, акт становления «нового урожая», победы этого «нового урожая» над старым, отмершим, уничтоженным. Галантные выборы «майских королев» на современных мещанских праздниках буржуазной Европы — вот последние, искаженные следы глубоко серьезного некогда и значительного обряда.

Аристофан порою сохраняет торжественный характер церемонии, вливая в нее, однако, новое и разнообразное социальное содержание. Именно так окрашивает он провозглашение «новым Зевсом», «победителем богов» — Пифетера в упомянутых уже «Птицах», или избрание Эсхила «царем трагической поэзии» в «Лягушках». Но зато совсем по-дурашливому развивается тот же мотив в «Осах» или «Ахарнянах», где герой Дикеополь, первым опорожнивший ковш с вином, избирается «царем попойки», или в роли «нового Зевса» выступает все тот же пьянчужка Клеонослав, разбушевавшийся и расскакавшийся вовсю.

Но всегда это последнее звено в аристофановской комедии служит созданию той атмосферы «золотого века», атмосферы благополучия, удачи, которою

обязательно замыкается карнавальная комедия. Этот «золотой век» носит вполне реальные черты «земледельческого рая», в ранних комедиях Аристофана, он приобретает черты некоего утопизма в последних, падающих уже на IV столетие, — но подобную карнавальную концовку, внешне выражающуюся в танцевальном шествии при обязательном свете факелов, мы находим в каждой комедии. В блеске смоляных огней и непритязательной иллюминации уходили с орхестры хоры и актеры, и этим кончался спектакль.

Итак, ритуальный костяк карнавального земледельческого празднества явно прощупывается в аристофановской комедии. Его составляют, следуя один за другим: появление хора — пород, спор — агон, обращение хора — парабаза, сцена «жертвоприношения», сцена «пирушки-попойки», «избрание нового бога-царя» и заключительный факельный уход — комос. Было бы, однако большой ошибкой полагать, что поэт просто сохранил традиционную схему земледельческого карнавала. Мы старались показать с каким огромным искусством Аристофан использовал эту традиционную схему для актуальных политических задач своего театра. И агон, и парабаза, и сцены «жертвоприношения», и «пирушки» — все это приобретает у Аристофана черты публицистической заостренности: под одеждами старинной ритуальной сказки прорастает живая ткань боевой классовой поэзии.

Но, как бы то ни было, преобладающую роль во всех этих обрядовых сценах играет хор, двойной хор из костюмированных граждан, в составе 24 хоревтов (в отличие от 12–15 человек в едином хоре трагедии). Деление на полухория определило собою всю композиционную схему аристофановской комедии. Опять-таки в отличие от трагедии, слагавшейся из последовательной цепи «эписодиев» и песен хора, комедия целиком строится на симметрии, на параллелизме. Она состоит из нанизывания «чет», каждая из которых в свою очередь составляется из четверки: из песни одного полухория или соответствующего актера, «ан-

тоды» — «противопесни» второго полухория, «антэпиррэмы» — «противоречия» второго исполнителя.

Агон и парабаза, насквозь хорические, были чистейшими образцами симметрической композиции, но тот же эпиррематический принцип, осуществляемый хотя бы в виде смыслового параллелизма и парного сочетания сцен по принципу сходства и противоположности, действителен и для прочих частей комедии. Этот принцип «четности» придает карнавальной комедии в целом характер некоей натуральности, своеобразного кругового действия, отличного от сравнительно поступательной интриги древней трагедии и современной драмы.

Да есть ли вообще какое-либо действие в аристофановской комедии, может ли вообще называться театральным представлением эта странная, так плотно связанная традиция обрядовых церемоний? Мы старались показать, что комедия Аристофана обладает по отношению к земледельческому празднеству новой качественной природой, природой искусства. Ритуальное действо древнего карнавала, развиваясь, выделяет из себя мастерство актеров, порождает искусников шутовского дела, скоморохов мимов. Уже Аристотель не знал, как произошло это выделение, необычайно важное для становления хороводной комедии как театрального жанра. «Кто ввел комедийные маски, прологи, вторых и третьих актеров — неизвестно», — признается он. В сохраненном нам наследии аристофановской комедии это выделение уже отчетливо обозначено. В симметрической конструкции хороводов ясно видны уже элементы балаганного спектакля. И в качестве основного из этих элементов — фигура шута-«бомолоха», встречающаяся с вереницей быстро переходящих клоунских масок. Хвастливый солдат, ученый шарлатан, болтливый лекарь, продавец мазей, оружейник — вот эти простейшие, впервые складывающиеся сейчас маски характерной комедии. Они сталкиваются с «бомолохом», и он издевается над ними и прогоняет ударами палки.

Эту основную противоположность двух комических характеров, из сшибки которых рождается ко-

мизм балагана, примитивная греческая психология фиксировала, придав центральному шуту-«бомолоху» облик «эйрона» — «иронического» простака и дав кличку «аладзон»-«бахвал» разношерстой толпе его партнеров.

Карнавальная игра, рождая из себя этот театр «бомолоха», сделала самого «бомолоха» одним на участников агона-спора и поставила его в центре последующих ритуальных сцен «жертвы», «обжорства», «свадьбы». Комедия «Птицы», где «бомолох» Пифетер в первой части комедии выступает как оратор агона, а затем в качестве приносящего жертву отбивается от целой оравы бахвалов-«аладзонов», чтобы в заключение комедии жениться на дочери Зевса, самому стать «новым Зевсом», — чистейшей образец такой схемы. Клеонослав в «Осах», на правах «бомолоха» избивающий встречных и поперечных, — другой пример.

Но это — лишь одна из возможностей. Иногда она забавно стасовывается с излюбленным в комедии «обратным ходом», при котором осуществленные желания комического героя, в конце концов, обращаются на его же голову. Так, Клеонослав в «Осах» не только становится воспитанником собственного сына, но и с дурашливой последовательностью, следуя советам своего воспитателя, раз за разом попадает впросак. По такой же схеме действует Стрепсиад в «Облаках», выслушивая от сына горькие наставления, которые сам же ему дал в начале комедии, и в несколько более сложной форме Еврипид в «Лягушках». Или поэт пользуется паломничеством «простака-бомолоха» к мудрецу за советом («Птицы», «Облака», «Ахарняне»), широко развивая при этом комизм взаимного непонимания «простака» и «философа», или же выводит шутовской, пересыпанный загадками и остротами диалог клоунов (начало «Ос» и «Лягушек»). Главная арена действий балаганных фигур — вторая половина комедии, следующая за агоном и парабазой, но все зрелища в целом заполняют они своей суетней, шутками, шумным вздором и палочными драками.

Поняв аристофановскую комедию как процесс становления искусства театра из первичного, «дотеатрального» карнавального обряда, мы сможем установить и особенности комедийного стиля Аристофана. Мы не найдем здесь еще последовательной «объективации» образов и всей образной системы, объективации, характерной для развернутого театрального искусства. В аристофановской комедии нет еще законченных, целостных, «объективированных» образов (как их нет еще, кстати сказать, и в ранних трагедиях Эсхила). Герои Аристофана всегда способны «выйти из роли», переменив шутовской тон на глубоко-серьезный или наоборот. Постоянно меняющаяся позиция хора в «Облаках» и во «Всадниках», фигуры «Колбасника», «Лисистраты», «Фидиппида» (в «Облаках») — примеры такой неустойчивости образов. Герои Аристофана всегда могут также «разбить сценическую иллюзию», как политические ораторы или как клоуны-шуты, обратившись прямо к зрителям с предложением, требованием, агитацией или же с остротой и трюком. Да и вообще спектакль аристофановской комедии — отнюдь не замкнутый круг «художественного действия», соседняя реальность непосредственной жизни постоянно вторгается в этот круг, проламывая его, вновь и вновь «разбивая сценическую иллюзию». Надо только помнить, что эти постоянные у Аристофана смешения «художественной действительности» с «действительностью жизненной» ничего общего не имеют с «критическим разрушением сценического действия» у поздних романтиков, как Тик, например, или у новейших поэтов буржуазного распада, как Пиранделло. Там это — продукт изощреннейшей и пресыщенной игры с действительностью. Здесь, у Аристофана, это — следствие того, что комедия еще не стала полностью искусством, не освободилась еще от родимых пятен дотеатрального обрядового действа, не смогла еще полностью объективироваться в художественных образах. И сами образы еще не смогли сложиться, установиться как целостные, законченные, объективированные.

Понятно, что и в сюжетах аристофановской комедии мы не можем искать сколько-нибудь сложной и запутанной комедийной интриги. Комедийный стиль Аристофана в основе своей поэтому отнюдь не стиль «комедии интриги», так как «интриги» еще нет. Это и не стиль «комедии характеров», так как сложившихся «характеров» еще нет. Основа и особенность комедийного стиля Аристофана в другом. Основа и особенность эта, пожалуй, в последовательной и законченной [мета]форичности. И здесь сказалась близость хороводной комедии к первично-древнему ритуалу и обусловившему его общественному мышлению, в котором такую исключительную роль играла метафора, уподобление, параллелизм различных смысловых рядов.

Метафоричность, кстати сказать, свойственна не только хороводной комедии, но и в целом — древнегреческому остроумию, во многом еще определенному указанными пережиточными состояниями мышления. Недаром в Греции получили такое распространение «басни» и «притчи», основанные на комическом сравнении.

Игра в мудреные уподобления вошла глубоко в быт греческого общества, ею забавлялись на собраниях и попойках. Хорошее описание такой потешной игры дает раб в «Осах», рассказывая о похождениях Клеонослава на светской попойке. О том же рассказывает и писатель Ксенофонт, рисуя картину современного ему пира.

И вот комедии Аристофана полны сравнений, полны притч и метафор. В самой основе ее замысла лежит обычно некая первичная метафора, сразу вводящая нас в фантастический мир комедийного вымысла. Вот (в «Ахарнянах») частный человек, словно государство заключает мир с неприятельской державой, вот (в «Птицах») пернатые основывают свое царство, подобно людям, вот (в «Законодательницах») женщины подобно мужчинам, захватывают власть. Такая исходная метафора создает предпосылки к действию, развивающемуся с фантастической, сумасшедшей, но по-своему вполне последовательной логикой. Столь же метафорична и вся образная ткань комедии. Но по-

скольку дело идет здесь не о словесном, а о театральном искусстве, не об анекдоте, а о зрелище, постольку и «сравнения» и «метафоры» у Аристофана выходят за пределы слова, материализуются в вещественной форме. И в первую очередь это относится опять-таки к самому хору, через «материализованное сравнение» становящемуся то «птицами», то «осами», то «облаками». Сравнение развертывается. Злых судей «ос», словно ос, отгоняют палками, их душат дымом и огнем. При виде «облаков» комический герой завертывается в плащ, боясь промокнуть; Клеонослав в «Осах», словно «птичка», порхает из окна, как «дым», летит из трубы; его «шугают сеткой» и «захлопывают заслонкой». Тяжесть стихов измеряется на бутафорских весах, как «капуста» («Лягушки»). Выставка домашней рухляди рассматривается как праздничная «панафинейская процессия» (в «Законодательницах»).

Материализованное сравнение становится исходной точкой для фейерверка острот и каламбуров. Чего стоит в этом отношении хотя бы уподобление женщины «факелу» в финале «Ос». Примеров можно привести сотни. Комедии Аристофана кишат сравнениями и притчами, то довольно плоскими, то сложными и глубокомысленными, как хотя бы «притчи-песенки» в «Лисистрате» и «Птицах».

Так же часто пользуется поэт каламбуром, обычно, как и метафора, материализованным. «Напиток» и «мирный договор» выражаются по-гречески одним словом (spondai). На этом ведется в комедии «Ахарняне» целая сложная сцена. Выйдя за границы непосредственно комического стиля, Аристофан охотно и часто прибегает к пересмеиванию, к пародированию. Он пародирует обряд молитвы, пророчества, политической речи, философской проповеди. Целые сцены строятся на пародировании актов политической жизни, «народных собраний», «судебных заседаний», «посольств», но особенно распространены и сложны пародии литературно-театральные.

У Аристофана есть целые комедии («Лягушки». «Женщины на празднестве»), построенные на пароди-

ровании целых сцен из современных трагедий. Пародия на трагедию Софокла «Афамант» прощупывается в «Облаках», пересмеивание его же трагедии «Терей» несомненно в «Птицах». Композиция еврипидовой трагедии «Перифой» вышучивается в «Лягушках». Стих Аристофана то и дело перескакивает в пародию. Мы подмечаем это иногда, но тысячи намеков и литературных шуток для нас, не знающих повода к пародии, остаются непонятными.

Все это — комические приемы карнавала. Но из них вырастает также целый арсенал комических средств уже чисто балаганной комедии. Их называет сам Аристофан в «Облаках», «Осах» и «Лягушках». Защищая достоинство своих произведений, он говорит:

«Шуток здесь над лысыми нет, плясок нету кордака;
Здесь старик, стихи бормоча, палкой собеседника
Не колотит, чтобы прикрыть соль острот подмоченных,
Не кричат здесь «горе, беда!», с факелом не бегают».

И еще:

«Двоих рабов болтливых мы не выведем,
Орехами бросающихся в зрителей,
Геракла, обманувшегося в ужине,
И Еврипида представлять не станем вам».

И еще:

«Зачем же я поклажу на себе тащу.
Когда и пошутить нельзя, как водится
У Фриниха, у Ликида[35] с Амипсием, —
У них рабы таскают груз в комедиях».

На деле же шутками такого рода полны комедии Аристофана, и к ним можно еще присоединить упомянутые уже постоянные дерзкие нарушения театральной иллюзии (разительнейший пример в «Облаках»

[35] Поэт-козопас Ликид упоминается Феокритом.

ст. 1090–1100, в «Тишине» и в особенности в «Лягушках»), шутки «в сторону», акробатические прыжки и сцены жонглирования (особенно богаты ими «Осы»), сцены переодевания, взаимного непонимания, пьяной болтовни, комической пантомимы, дурашливой скороговорки, беготни драк, клоунские «акты» музыкальной эксцентрики, дурашливо-пародийные песенки и комические танцы.

Так же пестра и словесная ткань аристофановских комедий. В языке их древний грамматик Квинтилиан превозносит «чистую прелесть аттической речи, величавую, изящную и пленительную». Но этот чистый бойкий и хлесткий говор греческого города — лишь основа языка комедии. Он обогащен тысячью сложных слагаемых. Комедия вобрала в себя и земледельческую сказку, и бродячий анекдот, и старинную притчу, и популярное пророчество, и застольную песенку, и новейшую городскую остроту, и модную философскую теорию, и свежую сплетню.

Язык ее все время щеголяет выражениями то из крестьянского словаря или блатного словаря предместий и гавани, то из обихода торжественных молитв и священнослужений, тарабарскими фразами на диалектах, варваризмами и провинциализмами, чудовищными словообразованиями из четырех и пяти составных частей, каламбурами, бесконечно разнообразными, рассыпающимися как ослепительный фейерверк, сложными фразами, где каждое последующее слово на один слог длиннее предшествующего, составляя причудливую фигуру «палицы» — «ропалон», как ее звала греческая наука. Герои Аристофана говорят на любой зауми: «по-персидски», «по-скифски», «по-женски», «по-птичьи», «на языке богов», наконец («Птицы»).

Бесконечно разнообразна и ритмика карнавальной комедии. Диалоги ведутся здесь обычно в шестистопных ямбах, эпирремы, агона, народа, парабазы написаны длинными, то величаво анапестическими, то прыгающими хореическими, то нервно ямбическими стихами. Длинные строки эпиррем заканчиваются

потоком коротких строчек — «пнигосом» («удушьем»), как его называли древние. Стих следует здесь за стихом без единой ритмической паузы, предъявляя к исполнителю сложнейшие требования речевой виртуозности.

И, наконец, величайшее разнообразие мелодий и ритмов в хорах — одах. Обычное назначение песен в аристофановской комедии в том, чтобы в тонах лирических и приподнятых утвердить положительные идеалы хороводной комедии, прославить «золотой век», достоинство и радости земледельческого труда. То это — простенький колокольчик задушевной народной песенки, то бойкая, насмешливая «частушка-коротушка», то задорное пересмеивание громоздкой торжественности пиндаровских «эпиникий», то подлинное величие патетических гимнов, то целый каскад заумных звучаний, как хотя бы знаменитая «песня удода» в «Птицах» или пародийные песенки в «Лягушках» и лягушечий хор там же. Трудно, а, пожалуй, и невозможно поставить какие-либо произведения мирового театра рядом с комедиями Аристофана по диковинному и сложному блеску стиха и речи.

Столь же сложна ее эмоциональная, стилевая природа. Буффонный комизм — вот, как сказано, основной тон аристофановской комедии. Но мы уже указывали, что в древнем земледельческом празднестве, породившем театр Аристофана, были слиты в единстве и «патетика», и «разгульное веселье», и «трагедия» и «тригодия» — «комедия». И подобно тому, как трагическая тетралогия Эсхила обязательно включала в себя вместе с величавым пафосом гибнущих героев и развеселое козлованье ряженых сатиров, точно так же и комедия-тригодия Аристофана не только издевательски смешна и непристойно буффонна. Она возвышенно благочестива в сакральных гимнах, она порою трагически серьезна в политических речах, она задумчиво лирична в песенках, прославляющих житье-бытье земледельцев и милую старину. Все это дает второй, утверждающий план комедии, наряду с обличительным, сатирическим. Мы видели, как боевые

и сложно-противоречивые идейные установки аристофановского театра стимулировали эту сложность эмоционального содержания комедии, содействуя тому, что традиционная, ритуальная, трагико-комедийная противоречивость, двойственность ее тона продолжала сохраняться и развиваться на новой основе.

Аристофановская комедия одновременно и смеется, и сентиментальничает, и убеждает, и грозится, и негодует, и паясничает, и агитирует: и в этом отношении у нее нет соперников в мировом театре.

V

Такой предстает аристофановская комедия при чтении ее. Но будем помнить, что все эти диковинные и пестрые творения менее всего рассчитывались на чтение, что текст их — только голый остов былого богатого зрелищного насыщения.

Сценическое оформление комедии также отмечено печатью становления «театра» из «обрядового действа». Первоначальный карнавал вероятно, вовсе и не нуждался в постоянной «площадке» для действия, буйно и вольно разливаясь по площадям и дорогам. «Стол-алтарь» и «телега-корабль» — таковы были древнейшие «площадки» его сценического оформления. Но, получив официальное признание, выросши в искусстве, являясь пред многотысячной толпой общегородских празднеств, комедия вступила уже на почву официального каменного театра, а этой почвой была «орхестра» — круглая, окруженная восходящими ступенями для зрителя площадка, предназначенная первоначально для поющего и пляшущего хора трагедии.

На орхестре должны были выступать полухория «ряженых» карнавальной комедии. Это еще было возможно. Но совсем не подходила ровная орхестра для игры балаганных актеров-мимов. Сценой этих мимов были восходящие, в конечном счете, к упомянутому уже «столу-алтарю» невысокие деревянные подмостки с занавеской вдоль задней стенки, подмостки, легко сколачиваемые и вновь разрушаемые по мере передвижения бродячих трупп. Подобие таких подмостков,

по-видимому, пристраивалось к задней, отдаленной от зрителей части, орхестры. Здесь же воздвигались строенные, как кажется, трехмерные, ярко размалеванные домики, — обязательная декорация комедии.

Декорации не менялись в течение представления, но это нимало не означало, что условное «место действия» спектакля не изменялось. Вспомним, что спектакль Аристофана еще не был «замкнутым» художественным действием, сценическая иллюзия еще не была его целью. «Единства места», как его понимала новая драма, не знала еще и греческая трагедия, тем более чуждо оно было комедии.

Действие все время переносится с орхестры к задней декорации, на крышу домиков, на крыльцо, снова на орхестру, и тем самым как бы меняется условное обозначение места действия. Так, действие «Птиц», при неизменяющейся декорации, последовательно происходит «в чаще», «во дворе», «на площади». Еще разительнее такое вольное обращение с «местом» в комедии «Лягушки». Здесь одна и та же сценическая постройка последовательно изображает и храм Геракла, и дворец Плутона. Здесь передвижения актеров по кругу орхестры осмысливается как сошествие в преисподнюю, с переправой через поддонный Ахеронт, с проходом через ужасы ада.

Основной закон — в том, что лишь та часть сложно-расчлененной сценической площадки где в данное мгновение развертывается действие, воспринимается зрителем. Остальные части площадки, выступая из состояния пассивности, могут менять поэтому свои условные обозначения.

Стараясь разнообразить актерскую игру, поэт, кстати, бывший и режиссером своих спектаклей, широко пользуется этой сложно-расчлененной площадкой своей сцены. Он ведет действие на крыше дома, на его крыльце, в окне («Осы», «Законодательницы»), он преданно любит несложные машины своего театра, подъемный кран-«механэ», на котором земледелец Тригей на огромном навозном жуке взлетает на Олимп («Тишина»), подвесную люльку, в которой колышет-

ся парящий небесных сферах Сократ («Облака»), выдвижную платформу — «экиклему», — выкатывающуюся из дверей сценической постройки, показывая изумленным зрителям Еврипида, окруженного театральной утварью («Ахарняне»), или Агафона («Женщины на празднестве»). Эта своеобразная наивная машина, кстати сказать, не что иное, как пережиток «телеги-корабля», которая двигалась некогда по дорогам сельской Аттики во главе земледельческого карнавала. Сценическое убранство хороводной комедии, таким образом, столь же полно старинных пережиточных черт, как и ее структура.

И все же декорации комедии были бледнейшей частью зрелища. Главной приманкой для глаз служили костюмы действующих лиц и бутафория.

Костюмы, сообразно двоякому корню комедии, восходили к двум образцам. Костюмировка полухорий была фантастической, ритуальной костюмировкой «ряженых». Была она также достаточно условной. Танцоры с лошадиными масками и хвостами изображали коней («Всадники»), перья, воткнутые в головные маски, должны были изображать птиц, широкие плащи — облака, жала, подвешенные сзади, — ос. Аристофан обычно старается шуткой или каламбуром мотивировать скудную костюмировку своих хоров. Но и этот несложный маскарад обычно складывался на землю после парабазы, и во второй части комедии хоры выступали, плясали и двигались, по-видимому, уже не как «актеры», а в настоящем своем виде, как молодежь афинских улиц, как граждане в кругу граждан.

Иначе обстояло дело с костюмами актеров — «мимов». Они носили в карнавальной комедии свой наряд ярмарочного клоуна. Они выходили на сцену в полосатом оранжево-зеленом и красно-желтом трико с подложенным толстым брюхом, горбом и задом, в длинных полосатых штанах, с подвешенным бутафорским фаллом, в карикатурной маске, с огромным ртом, высоким, голым лбом и приплюснутым носом. Все обличие этого коротконогого, толстобрюхого чудовища было рассчитано на то, чтобы одним появлением своим вы-

звать веселье невзыскательного и жизнерадостного зрителя.

Самый костюм актеров и хора, резко условный, игра в маске и то, наконец, что и в женских ролях выступали мужчины (за исключением женщин-танцовщиц в ритуальном эротическом конце комедии), — все это делало совершенно невозможной сколько-нибудь натуралистическую, бытовую манеру исполнения. Да подобная манера была бы и бесполезной при огромных размерах прислоненного к холму, вмещающего до тридцати тысяч зрителей, открытого ветрам и солнцу амфитеатра Диониса.

Игровой стиль аристофановской комедии был поэтому преувеличенным, буффонным, шутовским стилем. Практика установила здесь множество излюбленных трюков, охотно повторяемых актером и автором.

Стиль этот нельзя назвать и чисто драматическим. Хор плясал и пел. Непременной и излюбленной частью комедии был следовавший обычно за парабазой «кордак» — всеобщий, буйный и разнузданный танец. Но и каждая песнь хора сопровождалась плясовым движением, то размеренно-хороводным, то буффонным или пантомимическим.

В этих движениях комедийных хороводов, являющихся, как сказано, развитием древнейших земледельческих игр, любопытно проследить зависимость от простейших производственных процессов земледельческого хозяйства. В комедийных хорах Аристофана находим мы пантомимы «бурлачной работы» («Тишина», где хоревты, ухватившись за канат, тянут волоком тяжести), ткацкого труда («Лисистрата»), труда мукомолок и водоносиц (там же), работы дровосеков и угольщиков («Ахарняне»). В ряде других хороводных песен находим пережитки старинных звериных игр и охотничьих плясок. Таковы пляски птиц в одноименной комедии, эволюции коней («Всадники»). Новый городской быт также давал содержание комедийным танцам. Таковы пантомимы «с фонариками» («Осы»), пантомима «Дионисий» («Ахарняне»). Предводители полухорий говорили певучим речитативом.

Актерам тоже приходилось петь и плясать и пантомимировать. Музыка бубнов и флейт, а в отдельных случаях и струнных — кифар, — сопровождала представление, образуя часто самодовлеющие, вводные «аттракционы», ставя акценты на действие и насмешливо осмысляя его.

Представление аристофановской комедии можно было бы сравнить с современной опереттой. Его можно сблизить и с цирком, потому что от актеров требовалась поистине цирковая ловкость в движениях — в лазании по канату, кувыркании, жонглировании, в эксцентрических актах.

Большая задача выпадала здесь на долю театральных вещей. Театр Аристофана любил бутафорию, преувеличенную, яркую, фантастическую. И «Лисистрата», и «Птицы», и «Законодательницы», и в особенности «Лягушки» полны указаниями на бутафорию, они преизбыточествуют веселой пестротой многоцветных диковинных игрушек, огромных горшков, мисок, сеток, корзин, палок, вертелов, зонтов, факелов, бубнов.

Аристофан пользуется ими и в прямом их назначении — как вещами в руках у актеров, и еще чаще в переносном смысле — как средством для «материализованной метафоры» (о чем была уже речь).

Зонтик, которым Прометей в «Птицах» закрывается от отца богов Зевса, вертел и горшки, замещающие оружие в той же комедии, гамак, в котором подвешен «парящий в сферах» Сократ («Облака»), «огонь» и «вода» в «Лисистрате» — все это примеры метафорического толкования бутафории.

Стоит только представать себе во всем этом многообразии театра шумные, буйно веселые площадные зрелища, гудящие веселым гулом пьяного карнавала Дионисий, густо пронизанные пережитками и традициями вековой старины, чтобы понять, как ошибочно было бы искать в аристофановской комедии прямого и непосредственного выражения тех вдохновляющих ее политических идей, на которых мы останавливались выше. В том-то и дело, что комедии Аристофана

насквозь публицистичны, но отнюдь не прямолинейны и не плоскоучительны. Это — гениальные создания смеха. Их идеи вырастают из них (как образно выразился про театр Аристофана другой великий мастер политической сатиры — Генрих Гейне), «как фантастические деревья, украшенные цветущими мыслями и гнездами поющих соловьев».

Карнавальная установка аристофановской комедии, бешеный запал его сатирической злости искажает реальные очертания вещей и людей, придавая и тем и другим чудовищно-фантастическую карикатурность. Разве не из сказки вышел этот Клеоним, роняющий щиты, как дерево — листья («Птицы»), Феор с головой ворона («Осы»), Клеон с передом ламии и вонючим задом верблюда. Разве не сказкой обвеяны кажущиеся сугубо политическими песенки из «Птиц» и «Лисистраты»?

Еще более резкому искажению подвергались живые люди, все эти Метоны, Ламахи, Кинесии, становясь непосредственными героями комедии. Индивидуальные черты их окончательно скрываются под традиционно-нелепыми масками шутов-«аладзонов» балаганного театра: они становятся «ханжами», «хвастунами», «всезнайками», карикатурными и сходными между собой. В этой традиционной условности комедии ключ к страшно искаженной фигуре Сократа в «Облаках», доставившей столько хлопот старинной и новой критике. Перед нами «аладзон», маска «ученого шарлатана». Подобными же чертами хвастуна и пустозвона искажен Еврипид в «Лягушках», да и на фигуру Эсхила, признанного любимца хороводной комедии легли причудливые тени гротескного преувеличения. Это тоже «аладзон» — бахвал и крикун.

Смех, широкий и вольный карнавальный смех — верховный закон комедии. Вот почему нельзя с достаточной осторожностью отнестись к исторической документальности комедий Аристофана. Но потрясающая сила злободневности и свежести их все же не может быть оспорена. Всеми тканями своими, всем существом греческая карнавальная комедия связана с улицами и гаванями Афин, с хуторами Аттики, она

дышит воздухом афинских рынков и палестр, буйный гул афинских народных собраний еще шумит в них.

Вот почему это — памятник подлинно массового искусства, сказочное зеркало, отразившее лицо великого города, в самую взволнованную и мятущуюся пору его существования.

VI

Характеризуя древнегреческую хороводную комедию мы почти все время говорили об одном только Аристофане. Это потому, что из всего сложного, стремительно расцветшего и рухнувшего жанра этого только творчество Аристофана хоть сколько-нибудь дошло до нас. От первых начальных лет развития хороводной комедии нам не сохранилось ничего, кроме цитат в сочинениях позднейших критиков да насмешливых характеристик, уделенных им счастливым соперником этих забытых гениев, самим Аристофаном. Только из парабазы «Всадников» узнаем мы об одном из основателей хороводной комедии, старом сказочнике Магнете, который «и по-птичьи порхал, и пчелою жужжал, и веселой лягушкою квакал» («Всадники», ст. 522), т. е. создавал комедии с первоначально-древними звериными хороводами и плясками. Уже старинные комментаторы александрийской эпохи не могли назвать ни одной комедии Магнета.

Только 460 крошечных, по слову, по строчке отрывков уцелело из комедийного наследия Кратина великого современника и опасного соперника Аристофана, Кратина, за исполинскую силу смеха, ему присущую, прозванного «быкобойцей». «Ревут потоки, он в двенадцать ртов кричит», — говорили о нем современники, и сам Аристофан сравнивал могучего поэта с разлившейся рекой, катящейся через поля, «вырывая с корнями платаны, дубы и противников мелкий кустарник» («Всадники», ст. 526) Древнегреческая критика именовала Кратина «Эсхилом комедии», утверждая, что стиль его отличается суровым величием и грубоватой мощью. Ничтожные обрывки, нам сохраненные, не позволяют проверить справедливость этих оценок древнегреческой науки.

В отличие от Кратина. чрезвычайное изящество и медовую сладость легкой шутки приписывали старинные критики Евполиду, другу Аристофана, ставшему впоследствии его яростным соперником и ненавидящим врагом. От Евполида нам уцелело тоже около 400 маленьких обрывков в одно-два слова. Не более знаем мы о простоватом и добродушном Кратете, кормившем зрителя «в трезвейших словах, невзыскательной мудростью житной» («Всадники», ст. 539), и о Ферекрате, создателе любопытнейших для нас сказок-утопий о «скатерти-самобранке», «о зверином царстве» и о царстве «вещей-автоматов».

Все это блистательное искусство предстает перед нами, как поле развалин, среди которого одиноко высится творчество одного только поэта, Аристофана, правда, вероятно, величайшего из современников, соединяющего по свидетельству древней критики, «грубоватую силу Кратина со сладостным изяществом Евполида».

Из сорока с лишним комедий Аристофана, хронологически одного из младших среди «борцов хороводного театра», до нас дошло одиннадцать. При этом следует, однако, помнить, вот о чем. Благодаря особенностям греческой культурной жизни каждый художник, художник театра в первую очередь, был связан довольно устойчивым каноном-образцом. Выступая ежегодно с двумя новыми комедиями, притом комедиями-однодневками, в огромном большинстве случаев не доживавшими до второго представления, комический поэт не гнался за новизной во что бы то ни стало. Он охотно сохранял установленную предшественниками композицию, он охотно и часто воспроизводил снова и снова одни и те же однажды понравившиеся мотивы и положения, стараясь лишь блеснуть свежестью злободневной темы и язвительностью внезапных острот. Вот почему мы считали себя вправе по сохраненным комедиям Аристофана судить о карнавальном театре V века в его целом и об основных вехах его быстротечного и стремительного развития.

О жизни Аристофана мы знаем очень мало, кроме того, о чем сам поэт пожелал сообщить нам в своих парабазах.

Как утверждают древние грамматики, он был сыном некоего Филиппа, происходил из старинно-исконного, хотя и небогатого аттического рода и владел наследственным наделом земли на соседнем с Аттикой острове Эгине.

Тридцатилетний период Пелопоннесской войны был расцветом творчества Аристофана. Родившись около 450 года до н. э, он уже в 427 году поставил первую свою комедию «Гуляки». Ни она, ни следующая пьеса («Вавилоняне») нам не сохранились. Уцелевшие 11 комедий могут быть разделены на три основные группы, связанные с этапами афинской истории на рубеже V и IV веков и с творческой биографией самого Аристофана. Начальные пять: «Ахарняне», «Всадники», «Облака», «Осы», «Тишина» образуют первую группу. Все они написаны на протяжении четырех лет первого тура Пелопоннесской войны (до так называемого Никеева мира 421 года).

Весь этот цикл юношеских комедий в наиболее целостном виде передает характернейший тип хороводного карнавального театра. Политическая установка здесь определена четко, злободневно и с победоносной наступательностью. Творчество поэта еще полно классового оптимизма. Он верит в близкое торжество своих идей, в скорый приход «золотого века» свободных земельных собственников, аттического крестьянства. И вместе с тем это — образец «строгого стиля» хороводного театра, где элемент актерской буффонады и бытовой характерности еще подчинен обрядовому, эпиррематическому принципу хороводной игры.

Далее для нас хронологический пробел вплоть до 414 года, когда поэт в год роковой Сицилийской экспедиции, в одно из самых тяжелых, ответственных мгновений афинской истории, поставил своих «Птиц», блестящую комедию-сказку.

«Птицами» открывается вторая полоса драматургии Аристофана. Общественная сатира, политический памфлет в основном сменяются темами социально-моральными и театрально-литературными. Этот огромной важности перелом происходит, бесспорно, под

давлением политических неудач, испытанных партиями, близким к комедии, в эти военные и бурные годы, и как отражение социальных сдвигов, приведших значительные, в особенности консервативные слои общества к утомлению, разочарованию и политическому равнодушию.

Кроме «Птиц», к этой второй группе должны быть отнесены комедии: «Лисисирата», «Женщины на празднестве» и «Лягушки».

Комедией «Лягушки», примерно совпадающей с концом Пелопоннесской войны и сдержанной серьезностью своей уже очень отличающейся от буйно-веселых «Ос» и «Ахарнян», завершается пора расцвета творчества Аристофана, а с нею и пора господства карнавальной комедии. Это и понятно, если напомнить, насколько глубокой и ограниченной была зависимость этой комедии от общественной жизни Афин, от буйно бившегося пульса афинского народоправства.

Вместе с Лисандровым миром[36], после кратковременной реакции принесшим торжество торгово-промышленным слоям Греции и убыстрившим распад мелкого свободного земледелия «городов-государств», вместе с утратой этими «городами-государствами», и прежде всего Афинами, характера самоуправляющейся общины тяжеловооруженных воинов-крестьян, вместе со всеми этими социальными изменениями должна была рухнуть хороводная комедия как театральный жанр. Из нее уходит политический полет и злободневная острота тематики. Вместе с размыванием слоя свободного крестьянства и распадом старинных родовых связей рушится состязание хороводов, гражданская игра, то освященное ритуалом веселье ряженых, которое делало хоры с их жертвоприношениями и плясками остовом и сердцем комедии. А вместе с хорами рухнуло и эпирематическое строение целого, рухнули черты и общей стиль синтетического спектакля. Победившая буржуазия торговых городов, господствующий класс развитого рабовладельческого

[36] По имени спартанского военачальника Лисандра.

общества, требовала совсем иного театра, театра личной судьбы и удачи, театра семейных радостей и огорчений, театра интриги и моральных характеров.

Именно такого рода комедия, характернейшее создание торгового города, стала господствующим жанром в театре следующего века. Под именем «новоаттической» комедии, комедии Менандра, она определила собою огромную и могущественную струю в мировом театре последующих эпох, — струю, через Плавта, Мольера, Островского докатившуюся до наших дней.

Аристофан стоит на пороге этого жанра двумя последними своими комедиями, падающими уже на IV век до н. э. Седой поэт, верный защитник хороводного театра, перестраивает сейчас, под воздействием изменившихся общественных условий, под давлением социальной необходимости, свою зрелищную систему. Он меняет свои выразительные средства, отбрасывает старые, привычные, изобретает новые. Эта ломка традиционного жанра внутри творчества одного поэта — явление исключительное и глубоко важное для развития греческой литературы и театра. К этому третьему последнему периоду в поэзии Аристофана относятся утопические «Законодательницы» («Екклесиасусы», 392 год) и комедия-притча «Богатство» (388 год). Сказочный тон, агон-спор еще сохранились здесь. Но хоры, поющие и пляшущие, совершенно отодвинуты и разговорный элемент преобладает. Политическая острота сменилась здесь социальной утопией, гражданский пафос — морализованием. Здесь под масками клоунского представления начинают прощупываться комедийные характеры и бытовые фигуры ревнивого мужа, своенравной жены, ворчливого старика, распутной старухи. На место синтетического хора становятся дивертисментные вводные номера, лишь отдаленно связанные с действием и даже с темой представления.

А относительно предсмертной, нам не сохраненной комедии Аристофана «Кокал» древние комментаторы свидетельствуют, что и по интриге своей, «с тайным романом девушки и последующим признанием комедия эта вполне близка к творчеству Менандра».

Аристофан был последним поэтом хороводного комедийного театра, который вместе с гибелью общественных отношений, его создавших, погиб, как мы видели, даже раньше, чем умер последний гениальный его творец.

Историческая исключительность и неповторимость социальных условий, вызвавших в свое время к жизни хороводную комедию, обусловили глубокое своеобразие ее судьбы в веках. Уже для Аристотеля, а тем более для его школы, Аристофан — только грубый и неуклюжий предшественник изящного мастера Менандра, а весь путь развития комедийного театра осмысляется как путь совершенствования от примитива аристофановского театра до высокого искусства новоаттической комедии. Не колеблясь, передавал пальму первенства Менандру Плутарх в своем сравнении Аристофана с Менандром. Старый поэт почитается по преимуществу как источник для мемуарно-биографических и словарных открытий, до которых так падки были ученые александрийской поры. Он ценится также как «честный борец против пороков», как моральный проповедник. Да еще комедия «Облака», из-за непостижимо грубых для критики нападок на канонизованного позднейшими поколениями «святого философа» — Сократа, доставила создателю ее шумную, но соблазнительную, геростратовскую славу. Именно так аттестует Аристофана Гораций в своей «Поэтике».

Для всей эпохи европейского феодализма Аристофан — потерянная величина. Но зато тем более славно связывается его имя с величайшими умами последующей поры буржуазных революций, поры Возрождения. В 1498 году в издании знаменитого Альда Мануция выходят из печати заново найденные комедии Аристофана, сперва — девять (кроме «Лисистраты» и «Женщины на празднестве»), вскоре затем — полностью. Редактор этого первоиздания, ученый критянин Марк Музур в восторге поздравляет всех «филэллинов» с тем, что теперь «все они могут стать духовными соучастниками древних Дионисийских празднеств». Аристофан действительно входит в круг «властителей

дум» поколений Ренессанса, входит как мастер сатиры, как боец за свободу против тирании и мракобесия. Именно так повернулась в сознании людей европейского «Возрождения» борьба аттического поэта с Клеоном. Макиавелли пишет «сатирическую комедию» в подражание Аристофану. Эразм Роттердамский учится у него, создавая свою «Похвалу глупости». Рабле — пламенный поклонник гения аттического поэта, и действительно чудовищно-гиперболические образы «Гаргантюа и Пантагрюэля» вдохновлены подлинно аристофановской фантастикой и силой смеха. И ни кто иной, как сам Цвингли, суровый реформатор и вождь восставшей швейцарской буржуазии, ставит в церкви в Цюрихе комедию «Богатство» и пишет хоровые песни к спектаклю. Ганс Сакс переделывает «Богатство» на немецкий лад.

Вообще «Богатство» становится теперь (наряду с «Облаками») популярнейшим произведением в наследии Аристофана. Причина — в том суровом морализирующем тоне, который характеризует эту комедию, и в том также, что это позднее создание аттического поэта по стилю ближе всего к позднейшей комедии и поэтому доступнее всего для восприятия поклонников. Потому что в существе своем комедийный театр Аристофана продолжал оставаться загадочным и нераскрытым, да и сама популярность поэта отнюдь не имела массового характера и, во всяком случае, не могла идти ни в какое сравнение с популярностью Плавта и в особенности Теренция, поэтов «новой», позднеантичной комедии характеров и интриги. Плавт и Теренций (а через них и учитель их Менандр) практически вдохновляли комедийный театр подымающейся европейской буржуазии, театр Шекспира и Мольера. Аристофан же, поэт безвозвратно минувшей поры политических боев аттического крестьянства, оставался предметом книжных изучений и академических похвал.

Впрочем, и похвалы эти скоро сменились резким осуждением. Для теоретиков театра эпохи стабилизирующегося европейского абсолютизма Аристофан так

же груб и неуклюж, как и для критиков александрийской эпохи. Буало называет его «балаганным скоморохом», недостойным внимания просвещенных умов. К славе и чести нашего поэта надо заметить, что лучшие и действительно свободные умы эпохи сохраняют к нему любовь и восхищение. Издеваясь над буржуазным филистерством своего времени, молодой Гете бросает ему в лицо аристофановские остроты. Он ставит в Веймарском театре «Птицы», обостряя текст аттического поэта жалом злободневной насмешки. Но много лет спустя тот же Гете, дряхлый и знаменитый, клеймит Аристофана кличкой «клоуна», с высоты олимпийского величия отворачиваясь от него. В том-то и дело, что у буйного автора «Птиц» — исконные нелады со всякими олимпийцами.

Впрочем — в сторону шутки! Глубоко серьезным было отношение к Аристофану со стороны Гегеля. Вступаясь в вековой спор, кипевший в филолого-философской науке вокруг «Облаков», Гегель в противовес вековой традиции утверждает, что Аристофан был прав в «Облаках». Прав, потому что разоблачает недостаточность, ограниченность диалектики Сократа. Аристофан для Гегеля — великий раскрыватель плотски-животного в человеческом сознании и духе. И кто знает, не из гегелевской ли школы воспринял любовь и уважение к аттическому поэту Маркс. Аристофан, как и позднейший Лукиан, казался Марксу необходимым дополнением к Эсхилу. Потому что «олимпийские боги», трагически умирающие в эсхиловском Прометее, вторично убиваются смехом Аристофана и Лукиана».

Маркс с чрезвычайной отчетливостью ощущал взаимосвязанность «трагедии» и «фарса» в действительности и в искусстве. В этой взаимосвязанности он и находил оправдание, наряду с излюбленным им Эсхилом — также и аристофановскому «фарсу».

Мы не будем останавливаться на судьбах нашего поэта в буржуазной филологии XIX века. Путаясь в определении идейных установок аристофановского театра, то признавая его авторитетнейшим истори-

ческим свидетелем своей эпохи, то отказывая ему в каких-либо политических целях и намерениях, филология эта сделала в то же время в смысле формального установления специфической поэтики хороводной комедии (Ф. Зелинский, Мазон, Райх).

Многое разъяснили в вопросе об обрядовом происхождении комедии исследователи религии и фольклора (Фрезер, Корнфорд), вплоть до современных советских ученых — последователей «яфетической теории» языка (О. Фрейденберг).

Но чрезвычайно знаменательно, что живое творческое освоение великий аттический сатирик находит именно в драматургии и театре радикальной интеллигенции и революционных классов наших дней. Ни кто иной, как Ромэн Роллан, начиная с 1918 года, принимается (как он сам свидетельствует в предисловии к русскому изданию Лилюли) «за целый ряд аристофановских пьес». Он делает это, надеясь силой смеха «оздоровить зачумленный воздух». Он пишет «Дикэ» — сатиру на правосудие, «фарс в античном духе, с хором мушек — шпиков, и главной героиней — Дикэ (правосудие) — капризной девушкой легкого поведения, наложницей старикашки царя — Мидаса».

Мы найдем у Ромэна Роллана и совершенно аристофановское шутливо-философские диалоги Прометея и Геракла и «хор нищих». Бегущий от мертвенности и лжи капиталистической цивилизации французский поэт, по собственному признанию, ищет в методе Аристофана «художественную форму, достаточно гибкую и достаточно широкую для того, чтобы обнять смешное и трагическое, мысль, фантазию, вихрь движущихся масс».

Подобные же цели стояли, вероятно, перед В. Маяковским, когда он создавал свой жанр фантастической утопии-сатиры, «Мистерию-Буфф», «Клопа», «Баню». Советский поэт едва ли думал о непосредственном освоении наследия Аристофана. А между тем, столь существенное в его театральном творчестве сочетание фантастической гиперболы как предпосылки всего драматического вымысла, с вполне реальным развитием

деталей, соединение язвительной сатиры с утверждающей утопией, публицистичность и лиризм — все это черты подлинно «аристофановского стиля». И это, конечно, не случайно. Потому что аттическим поэтом, несомненно, был создан замечательный метод широко охватывающего, праздничного, философского, сатирического искусства. Вот почему думается, что именно наша социалистическая культура, восстанавливая историческую справедливость, должна и может полностью оценить Аристофана как величайшего мастера политического театра, как ярчайший памятник интереснейшей эпохи в человеческой истории. В сокровищницу нашего искусства и театра блистательный аттический поэт должен войти не как музейный пережиток, а как живой в собрании живых. Убеждение в этом вызвало к жизни настоящую книгу.

В переводе нашем сделана попытка по возможности полно соблюсти особенности аристофановского стиля и многообразие его речи. Во всяком случае, совершенно точно выдержан всюду сложный ритм древнегреческого подлинника. В комментариях дан ключ к ритмической композиции и общей конструкции каждой отдельной комедии.

Ремарки, введенные в текст комедий (необходимо помнить, что античные рукописи, за ничтожными исключениями, не дают никаких ремарок), иллюстрации, статьи и примечания, приложенные к книге, облегчат, быть может, восприятие новым читателем этого старинного и причудливого создания человеческого гения.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л., «Academia», 1934. С. 7–50.

Комедия-идиллия

1

Когда в 425 году на зимнем ленейском празднике Диониса Аристофан выступил с комедией «Ахарняне», он был, по-видимому, еще так молод, что не

решился сам ставить свою пьесу и поручил постановку старому, опытному актеру Каллистрату. Но все же это было уже не первое выступление юного поэта. Годом ранее была поставлена комедия его Вавилоняне», направленная против лидера демократии Клеона, обращающегося якобы с афинскими союзниками как с вавилонскими рабами. Поставленная на великолепном празднестве «Городских Дионисий», когда в Афины стекались послы, гости и купцы из городов и с островов всей обширной морской державы, «Вавилоняне» вызвали обвинение Аристофана в «оскорблении города перед лицом его союзников». Вот отчего, как кажется, избрал он для постановки следующей своей комедии — «Ахарняне» — более скромный день Ленеев.

И эта комедия атакует военную политику демократии. Вспомним обстановку, когда она была поставлена. Идет пятый год войной. Афины, осуществляя план Перикла, воздерживаются от наступления против пелопоннесцев на суше, продолжая разорять побережье противника морскими набегами. В ответ на это войска Пелопоннесского союза из года в год опустошают поля Аттики, земледельческое население которой укрылось внутри городских «Долгих стен» Афин. Чума и голод обрушились на лишенное крова, скученное, томящееся без привычных занятий крестьянство. Значительная часть его, а тем более тяготевшая к Спарте землевладельческая верхушка, требовала немедленного мира. За продолжение войны были промышленные и ремесленные слои города.

Но не только они. И вот тут-то и лежит ключ к пониманию комедии «Ахарняне». Перикл, а затем Клеон имели основания рассчитывать на то, что опустошительные набеги пелопоннесцев смогут при соответственной пропагандистской работе не только не побудить земледельческое население к немедленному миру, а наоборот, ожесточить его против неприятеля, привязав его к политическим интересам городской демократии.

Прежде всего, это касалось, разумеется, той части земледельческого населения, поля которого непосред-

ственно подвергались вражескому опустошению. В таком положении были земли одного из крупнейших сельских демов Аттики — Ахарн. Знаменитый историк Пелопоннесской войны Фукидид с совершенной определенностью утверждает, что как пелопоннесцы, так и афиняне были уверены, что ахарняне, составлявшие значительную часть городского населения — из них было три тысячи гоплитов — «не потерпят разорения своего имущества и станут подстрекать всех граждан к битве» (Фукидид, II, 18).

Вот этих-то ахарнян, т. е. воинственно настроенную часть крестьянства, и сделал Аристофан хором своей комедии. Он так и изображает их: ожесточившимися против неприятеля, стремящимися к мести. Но устами героя пьесы, земледельца Дикеополя «Справедливого гражданина», Аристофан старается очень мягко и добродушно высмеять этот воинствующий азарт, доказать его вздорность. И вместе с тем поэт не жалеет красок, чтобы изобразить радость и блаженство мирной жизни земледельцев, выгоды прекращения войны и открытия границ, с лихвой окупающие убытки, понесенные от вторжения пелопоннесцев.

Политический смысл комедии, таким образом, в том, чтобы сорвать расчет демократической партии на привлечение к себе части крестьянства.

Аристофана заботит, что, как формулировано в «Ахарнянах», крестьяне

> «... радехоньки,
> Когда хвастун какой-нибудь похвалит их
> И город похвалой кривой и лживою.
> Того они не видят, что обмануты».

И вот поэтому-то комедия стремится противопоставить пропаганде военного реванша, проводимой демократическим правительством, пропаганду примирения с неприятелем. Комедия служит борьбе землевладельческой партии с демократией из-за влияния на аттическое крестьянство. Вот в чем конкретная и специфическая идея именно этой комедии, отличающая ее от других комедий Аристофана, также служащих делу борьбы за мир. Вот в чем объяснение и на-

звания комедии, и выбора ее хора, и характеристика самих ахарнян, несколько отличающаяся от обычного изображения крестьянства в комедиях Аристофана.

Специфическая задача именно этой комедии не столько в том, чтобы беспощадной издевкой уничтожить политического противника — партию демократов (этой цели служит, например, комедия «Всадники»), сколько в том, чтобы добродушно осмеять и уговорить заблуждающуюся, по мнению Аристофана часть политически близ[ору]кого крестьянства.

Эта специфическая задача объясняет и стилистический характер «Ахарнян». Комедия отличается легкостью и, если угодно, беззлобностью шутки. Она не изобличает, не глумится, а старается соблазнить зрителя райскими картинами веселья, сытости и довольства. Среди других творений Аристофана эта комедия — идиллия. «Всадники» — политически острее «Лягушки» — глубже и фантастичнее, но ни в какой другой своей комедии Аристофан не достиг жизнерадостной прелести, буйного веселья, подкупающего юношеского задора этой сельской своей комедии. Поистине «искробрызжущая муза рощ» благословила поэта.

Мы старались установить основную направленность «Ахарнян» Но, конечно, идейное содержание их далеко не исчерпывается одной этой темой. Комедия ставит с большой остротой концепцию войны и мира, как она понималась партией, близкой Аристофану. Комедия изображает хоть и в фантастическом смещении, но разнообразно и необычайно ярко, раздираемую противоречиями, волнуемую слухами и экзотическими новостями, изголодавшуюся, страстно тоскующую по жирному «беотийскому рынку» афинскую улицу годов войны и блокады.

Весь этот комплекс идей подал в «Ахарнянах» с сокрушающей, подлинно гигантской силой смеха. Неистощимое изобилие каламбуров, забавных выдумок, фантастических образов льется через край в этой комедии, венчаясь одной основной, великолепной гиперболой: обом хитроумного земледельца, заключающего свой отдельный, особый мир с неприятельским государством.

2

Представвм себе постановку комедии. После утреннего жертвоприношения и процессий афиняне собрались за городом в театре Диониса на болоте. Глашатай объявляет: «Каллистрат! Введи свой хор!» Комедия «Ахарняне начинается.

Над орхестрой — три дома. Из одного выходит Дикеополь — «Справный гражданин». Он спускается на орхестру, сейчас представляющую пникс — площадь народных собраний — и начинает монолог — жалобу на затянувшуюся войну. Тон его — совершенно трагический. Возможно, что это и есть пародия. В дальнейшем, в ряде сцен будет пародироваться популярная трагедия Еврипида «Телеф» (нам не сохраненная), сюжет которой — приход раненного ахилловым копьем Телефа за исцелением в лагерь аргивян. Очень вероятно, что и в этих начальных стихах Аристофан пересмеивает жалобный монолог царя-странника, служивший, по-видимому, прологом Телефа, а в арифметической точности их — суховатую рассудочность еврипидовских героев.

Речь Дикеополя — экспозиция; следующая сцена — иллюстрация ней. Орхестра наполняется народом. Собрание открывается. Прорицатель Амфитей, полуюродивый-полуфанатик, делает неудачную попытку говорить. Это — фигура хоть и выдуманная, но вполне злободневная. Историк Фукидид свидетельствует, что в те годы «прорицатели вещали всевозможные предсказания, к которым каждый прислушивался с жадностью» (Фукидид, II, 22). Глашатай объявляет о приходе послов.

Международные связи афинской торговой державы, всегда широкие, сделались особенно смелыми и далеко идущими в годы Пелопоннесской войны. Хороводная комедия не имела никаких оснований относиться сочувственно к этим планам, клонившимся к дальнейшему росту колониального могущества державы и тем самым к дальнейшему падению значения аттического искони-древнего земледелия. В «Ахарнянах» выставляются на издевку вполне ре-

альные переговоры демократического правительства с (упоминаемым и Фукидидом) фракийским царьком Ситалком, помощь которого была нужна Афинам для подавления фракийских колоний, и со сказочно богатым «великим царем» Персии. Входят послы. Пришли они не с пустыми руками: собранию, а, следовательно, и публике демонстрируются персидский царедворец — «око царя» — и авангард фракийцев — воинственное племя одомантов.

Построены обе сцены совершенно параллельно. Сперва — комические уверения послов, чередующиеся с репликами Дикеополя, ясно обнаруживающего здесь свое лицо шута, затем — гротескное зрелище (прием материализованного эпитета), разрешаемое посредством элементарного, но выразительного coup de théâtre[37]. В одном случае Дикеополь разоблачает (в переносном и в буквальном смысле) персидскую делегацию, в другом — его самого оставляют без завтрака. Мы имеем здесь, таким образом оригинальный пример скрещивающегося параллелизма.

Следует установка темы комедии. Она также дана в двух сценах. Дикеополь поручает юродивому Амфитею заключить мир для него одного; тот идет и скоро возвращается, принося «мир» в бутылках трех сортов (материализованный каламбур). Необходимость задержать чем-нибудь возвращение Амфитея заставила Аристофана скрестить эти две сцены с двумя предыдущими; любопытно все же, что коротенькой сцены в 30 стихов достаточно, чтобы Амфитей успел побывать в Спарте и заключить там мир. Так свободно обращалась со временем аттическая комедия.

Итак сепаратный мир Дикеополем заключен, гиперболическая тема комедии дана, все актеры покидают сцену и пролог закончен. Три части, составляющие его: монолог-экспозиция, гротескное зрелище и установление темы — не случайны, они встречаются во всех комедиях Аристофана, меняя только порядок и размеры.

---

[37] Coup de théâter (*фр.*) — трюк.

Маршевая музыка флейт знаменует приближение хора. Образуют его, как сказано, старики, крестьяне из пригородной деревни Ахарны. Хор дал заглавие комедии. Дома и виногорадники ахарнян сожжены, и гнев их на неожиданного миролюбца понятен. Яростно размахивая посохами, один за другим вбегают два полухория, по двенадцати хоревтов в каждом. Начинается пород, первая чета комедии.

Пород прерывается живой диалогической сценкой. Из дома с веселой песней в честь бога Фалета выходит Дикеополь, впервые после шести лет войны получивший возможность справить милый праздник сельских Дионисий. За ним — жена его и домочадцы. Это и есть фаллическая процессия, комос, так следует себе представить и первичный зародыш самой комедии. И вместе с тем это — ритуальная для комедии «сцена жертвоприношения». Дикеополь предлагает жене «смотреть с крыши на процессию». Где происходит действие? По словам Дикеополя на его загородном хуторе. Но декорация, конечно, не имела возможности перемениться, — этого и не надо. «Место» в комедии столь же отвлеченно, как и «время».

Праздник нарушается нападением хора. Рабы и женщины убегают, Дикеополь остается одни перед толпой разъяренных стариков. Следует опять совершенно параллельно построенная сцена. Сперва Дикеополь просит у хора позволения говорить, после, наоборот, хор умоляет Дикеополя.

Перелом достигается странным приемом. Дикеополь грозит ахарам-угольщикам «убить их дитя» — корзину с углями. Это нелепо, — здесь чувствуется пародия. И действительно, угроза уничтожить что-либо очень ценное для героя — ребенка, любимого человека — один из популярнейших мотивов греческой трагедии. В сохраненных нам трагедиях Еврипида он встречается дважды, в «Андромахе» и «Орестее». В трагедии «Телеф» была подобная же сцена, где герой выхватывал из колыбели маленького Ореста, сына царя Агамемнона, и грозил убить его. Сюда-то, по всей вероятности, и метит Аристофан.

Хор переубежден и согласен выслушать Дикеополя.

Продолжается пародия на «Телефа». В трагедии, как видно из сонного отрывка, герой говорил:

Царь Агамемнон! Будь бы палач готов,
Чтобы топор обрушить мне на голову,
Я не смолчу в ответ на речь неправую.

Посредством приема материализованной метафоры Аристофан д из этого блистательную по комизму речь Дикеополя с головой на плахе.

Мало того, пародия сама материализуется и преподносится зрителю в особой оправе. Покидая хор. Дикеополь отправляется в дом поэта Еврипида. Следует шутка с выдвижной машиной. эккиклемой, которая вывозила поэта на сцену, окруженного предметами своего ремесла. Еврипид в трагедиях своих злоупотреблял этой машиной, за что и наказывается здесь. Дикеополь выбирает у него из богатого репертуара мелодраматических ролей подходящую для себя роль страдальца Те., говоря по-аристофановски, из театральных костюмов и бутафории берет требуемый костюм и реквизит: рубище, нищенский посох, шляпку-колпачок, кружку для питья, примочку с сухими листьями для лечения ран, фонарь для ночных скитаний.

Это — первый по времени пример сатиры Аристофана на Еврипида, сатиры, в дальнейшем являющейся одним из основных мотивов в творчестве Аристофана и завершающейся «Фесмофориасусами» или «Лягушками». Везде причиной этих нападок остается одно: Аристофан атакует в Еврипида ту поэзию демократии, рационалистическую философию, новую, «светскую» мораль свободной индивидуальности, кото была идейным выражением роста товарно-денежных отношений и подъема ремесленно-торговых слоев. Эта философия и мораль расшатывали основы идеологии родовой общины и земледельческого кол вышла хороводная комедия. Тридцатилетняя борьба Аристофана с поэзией Еврипида имеет, таким образом, далеко не узколитературный смысл.

Конкретно, шуточная сцена в «Ахарнянах» высмеивает сниженность стилистики и образов еври-

пидовской трагедии, их мелодраматические эффекты, то, что в глазах Аристофана было недопустимым натурализмом.

Среди хора раскол. Одно полухорие убеждено оратором, другое упорствует и, теснимое противником, призывает на помощь земляка своего Ламаха.

Снова историческое лицо. Энергичный и смелый полководец Ламах был одним из активнейших деятелей военной партии. Много лет спустя, после трагической гибели его в Сицилийской экспедиции, Аристофан отдал должное его памяти (в комедии «Фесмофориасусы»). Но здесь, в «Ахарнянах», Ламах — комическая маска, хвастун и буян.

Происходит спор между ним и Дикеополем. По существу это — агон, по форме — нет. По неизвестной для нас причине, Аристофан предпочел здесь заменить традиционный вид агона короткой сценой перебранки.

Доводы Дикеополя убеждают и второе полухорие. Преимущество мира перед войной доказано. Хор земледельцев, воинствующих ахарнян, полностью переходит на позиции комедии, и актеры снова покидают сцену.

Хор обращается к зрителям с парабазой. Вступление ее, произносимое корифеем, как обычно, содержит автобиографические признания автора; эпирремы — жалобы на тяготы и несправедливость нового порядка вещей. Эта комедия хочет убедить собравшихся земледельцев в обидах и притеснениях, чинимых им правительством демократии. В оде, как и традиционно, призывается божество. Здесь это — сельская муза ахарнян.

Начинается вторая часть комедии, в основном состоящая из ряда параллельных сцен-диалогов.

В центре всего — Дикеополь-шут. Монолог его, служащий вторичной экспозицией, открывает действие. В стране, охваченной войной, отныне дом его — оазис мира. Он может свободно продавать и покупать. Сообраано этому следующая чета — пара параллельных по форме и контрастирующих по тону сцен Дикеополя с мегарским нищим и беотийским купцом.

Как уже было сказано, это — один из основных политических моментов нашей комедии, желающей проводить среди колеблющегося крестьянства пропаганду примирения с классово-близким неприятелем.

Обе фигуры эти выбраны далеко не случайно. Мегара в прошлом — торговая соперница Афин, упорно и беспощадно преследуемая своим более счастливым противником, дошла в годы Пелопоннесской войны, в частности, после знаменитого декрета Перикла, закрывшего для мегарян афинские рынки, до последних пределов разорения. Беотия — страна богатейшего земледелия — в мирное время снабжала Афины предметами питания. Обе страны были непримиримыми врагами афинской демократии. Хороводная комедия относилась к ним с сочувствием, сказавшимся в соответствующих сценах в «Ахарнянах». Формально комизм обеих сцен подчеркнут соответственным диалек разрешаются они появлением доносчика-сикофанта, с побоями изгоняемого Дикеополем.

Сцена с беотийцем — прекрасный пример исключительного умения Аристофана пользоваться комической бутафорией. Сцена с мегарцем — материализованный каламбур. За той и другой следуют коротенькие оды-песенки в простеньких ямбических размерах.

После небольшой сцены с рабом Ламаха, напоминающей о временно едшем на задний план втором герое комедии, идет малая парабаза в эпирреме и антиэпирреме, дающая картину мира и войны — прекрасный образчик лирического пафоса, доступного Аристофану.

Малая парабаза делит вторую половину комедии на две части. Следующая чета уже переносит действие в дни весеннего праздника Анфестерий. Снова временной скачок, не смущающий ни автора, ни зрителей. Новая экспозиция — на этот раз в монологе глашатая. Снова две параллельные сцены. Разорившийся крестьянин и дружки, посланцы новобранцев, приходят к Дикеополю за миром, т. е. за «бутылкой мира» (мате-

риализованный каламбур). Крестьянина он прогоняет, над невестой, «в войне неповинной», согласен сжалиться. Обе сцены окаймлены одами — перекличками занятого стряпней Дикеополя с любопытствующим хором. Тем самым вся эта часть комедии характеризуется как ритуальная для Аристофана «пирушка».

И до сих пор весь ход действия пронизан параллелизмом. Но в фие комедии прием этот достигает блистательнейшего, почти фантастического развития.

Перед концом еще раз с величайшей резкостью ставится антитеза а и войны. Для этого снова сводятся оба главных героя, Дикеополь и Ламах. Сцена, как и следовало ожидать, распадается на две части. В первой оба уходят: Дикеополь — на подготовленную ранее товарищескую пирушку, Ламах — в поход. Вторая часть — их возвращение.

Параллелизм простирается здесь до отдельных стихов и выражений. К обоим приходят глашатаи с симметричными по форме предложениями. Сидя перед своей дверью, Ламах приказывает принести себе оружие. Дикеополь собирает угощение к предстоящему празднику. Оба уходят, увы, «не сходными путями». Хор напутствует их и, предствуя эксод, предается воспоминаниям о предыдущем спектакле.

Герои возвращается. Ламах — на носилках, раненный в пятку, испускающий ужасные вопли в ритме трагических «заплачек», Дикеополь — пьяный, под руку с двумя веселыми и послушными девицами-танцовщицами. (Это — балаганная трансформация обрядового и древнего в комедии сексуального мотива «свадьбы»). Таммочки и бинты, здесь — смех и поцелуи. Преимущества мира перед войной доказаны с неопровержимой очевидностью.

Стонущего Ламаха уносят к «врачу»; хор, во главе с Дикеополем, в шумном комосе покидает сцену. Комедии конец.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 55–61.

Комедия-памфлет

1

На ленейском празднике 424 года в театре Диониса в Афинах Аристофан поставил свою комедию «Всадники».

Это было одним из первых выступлений совсем еще молодого поэта, и все же в истории театра найдется не много событий, которые вызвали бы столь длительную и ожесточенную борьбу мнений. Сколько почтенных историков Греции основали свои характеристики афинской демократии и ее вождей на суждениях, почерпнутых из этой комедии, сколько уничтожающих отзывов перешло в историю со страниц этого язвительного произведения.

Между тем несомненно, что мы имеем здесь дело с остро-партийным, пристрастным документом с одной стороны, с типичной «хороводной комедией» — с другой. Перед нами — политическая комедия-памфлет и притом один из замечательнейших памфлетов мирового театра. Чтобы оценить по заслугам его яд и его стрелы, нужно вспомнить о реальной исторической обстановке его создания, но не упускать также из виду особенностей и условностей древне-аттической комедии, как чрезвычайно своеобразного театрального жанра.

Историк Фукидид рассказывает нам события этих знаменательных для Афин лет.

В 424 году после ряда военных неудач счастье неожиданно улыбнусь Афинам. Предприимчивый Демосфен, с небольшим войском высь на южной оконечности Пелопоннеса, овладел Пилосом, гаванью и горою, над нею господствующей, и отсюда грозил Спарте. Попытка лакедемонян вернуть Пилос не удалась. Избранный отряд из четырехсот знатнейших спартиатов оказался отрезанным и осажденным на безлюдном лесистом острове Сфактерии. Правительство Спарты, встревоженное возможностью потерять знатнейших из своей молодежи, обратилось с предложением мира, отвергнутым в афинском народном собрании по настоянию

лидера демократов Клеона. Считая, что война между афинской демократией и олигархическим Пелопоннесским союзом должна привести к решающей развязке, Клеон, вероятно, надеялся на то, что, в случае успеха, с заложниками-спартиатами в руках, можно будет уже не договариваться о мире, а диктовать его.

Между тем не без умышленного саботажа со стороны сторонников Спарты в афинском командовании, осада продолжалась вяло и без видимого выигрыша для Афин. Приближение зимы грозило полным прекращением военных действий и потерей уже достигнутых успехов. Тогда Клеон выступил в народном собрании с гневной речью, обвинив полководцев у Пилоса в измене и сознательном нерадении и требуя посылки новых войск под Сфактерию.

Стратегом этого года был Никий, сын Никерата. Один из богатейших людей в Афинах, со старыми аристократическими связями, он менее всего желал быть виновником решительного поражения Спарты. После колебаний и задержек он предложил Клеону самому взять командование под Пилосом. Дело зашло слишком далеко, чтобы тот мог отказаться. Выбрав помощником своим зачинщика Пилосской экспедиции Демосфена, Клеон с несколькими сотнями легковооруженных [воинов] отплыл к Сфактерии, открывая собой длинный и славный исторический список ремесленников и адвокатов-полководцев демократии. Его энергия подняла упавший дух войска. Через несколько дней Сфактерия была взята приступом, и двести девяносто пленных, в том числе сто двадцать спартиатов, привезены в Афины как заложники. Народное собрание вознаградило Клеона высшими гражданскими почестями: почетным столом в Пританее и председательствованием в театре. В этот самый год Аристофан поставил своих «Всадников», всем острием своим направленных против победителя у Пилоса, против могущественного лидера демократии — кожевника Клеона.

Аристофан сделал хором своей новой комедии «Всадники» представителей аристократической афинской молодежи, образовавших тысячный отряд посто-

янной конницы Афин. Нет сомнения, что памфлет этот задуман и взлелеян в кружках заносчивых и знатных ненавистников демократии, что политические остроты и каламбуры, так блистательно пересыпающие комедию, были ходячими остротами и каламбурами на попойках молодых богачей. Аристофан подобрал их и великолепно развил.

Аристофан стремится бить Клеона и его пилосскую славу, смелым приемом выставляя на смех, стараясь скомпрометировать, вышутить эту самую его славу. Победителя у Пилоса он стремится бить этим самым Пилосом. Для этого он карикатурно преувеличил пилосскую экспедицию Клеона. Пилос становится в комический фокус спектакля. О нем говорят непрерывно и неустанно, пока, наконец, фейерверком блестящих каламбуров не разрешается этот политический заряд. Самое имя Пилосской победы становится, наконец, нестерпимо смешным и обязательно должно вызвать насмешливую веселость зрителей

Но вместе с тем Аристофан старается также всерьез опорочить подвиг Клеона. Он старается подчеркнуть (следуя аристократической концепции событий, развиваемой также и историком Фукидидом), что Клеон в сущности отнюдь не герой Пилосской победы, что он только ловко воспользовался достижениями других, в частности Демосфена, которому принадлежит действительная честь победы. Вся перспектива пьесы смещена относительно Пилоса, этого искусственно выдвинутого вперед центра. Все теряет свои реальные размеры и масштабы. Вот почему, несмотря на тысячу злободневных намеков, стиль комедии «Всадники» не менее гиперболичен и фантастичен, чем в любой из комедий Аристофана.

Самый драматургический замысел комедии носит характер старинно-исконной сказки-притчи. В некоем доме (олицетворяющем город Афины) живет хозяин, выживший из ума старик — афинский народ. Он во всем доверяется ключнику своему — Клеону. Другие «рабы» (полководцы Никий и Демосфен) ищут средства избавиться от Клеона.

Они ищут сказочную «смерть» Клеона (вспомним «смерть» Кащея в утином яйце, в кипарисовом ларце на синем океане). Они находят ее в пророчестве, также совершенно сказочном: Клеон погибнет, когда змей восстанет на орла. Победителем Клеона оказывается некий Колбасник. И тут ритуальные мотивы земледельческой аттической сказки щедро прорастают сквозь политический остов комедии. Конкретный древний обрядовый мотив «регенерации» весеннего «возрождения» демона урожая, нищий Колбасник превращается в чудесного прекрасного и юного героя-спасителя. Как и полагается по ритуальной традиции он приводит на землю «золотой век». Он варит в котле старика-Народ и возвращает ему молодость, силу и красоту.

Так в самой основе этой насквозь злободневной политической комедии прощупываются старинные мотивы и образы земледельческого, с родовым бытом и космическим сознанием связанного, старинного ритуала. Во «Всадниках» мотивы и образы эти звучат как сказка, как фантастика.

Так же фантастически смещены и основные образы комедии. Сам вождь демократии Клеон — некое сказочное чудовище. Тифон, извергающий пламя, ненасытная Харибда, фантастический песьеголовец, Кербер, невероятное существо с передом чудовищной Ламии, задом верблюда и сотней язвящих голов. Так же сказочна галерея друзей и единомышленников Клеона, пестрой свитой проходящая через эту комедию. Они характеризованы то подробно, то в нескольких словах, — все эти Клеонимы, Гиперболы, Феоры, Лисиклы, Писандры. Вот Клеон, роняющий щиты, как дерево — листья, вот льстец Феор, с головою ворона, Писандр — шествующий по городу как огромный колышащийся фалл. Деталь, физическое уродство, сиплый голос, имя, дающее повод к двусмысленности — все это фантастическое выпячивается вперед. Совсем уже сказочны песенки хоров, образующие основную и первичную ткань «Всадников», как и других комедий Аристофана. Вот басенка о конях, севших на корабли,

взявших весла и уплывших за море, чтобы там, позабыв о клевере, питаться морскими крабами (большая парабаза «Всадников»). Вот рассказ о том, как нетронутые девушки-триеры собрались, чтобы обсудить, как им избавиться от преследования назойливого поклонника, горе-полководца Гипербола (малая парабаза «Всадников»).

Прибавьте к этому неизменные черты комического действия, буффонаду, потасовку, крики, прыжки, палочные удары, чудовищные костюмы, нелепые маски, и под всем этим ищите ядро политической сатиры в этом своеобразном драматизованном памфлете в одеждах старинной ритуальной сказки!

2

«Всадники» начинаются с комического пролога. Из дома хозяина своего, Народа афинского, с плачем выбегают двое рабов — Никий и Демосфен, как мы скоро узнаем по их характеристикам. Их диалог является типичным клоунским дуэтом, задача его — возбудить любопытство и внимание зрителей. Следует характерный для Аристофана, экспонирующий монолог, непосредственно обращенный к публике: в доме появился новый раб, кожевник по ремеслу, по происхождению пафлагонец (прозрачный каламбур: самое название этих жителей Азии говорило греческому уху о «бурлении», «кипении», «бешенстве»). Это и есть Клеон. Он притесняет всех. Необходимо избавиться от него. Только негодяй, еще более гнусный, чем кожевник, может победить его. Как и следует в сказке, избавитель приходит сам, это — продавец колбас, по греческим понятиям, представитель одного из презреннейших ремесел: он совершенно невежественен и неотесан, победа обеспечена, за ним. Все же Клеон, появившись, обращает противника в бегство.

На помощь приходит хор из двадцати четырех всадников. Как следует представлять себе этот выход? Менее всего тут можно думать о настоящих лошадях, это [было] бы совершенно необычным для аттической комедии натурализмом. Невероятно также, чтобы хор вошел пешком. Вся фантазия автора-режиссера была

направлена на то, чтобы при первом же появлении хора приковать к нему интерес зрителей. Находчивость Аристофана в этом отношении неистощима: жужжащие осы, облака в пестрых и длинных одеждах, щебечущие птицы с фантастическими клювами и хохолками — вот хоры его комедий. Вероятнее всего, что и на этот раз Аристофан воспользовался гротескной бут своих «всадников» верхом на игрушечных лошадках, если только они не выезжали на спинах своих товарищей, совсем как в хороводных играх ряженых, как это изображено на одной очень древней чернофигурной вазе. Подобный маскарад не был стеснителен: важно было лишь первое впечатление. Уже в следующей чете хор снимал свой бутафорский наряд и обращался к зрителям как граждане к собранию граждан.

Появление хора-«народа» возвращает Колбаснику мужество и приводит к потасовке и балаганной пляске, столь любимой комедией. То, что следует дальше, вплоть до конца спектакля, есть, в сущности, продолжающееся состязание, спор между Клеоном и его противником. Как уже сказано, такова вообще композиция древне-аттической комедии. Но нигде начало спора так не сильно, как во «Всадниках», и нигде оно не разработано с большим разнообразием.

Вторая чета — малый агон — дает поединок обоих противников в присутствии обоих хоров и Демосфена, играющего здесь роль третьего в споре, комического клоуна. После драки и ругани, несомненно, дававшей огромный простор голосовому искусству актеров, хор признает победу за Колбасником.

Но этого недостаточно: есть суд и более высокий. Клеон убегает с жалобой в Совет, Колбасник спешит за ним. Оставшись один, хор в лице своего предводителя обращается к зрителям с длинным речитативом, заключаемым четырехчленной системой из коротких песен и эпиррем. Это — парабаза. Ею пользуется автор для сведения счетов со своими литературными противниками — Кратином, Кратетом. Для нас эта характеристика современных поэтов, сделанная поэтом-ровесником, при всей ее очевидной пристраст-

ности и субъективности, драгоценнейший материал, единственный источник, освещающий темную историю древне-аттической комедии, предшествующей и современной Аристофану. Ода и антода посвящены богам-покровителям Афин, Посейдону и Палладе, эпирремы — воспоминаниям о славных событиях прошлого.

Следующая чета несколько своеобразна. В первой своей половине она содержит рассказ Колбасника о победе его в Совете — прием, найденный чрезвычайно удачно. Оживленный монолог, явно пародирующий напыщенные речи трагических вестников, заменяет сцену спора, которых и без того много во «Всадниках». Во второй половине, в антэпирреме, возвратившийся Клеон требует перенесения спора в Народное собрание. На языке комедии это означает сцену агона в присутствии судьи-шута — Народа афинского.

Ею занята четвертая чета — большой агон. В политическом отношении это — центральное место комедии. Удивительно искусство, с которым Аристофан сумел сочетать в этой ответственнейшей части своей драмы серьезные политические рассуждения с грубым балаганом, откровенное шутовство — с пафосом, почти трагическим. Образ афинского народа, измученного войною и блокадой, ютящегося на развалинах, оторванного от родных полей, — образ, несомненно, патетический. Но вот тот же «Народ» нежит на услужливо поднесенной подушке свой мозолистой зад, с восторгом приветствует новые туфли на теплых стельках: пафос падает в балаган.

Речи Клеона все же держатся на известной политической о высоте, но этого никак нельзя сказать об его находчивом противнике. Победа, разумеется, остается за последним. Растроганный «Народ» сейчас же готов передать ему свой перстень и с ним бразды правления. Но назревшая развязка задерживается еще одной четой. Знакомый прием спора приобретает здесь совершенно необычный характер. В первой половине противники состязаются в пророчествах и сновидениях, сулящих народу всевозможные блаженства,

во второй — наперебой угощают его. Конечно, увлечение пророчествами и государственное питание беднейшей части населения было характерной чертой общественного быта Афин в эпоху Пелопоннесской войны, и в этом смысле в сценах этих необходимо видеть ядро политической сатиры. Но нигде в другом месте это ядро в такой мере не заслонено лесом каламбуров и острот, не затемнено таким множеством клоунских трюков и шуток. И по композиции своей чета эта наиболее свободна. Обе половины ее соединены не строго симметричными одой и антодой, а лишь приблизительно параллельными песнями полухорий. В первой из них с блестящей неожиданностью высмеивается Клеон под своим настоящим именем, как лицо постороннее комедии, как будто бы не ему, под маской Кожевника, посвящен весь спектакль. Во втором имеем своеобразное предварение развязки, дуэт «Народа» с хором.

Победителем снова оказывается Колбасник, и теперь ничто уже не может задержать финала. По просьбе «Народа» Колбасник открывает свое настоящее имя: Агоракрит. Клеон в трагических выражениях прощается со своим владычеством, и актеры еще раз покидают орхестру.

Следующая, музыкальная чета представляет собою род музыкально-балетной интермедии, непосредственно предшествующей финалу. По форме это — парабаза, с ее характерными четырьмя частями: песнями полухорий и речитативами предводителей. По содержанию — личная сатира, памфлет на группу политических деятелей демократии и художников из окружения Аристофана.

Но вот двери дома, образующего заднюю декорацию, снова раскрываются, и перед нами — эксод, торжественный апофеоз. «Золотой век» наступил. Колбасник оказывается мудрецом и волшебником. Его чарами «Народ» превращен в юношу и красавца, каким он был в героические годы Персидской войны, в дни Мильтиада и Аристида. Такая перемена не должна удивлять нас. Ведь комедия — сказка. Апофеоз, торжественное завершение — законный финал поли-

тического спектакля, а само сказочное превращение это напоминает о ритуальных корнях комедии.

Любопытнее внутреннее содержание этого апофеоза. После переполняющих комедию ожесточенных нападок казалось бы естественным здесь, в конце спектакля, услышать манифест противной партии. Но никакой определенной программы эксод «Всадников» не дает. Политические реформы возрожденного «Народа» очень скромны. Они ограничиваются изгнанием Клеона и приветствием долгожданному миру. Нимфы мира, вызванные Агоракритом, образуют шумный кортеж, завершающий комедию и эротической окрашенностью своей воспроизводящий ритуальную сцену «свадьбы». Самый конец пьесы нам не сохранен. Вероятнее всего, потому, что он состоял не из твердого текста, а из излюбленных массовых песен, сопровождающий массовый уход хора — «комос».

Такова эта комедия, язвительная и буффонная, горько-серьезная и фантастически-сказочная, более чем какая-либо другая, наполненная шумом, руганью и ударами палок.

Для Аристофана «Всадники» были причиной политических осложнений. Есть основание думать, что Клеон, как и после комедии «Вавилоняне», возбудил преследование против своего политического противника и в последовавшем процессе всадники, аристократические друзья поэта, в силу неизвестных нам причин, отступились от него и его не поддержали. Так, по крайней мере, горько жалуется сам Аристофан в «Осах».

В веках «Всадники» остались одной из самых популярных комедий Аристофана. Комедии этой подражали, ее пародировали.

Однако одно из наиболее своеобразных преломлений «Всадников» родилось на русской почве, в создании драматурга начала прошлого века, князя Шаховского. В 1826 году, на коронационных празднествах Николая I, этот плодовитый писатель поставил в Большом Петровском театре в Москве комедию под названием «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”». Здесь намеки, разбросанные во «Всадниках»

и в других аристофановских комедиях, личные признания поэта в парабазах и домыслы позднейших комментаторов послужили материалом для пьесы с интригой в традиционном французском стиле. Яростный Клеон грозит воспрепятствовать Аристофану поставить «Всадников». Возлюбленной поэта, прекрасной Алкиное, путем любовного обмана удается задержать в своем доме страшного демагога. Комедия благополучно ставится и вызывает всеобщий восторг. Униженный Клеон по воле прозревшего после спектакля «Народа» лишается всех своих должностей, а счастливый Аристофан женится на Алкиное. Пьеса написана александрийским стихом и своеобразными размерами, почему-то почитаемыми автором античными. Видевший комедию С. Т. Аксаков не находит достаточных слов для похвал и утверждает, что «живая Эллада воскресла перед ним на сцене Большого театра». Правильнее было бы сказать, что последовательный аристократ-драматург, князь Шаховской, удачно выбрал прообраз для своей комедии в гениальном памфлете поэта-консерватора Аристофана. Тема победы «законного порядка» над яростным демагогом Клеоном казалась особенно своевременной и уместной через несколько месяцев после казни и ссылки «безбожных демагогов-декабристов в день коронации восстановителя порядка и закона» — Николая I.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 141–147.

Комедия идей

1

В 423 году, окрыленный двойной победой на Ленеях 25 и 24 годов, Аристофан поставил комедию «Облака» и потерпел жестокую неудачу. Пьеса получила всего третью награду. При трех состязающихся это означало полный провал. Разочарование поэта было тем сильнее, что сам он считал и долгие годы спустя продолжал считать «Облака» наилучшим, наитончайшим

и наизначительнейшим своим творением. Причину неуспеха сам Аристофан усматривал в чрезмерной сложности и отвлеченности избранной им темы.

И действительно, как ни одна другая пьеса, кроме разве литературно-критических «Лягушек», «Облака» являются комедией идей, мировоззрений, понятий. В традиционной комедийной сшибке здесь сталкиваются старые и новые принципы социального воспитания, социальной мысли и морали.

Принципы новые — это та рационалистическая философия, революционизированная этика, религиозный и социальный скепсис, зарождающаяся наука о природе и человеке, расцветающая риторика, все то, что объединялось современниками под общим понятием софистики и, как уже было сказано, в качестве боевого мировоззрения радикальных партий завоевывало Афины параллельно с победами торгово-промышленных слоев и политической демократии. Карнавальная комедия, ритуальная и консервативная, имела все основания высмеивать эти социально чуждые ей и враждебные идеи, она имела все основания противопоставлять им свой «золотой век», узаконенные стариной нравы и обычаи родовой знати и примыкающих к ней исконных родов аттического крестьянства.

Судя по названиям и отрывочным цитатам, целый ряд комедий современных Аристофану поэтов (Евполида, Амипсия и др.) был заострен против софистики и ее учителей. Но вершиной из всего этого цикла и единственной, пережившей столетия, оказалась комедия Аристофана «Облака».

Заглавие дано по хору. Он был на этот раз наряжен поэтом по закону материализованной метафоры в обличие небесных «облаков», эфемерных и туманных существ, образно конкретизирующих тот мир «туманных теорий» и «мглистых идей», которыми, по суждению Аристофана софистика отравляла афинскую современность.

А основной мишенью для насмешек, представителем софистических идей в комедии оказывается не кто иной, как философ Сократ. Для позднейшей нау-

ки, воспринимавшей образ Сократа в свете величавых диалогов Платона, выбор такой казался неожиданным и чудовищным. Идеалистическая легенда о Сократе, сделавшая из него святого и мученика отвлеченной внеклассовой истины, действительно настолько далека от шутовской карикатуры, созданной комедией, что, исходя из нее, нельзя объяснить выбор Аристофана ничем, кроме как разве грубым непониманием поэтом подлинного облика современного ему философа, стремлением к пустому и дешевому балагану.

Но, по совести, у нас нет основания думать, что великий афинский поэт настолько уж безнадежно отстал в понимании природы Сократа от новейших буржуазных ученых, как это стараются доказать многие из них. И, наоборот, нам кажется, что в основном Аристофан со своей точки зрения достаточно правильно оценивал место, занимаемое Сократом в идейной борьбе, потрясающей Афины в конце V века. Сократ был, конечно, одним из величайших идейных вождей молодых торговых и промышленных слоев Афинской державы. Недаром он был учителем Крития, ставшего позднее главой так называемых «тридцати тиранов», Алкивиада, сыгравшего такую исключительную и роковую роль в последние годы Пелопоннесской войны, Ксенофонта, бывшего не только почтенным историком, но и беспринципнейшим кондотьером, генералом наемнических войск на службе Персии. По своим идейным позициям, как Критий и Алкивиад, так и великий учитель их были убежденнейшими противниками старинных патриархальных крестьянских Афин. Но наряду с этим учение Сократа, так же как и политическая практика его любимых учеников Крития, Алкивиада, Ксенофонта и философия славнейшего его продолжателя — Платона, были резко направлены против традиционной афинской демократии. И в этом нет противоречия. В свете идеалов школы Сократа и то, и другое были уже вчерашним днем Афин. Это были те идеалы олигархии, культ сильной личности и «морали господ», которые идейно подготавливали гигантский политический переворот, происшедший

в Греции в середине IV века, ознаменовавшийся тиранией Александра[38] и его преемников — милитаристов-«диадохов». Недаром, еще задолго до осуществления этого переворота, возлагал столько надежд Платон на «сильную руку» сиракузских тиранов. Все это было попытками найти выход из сильнейшего кризиса, охватившего к этому времени рабовладельческое хозяйство. А назревал этот кризис именно в годы Пелопоннесской войны, и доктрина Сократа была одним из активнейших факторов в классовой борьбе, сопровождавшей этот кризис.

Вот почему, когда вскоре после окончания Пелопоннесской войны афинская демократия свергла недолговечную диктатуру «тридцати тиранов» и их главы — Крития, она имела со своей точки зрения достаточно оснований к тому, чтобы смертью казнить Сократа, признанного учителя тирана Крития, в дни беспощаднейшего белого террора внесенного им в списки привилегированных 4000 граждан. Учитель Крития был обвинен в «развращении молодежи, в непочитании богов», которых чтит город, и в установлении «своих новых богов». Как утверждает Платон, автор «защитительной речи Сократа», в обвинении, выдвинутом против Сократа в 399 году, немаловажное и весомое место заняла ссылка на то, что еще на двадцать четыре года раньше против Сократа были выдвинуты подобные же обвинения. А были они выдвинуты именно Аристофаном в комедии «Облака».

Так оказывается, что атака Аристофана против Сократа была (и так именно она воспринималась современниками) совершенно сознательным и очень значительным этапом в той политической полемике, которую вела хороводная комедия в годы Пелопоннесской войны.

Поскольку мы упомянули о ссылке Платона на Аристофана, любопытно остановиться несколько на взаимоотношении этих двух прославленных имен. Как известно, в диалоге своем «Пир» (385 примерно года)

[38] Александр Македонский.

Платон заставляет Аристофана бок о бок с Сократом, Алкивиадом и трагиком Агафоном принимать участие в пиршестве и произнести речь во славу Эрота. Своеобразный подбор имен! В творчестве самого Аристофана мы находим немало прямых доказательств враждебности комедийного поэта и к Алкивиаду, и к Агафону, и, как видим, к самому Сократу. Да и слишком уж далека была политическая позиция Аристофана от этих ведущих умов «молодых Афин». Противоречие это надо, вероятно, объяснить тем, что Платон, создавая свой «Пир», так же как и «Апологию» Сократа, сознательно стремился сгладить антагонизм, разделявший Сократа и консервативные слои Афин, и в частности хотел разрушить традиционное представление о вражде Аристофана и Сократа. Все же при чтении «Пира» нельзя отделаться от ощущения скрытой неприязни, с какой рисует Платон иронический и желчный образ комедийного поэта, нельзя отделаться от ощущения изолированности создателя «Облаков» на блестящем пиру молодых друзей Агафона.

Вернемся, однако, к 423 году, к комедии «Облака». Мы видели, что Аристофан в основном и главном бил в точку, когда он делал Сократа предлогом новых принципов воспитания, «развратителем и соблазнителем молодежи». В ряде существенных художественных деталей он, хоть и в чудовищно карикатурном преувеличении, нарисовал также, по-видимому, довольно вероятный портрет своего врага. Когда про Сократа говорится, что он:

«Бродит босой, озираясь направо, налево,
Ходит чванно и важно, в лохмотьях худых,
вскинув голову»

(«Облака», ст. 364 сл.),

то это совсем недалеко от облика босого, не заботящегося о своей внешности, часами простаивающего на улице, идущего, не разбирая дороги, Сократа, каким его нам рисует в своих диалогах Платон.

Но в то же время Аристофан несомненно сделал своего «Сократа» собирательным типом современной софистики, перенеся на него черты и свойства дру-

гих учителей мудрости. Так, поскольку мы можем судить, занятия метеорологией, геометрией, в особенности же грамматикой и метрикой были характерны отнюдь не для Сократа, а для софистов вроде Гиппия. Точно так же именно из практики подобных заезжих наставников учености и красноречия почерпнут мотив «мудрости, преподаваемой за деньги», столь задевший сознание консервативных афинян. Исторический Сократ, поскольку мы можем судить, подчеркнуто отграничивал себя от этих наемных учителей-иноземцев, так же как и никакой «Мыслильни», никакой профессиональной «школы мудрости» он не держал, предпочитая, как выражается Платон, «учить на улицах и в садах, на прогулках, на пирах и в дружеской беседе».

Мало того, Аристофан тенденциозно исказил образ Сократа, наградив его некими традиционными чертами комедийного «аладзона», шута-бахвала, приблизив образ его к популярной балаганной фигуре «ученого-шарлатана», «мудреца-всезнайки».

Все эти поправки мы обязаны сделать, но, тем не менее, нельзя приуменьшать принципиальное значение появления именно Сократа в галерее сатирических масок, созданных Аристофаном. А это, тем более, что «Облака» — первое по времени и единственное прижизненное упоминание о Сократе, от которого, как известно, не осталось ни одной написанной строчки.

Противником Сократа сделан в «Облаках» Стрепсиад. Это — излюбленная Аристофаном фигура старого, простоватого, сметливого афинского крестьянина. Но ему придано несколько черт ценных в смысле характеристики того, какие именно слои крестьянства была идейной опорой аристофановской комедии. Старик Стрепсиад, как сам он о себе говорит:

«Жил жизнью сельскою,
В уюте, и в достатке, и в безделии,
Средь пчел, вина, оливок и овечьих стад».
(«Облака», ст. 44 сл.),

и пахло от него «землею, сеном, стойлом и достатками».

Эго — зажиточный, старосветский, средней руки земельный собственник. И связан он через родню со старинной аттической знатью. Лишнее доказательство того, что «крестьяне», по крайней мере, в ранних комедиях Аристофана, хотя они, как тот же Стрепсиад,

«сами, надев кожух, пасут коз в горах»,

менее всего должны быть понимаемы как экономически маломощные пауперы.

Однако разорение нависает уже и над Стрепсиадом. И в этом одна из завязок комедии. В поисках спасения Стрепсиад напрасно пытается прибегнуть к помощи новейшей софистики — вот вторая идейная завязка комедии, доказывающая, что Аристофан метил своей сатирой не только в идеологов новой философии, но и в увлекающихся ею представителей коренного афинского населения, Такова простейшая идейная схема комедии. Но она как бы вброшена в водоворот карнавальной фантастики, комедийных нелепостей. Комедийведет к тому, что «простак Стрепсиад» идет в науку к «шарлатану Сократу» доверчиво поступает согласно его советам, в конце концов, обрушивающимся против него же самого.

В традициях комедии и грандиозное противопоставление «новых божеств старым». Но и здесь мы лишний раз видим, с каким искусством умел Аристофан вкладывать новое остро публицистическое со старинные ритуальные формы. В «качестве новых божеств», идущим на смену старым богам Олимпа, здесь выводятся «божества» рационалистической философии: «Вихрь» — первопричина мироздания — и мглистые «Облака».

Та же традиция комедии делает Стрепсиада шутом-«бомолохом» спектакля, и в клоунских диалогах сочетает его как «эйрона» с «бахвааладзоном» Сократом. Традиционный комический мотив ссорящихся отца и сына осложняет действие.

Так, карнавально преобразив свою серьезную тему, пересыпав ее множеством острот, балаганных положений, смешных бытовых деталей, Аристофан сделал, казалась бы, все возможное, чтобы прибли-

зить свою комедию к вкусам амфитеатра. Как сказано, он в этом все же не успел. В поставленных год спустя «Осах» поэт горько жалуется па опрочивость зрителей, не поддержавших его, несмотря на то, что:

«никогда и никто превосходней речей не слыхал на комических играх».

А еще через год он задумал снова попытать удачу со своим любимым , предварительно переработав его. Переделка не была доведоена конца, второе представление не состоялось, и тот текст, который мы имеем, носит на себе очевидные следы двойной и притом далеко не полностью сведенной редакции. Он полон противоречий. Множество попыток, начиная еще со времен древних грамматиков, было направлено на установление структуры «первых» и «вторых» «Облаков». Но, говоря по чести, нельзя признать, что в вопросе этом достигнута уже какая-либо определенность.

2

Начинается комедия с пролога-экспозиции. На круглой орхестре — два пестро размалеванных домика: один — замысловатой постройки — «мыслильня» Сократа, другой — усадьба Стрепсиада. Пролог явственно распадаентся, и это обычно у Аристофана, на три части. Сперва, поэт пытается забавным зрелищем катающегося от бессонницы старика возбудить интерес зрителей, затем в довольно пространном монологе устанавливает основную тему комедии, чтобы перейти к дальнейшему непосредственному комическому действию. Стрепсиад разорился. Нужны немедленные меры. Он решается искать спасения у мудреца Сократа и идет в мыслильню. Забавным примером «материализованной метафоры» заканчивается пролог: старика Стрепсиада обсыпают мукой.

Новый ученик принят в сонм мыслителей. Сами богини — «облака» — должны быть его наставниками. Это ведет к пароду, разработанному тонко и сложно, состоящему из призывов Сократа и ответного пения приближающихся полухорий «облаков». Пестрые покрывала, маски, шутки ради снабженные огром-

ными носами, — вот как следует себе представить их условный наряд. С приближением хора меняется размер стиха, начинаются длинные анапестические строки и лирические строфы, начинается музыка бубнов и флейт.

К обычным, симметрически расположенным четырем частям парода (эпиррема, ода, антэпиррема, антода) здесь присоединена, однако, еще пятая, в которой Сократ берет простоватого старика в «предварительное обучение». По-видимому, это — обломок былого агона, центрального «спора» «первых» «Облаков». Опровержение Сократом традиционных верований, слабо и неумело защищаемых Стрепсиадом, свержение «Старого Зевса» и провозглашение новых божеств — вот его вероятное содержание. Очевидно, стремясь освободить свою комедию от теоретических рассуждений и тонкостей, оказавшихся роковыми, Аристофан разрушил этот первоначальный агон.

После краткого клоунского диалога актеры уходят в «мыслильню». На орхестре остается один хор, приступающий и третьей чете, к парабазе. Эта часть комедии также подверглась существенной переработке. В теперешней редакции она начинается с обращения к зрителям, долженствовавшего объяснить смысл и цель вторичной постановки «Облаков». Поэт упрекает зрителей и судей, восхваляет свое искусство, попутно сводит счеты с литературными противниками и просит театр о благосклонном приеме этих своих «вторых» «Облаков». Как уже сказано, это новое представление не состоялось, вторая редакция комедии не была закончена и заключительная часть парабазы, ее оды и эпирремы остались непереработанными. В них есть поэтому противоречия с новым текстом, посвящены же они, как и обычно, молитвам и полусерьезному, полушутовскому самопрославлению хора.

Следует довольно свободно компонованная чета, содержащая балаганные сцены обучения Стрепсиада. В блеске острот и каламбуров здесь летят кувырком новейшие грамматические, философские и риторические открытия модных учителей, софистов. Стрепси-

ад, жаждущий обучиться софистическим кривым речам и таким образом избавиться от уплаты долгов, открыто и последовательно выступает здесь в роли шута-«бомолоха». В теперешнем тексте комедии он терпит неудачу. Сократ, выведенный из себя тупоумием седого ученика, прогоняет его. Ему остается лишь послать вместо себя сына в выучку к философам. Возможно, однако, что и здесь перерабатывающая рука поэта коснулась текста и что в первоначальной редакции обучение Стрепсиада не кончалось так плачевно, и он выходил из «мыслильни» «подкованным на обе челюсти» увертками и ухищрениями софистов. В таком случае, роль сына в «первых» «Облаках» была значительно более скромной и возможно, что и вообще отсутствовала. Впрочем, все это только домыслы, едва ли могущие быть доказанными.

Вторая половина комедии, во всяком случае, подверглась более решительной переработке. Начинается она со сцены большого агона «Правда» и «Кривда», аллегорические образы, позаимствованные Аристофаном из репертуара народной притчи и басни, состязаются перед сыном старика, Фидиппидом, стремясь привлечь его каждая на свою сторону. Фидиппид избирает «Кривду». Оба противника олицетворяют противоположные принципы социального воспитания. «Правда», как и следовало ожидать, — старину, «Кривда» — новое модное учение. Театрально весь этот агон следует себе представить как своего рода развернутую «материализованную метафору». Обоих противников приносят в корзинах, наряженными, как боевых петухов. Вся сцена — петушиный бой. Но в то же время этот спор — подлинная борьба идей, изложенная к тому же в чрезвычайно выразительных, сперва величаво анапестических, затем в задорных ямбических стихах. Это бесспорно узел комедии и одна из значительнейших чет в театре Аристофана вообще. Тем не менее, это — вставка вторичной редакции, заменившая первоначальный агон в начале комедии. Прямое и бесспорное свидетельство древнего комментатора подтверждает это. Как бы то ни было, теперь за

сценой агона, кончающегося бурной и стремительной, смело разбивающей сценическую иллюзию скороговоркой пнигосом, следует малая парабаза, точнее обломок парабазы, содержащий традиционную угрозу-пожелание хора.

Следующая, шестая, опять-таки довольно свободно компонованная чета выдержана в резко балаганных тонах. Сперва, Стрепсиад радостно приветствует умудренного сына и торжественно отправляется с ним на ритуальную «пирушку». Затем обученный новейшей мудрости старик (и в этом опять невязка обеих редакций) искусными доводами убеждает явившихся за деньгами кредиторов, что он им ровно ничего должен. На правах шута-«бомолоха» он гонит и бьет своих собеседников и уходит с ликованьем.

Но конец комедии уже близок, и хор поет о предстоящей расплате. Расплата наступает посредством комедийного «обратного хода». Все ухищрения Стрепсиада падают ему же на голову. В следующей, седьмой, чете, являющейся развитием и продолжением традиционной сцены «пирушки», собственный сын бьет его и доказывает по правилам модной софистики, что это и законно, и правильно. Мало того, он собирается набить таким же образом родную мать. Сцена спора между отцом и сыном, являющаяся очевидным развитием и продолжением спора «Кривды» с «Правдой», выдержана также в форме агона, — это малый агон комедии. Тут уже все пружины комического действия исчерпаны, комические каламбуры совершили свой законный круг, остается закончить зрелище ритуальным комосом, карнавальным уходом. Но в самой развязке комедии наступает несколько неожиданн морализующий перелом. Прозревший Стрепсиад решается разорить гнездо богохульников — «мыслильню». Обязательные для комоса факелы служат здесь орудием «поджога» сократова домика. От упомянутого уже античного комментатора узнаем, что и эта сцена — позднейшая вставка. Аристофану хотелось, очевидно, наглядно наказать «порок» и тем примирить зрителей со смелой новизной своей «философической» комедии.

3

Комедия осталась недоработанной. Поэт на этот раз так и не сумел восторжествовать над своими зрителями. Зато потомство превознесло «Облака» выше всех творений Аристофана, утвердив за ним славу их создателя. Огромное имя Сократа, загадочность и непостижимость нападок на него Аристофана приковывали на протяжении столетий внимание философов и филологов к этой комедии. «Спор поэта с философом» с различных точек зрения занимал умы Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Гете и Гегеля. Спор этот, понятый в конкретной обстановке исторических Афин, теряет, вероятно, многое из этой своей загадочности, но все же, думается, читатель и сейчас сумеет оценить эту комедию, «выдающуюся», как утверждает древний критик, «своими красотами и силой мастерства».

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 235–242.

Комедия-шутка

1

Это, на первый взгляд, действительно шутка, «занятная сказочка», как характеризует свое произведение поэт, утверждающий, что «в затеее нашей нет особых тонкостей». Такой, построенной в привычных приемах карнавала комедией хотел Аристофан отплатить за разочарование, год назад постигшее его на представлении мудреных «Облаков». И «Осы» действительно могут служить образцом древнеаттической комедии эпохи расцвета как в отношении последовательно-карнавального ведения сюжета, так и в смысле строго эпиррематической композиции общего, шумно-веселого, буйного и праздничного тона, заостренного и политически направленного смеха. Здесь есть все: и первичная карнавальная метафора, последовательно отождествляющая хор из стариков,

«злых и брюзжащих», с «осами», жужжащими, скачущими, жалящими подвешенным сзади бутафорским жалом. Есть и акробатические сцены, по преимуществу в прологе комедии. Есть чисто клоунские дуэты. Есть развернутая балаганная фабула, построенная на традиционном «обратном ходе»: простак следует данным ему советам, но по недоразумению попадает впросак, и добрые советы обрушиваются ему же на голову. Есть и карнавальная «перевернутость отношений»: сын становится на место отца. Есть здесь и ритуальное «жертвоприношение», и «пирушка», и «танцевальный комос», и сказочно-басенная сценка «собачьего суда». В ткань комедии вкраплены богаче, чем где-либо у Аристофана, ходячие поговорки, застольные песни и эпиграммы. Есть здесь, наконец, и пространный агон-спор, выносящий на себе политическую нагрузку всей комедии. И этот политический груз в «Осах» значительно серьезнее и существеннее, чем кажется на первый взгляд, — он только хорошо одет в веселье и удачно прикрыт легкомысленным блеском комедии-шутки.

«Комедия направлена против любви афинян к сутяжничеству» — так характеризует тему «Ос» древний комментатор, и так и повелось ее рассматривать в европейской буржуазной критике. Нетрудно, однако, установить, что все это «судебное неистовство» стариков-«ос» — только лукавая метафора, для вящего смеха, а главное, политической осторожности ради, заменившая идеи, гораздо более серьезные.

В предшествующих статьях мы уже указывали, что одним из основных положений в программе радикальной «демократии» было расширение политических прав низов свободного населения Аттики. Но, вместе с тем, разрушая в процессе роста товарно-денежного хозяйства благосостояние мелких земельных собственников, превращая их в городских пауперов, правительство «демократии» должно было хоть как-нибудь удовлетворить материальные нужды этих экспроприируемых слоев свободного населения. Этой цели служила сложная система денежных выдач,

частью осуществляемых в виде оплаты за отправление общественных обязанностей. А средства для подобного, хотя и полунищенского материального обеспечения афинской бедноты, должны были дать беспощадно разоряемые многочисленные колонии и «союзники» афинской морской державы.

Участие низов экономически экспроприируемого городского и сельского населения в правительственных учреждениях демократии, государственное обеспечение этого населения, агрессивная эксплуататорская политика по отношению к колониям — все эти явления составляли одну сияющую цепь в политической практике правящей верхушки афинской буржуазии. И против всей этой связной системы направлено острие сатиры Аристофана в «Осах».

Как и в «Ахарнянах», как и во «Всадниках», основная установка здесь — на то, чтобы разоблачить в глазах мелких собственников города и деревни эту политику «подкупов» и «подачек» и подчинить их влиянию консервативных землевладельческих кругов, покровительствующих комедии. Сатирическая установка «Ос» поэтому двояка. Как и [в] «Ахарнянах» и во «Всадниках», она беспощадно язвительна по отношению к открытым врагам, к лидерам «демократии», к Клеону, прежде всего. Она добродушно насмешлива по отношению к «ошибающимся друзьям», к «соблазняемым Клеоном» аттическим крестьянам, представителем которых здесь выступает старый афинянин, под многозначительным именем Клеонослав.

Клеонослав и его друзья с увлечением предаются участию в суде присяжных, в гелиее. Это было одним из важнейших правительственных учреждений, созданных демократией в противовес старым, аристократически-родовым правительственным органам, как, например, ареопаг. Функции гелиеи охватывали ряд существеннейших государственных отраслей и, во всяком случае, выходили за пределы чисто судебных задач. Но не так против существа «суда присяжных» выступает Аристофан, как против того государственного пайка, той небольшой денежной выдачи за участие

в гелиее, которая, как сказано, составляла важное звено в политике демократического правительства. Это и есть «три гроша», постоянно и с такой насмешкой упоминаемые в «Осах». «Три гроша» — это подкуп малоимущего люда со стороны правящей верхушки. «Три гроша», как подачка, швыряются крестьянину и мелкому городскому собственнику:

«Чтобы хлыст укротителя он признавал, чтоб по первому крику и зову:
“Эй, куси их, куси”, словно бешеный пес на врагов господина кидался».

Аристофан руководился правильным классовым инстинктом, восставая против этой меры, бывшей одним из первых звеньев в процессе постепенного превращения свободных мелких собственников в паразитарную массу городской бедноты. Но в том-то и беда, что ничего положительного комедия, не имевшая возможности выйти за пределы рабовладельческого хозяйства, этой социальной демагогии противопоставить не могла.

Особенно наглядно видно это на примере другой линии нападок Аристофана в «Осах». Для того чтобы иметь возможность бросать лишенному работы и хлеба «свободному» населению Афин эти трехгрошовые подачки, правительство демократии должно было вести все более активную внешнюю политику, все более отягощая налогами и порами города и острова, входившие в состав афинской морской деры. Эта неизбежная колонизационная экспансия Афин была, как мы. видели, одной из основных причин возникновения самой Пелопонесской войны.

Аристофановскня комедия, в частности «Осы», пытается разоблачить внешнюю политику демократии. Но бешено высмеивая Клеона, Аристофан не может по существу предложить ничего другого, кроме всего того же содержания неимущих афинских граждан за счет подвластных городов и островов.

«Если б было приказано каждому взять на хлеба два десятка афинян

Двадцать тысяч из граждан могли бы прожить в изобильи,
в довольстве, в безделье».
«Осы», ст. 708–709.

Это — все та же социальная демагогия, глубоко губительное действие которой на Афины смутно ощущал Аристофан. Но круг замыкается. Пытаясь бороться с политической практикой демократии, комедия оказывается бессильной выйти за пределы этой практики.

Изложенная таким образом тема «Ос» звучит очень серьезно и горько. И действительно, идейная установка этой комедии-шутки достаточно тяжеловесна, и она, во всяком случае, неизмеримо весомее, чем «сатира на пристрастие афинян к судам». Но не забудем и на этот раз о великом умении Аристофана наряжать в пестрые одежды карнавального веселья горечь свою и злость. Так же вот и «Осы», и, может быть, «Осы» в первую очередь, полны неистощимого богатства шутовских выдумок и гаерства. И чем дальше продвигается действие, тем глубже прячется острие политической сатиры в ворохе шуток и балаганных острот. Во второй половине комедии в действие вступает традиционный коменый «обратный ход», забавно путающий расстановку сил. Второй пьесы — «Сын», многозначительно названный Мстиклеоном, бывший в агоне противником старика, здесь становится его союзником, он ведет отца на пирушку к этому самому Клеону. И так продолжается, пока, в финале, политическое содержание комедии окончательно не рассыпается в фейерверке шутовских проделок, плясок и песен.

2

Декорация «Ос» преставляет дом Клеонослава. Это — трехмерное сооружение, с крыльцом, вырезаным окном и плоской крышей. В дальнейшем постройка служит для ряда акробатических выходок и игры на вертикали, образцы которой дошли до нас и на старинных вазовых изображениях. Дом карикатурно обтянут сетями и силками, — это материализованная метафора: «старика держат в сетях».

Пролог комедии резко распадается на три части. Сначала — типичный, построенный на анекдотах и загадках, клоунский диалог двух рабов. Затем монолог — экспозиция темы и содержания. Монолог удачно усложнен веселой, дерзко разрывающей сценическую иллюзию перебранкой актеров со зрителями. В заключение пролога — сцена действия, разнообразного и бойкого, целиком акробатического. Старик Клеонослав, запертый сыном в доме и опутанный сетями, старается выбраться из заточения. Он «летит скворцом», «подымается дымом» (материализованная метафора), норовит вылезти, как Одиссей, спрятавшись под брюхом у осла (забавная литературная пародия). Все попытки напрасны. Старика снова запирают.

В это время музыка и пение знаменуют приближение хора из ос — судей. Описание очень условного наряда своего, с «жалом сзади» и «перетяжкой посереди», дают они сами несколько ниже (ст. 150 с.). Парод «Ос» носит развернуто-балетный характер, для чего в него дополнительно, сверх двадцати четырех хоревтов, введены танцовщики-мальчики с фонариками. Очевидно, Аристофан старательно пользовался всем, чтобы повысить зрелищную выразительность этого своего спектакля. Хор вступает в перекличку с Клеонославом. Снова акробатический номер: старик по канату лезет из окна. Его ловят снова, и это служит сигналом к большой сцене драки. (Вторая чета — «пред-агон»). Такие балаганные побоища довольно обычны у Аристофана и, как правило, они предшествуют настоящему словесному поединку — агону.

Агон, спор между отцом и сыном, действительно наступает, образуя третью чету комедии. О содержании его речь была выше. Необходимо лишь заметить, что по остроте диалектики и по силе политического темперамента это — один из удачнейших агонов у Аристофана. Старик наполовину убежден. Окончательный удар прежним его взглядам должна нанести следующая сцена — сцена пародии на судебный процесс. Басня смело вторгается в карнавальную комедию. Но басня не простая, а прозрачно-иносказательная, резко-полити-

ческая. Под видом двух враждующих псов высмеиваются два крупнейших современных государственных деятеля, не однажды уже упомянутый Клеон и полководец Лахет (Пес-«Лохмат»). Дурашливая обстановка «процесса», буффонная случайность приговора, очевидно, должны осмеивать порядки афинский собраний и судопроизводства. Эта блестящая сцена чрезвычайно понравилась зрителям. Слава о ней дошла до поздних времен, и не случайно в XVII веке француз Расин подражал ей в комедии своей «Сутяги». Но бойкая шутка Расина все же никак не смогла передать главное: отгул буйных народных собраний, явственно слышащийся в пародийной сценке «Ос». Прекрасный пример жонглирования бутафорией: домашней утварью и предметами судейского обихода украшают эту сцену. Сюда же введено ритуальное и довольно серьезно на этот раз трактованное «жертвоприношение».

Старик меняет взгляды. Он готов начать новую жизнь. Комедия достигла перелома, а следовательно, и парабазы. Первая часть парабазы наполнена жалобами Аристофана по поводу прошлогоднего провала «Облаков». Оды и эпирремы, как и обычно, содержат самовосхваление «ос». Лицо добрых афинских граждан-земледельцев открыто проглядывает здесь сквозь фантастический маскарад ряженых.

Вторая половина комедии, как и обычно, более свободна в смысле симметрической композиции и сплошь выдержана в балаганных приемах. Более того, это, пожалуй, ярчайший пример балагана в театре Аристофана. В начинающей ее пятой чете традиционный параллелизм эпиррем поддерживается лишь песнями полухорий, разделяющими симметрично расположенные уход старика и возвращение его с «пирушки». Клеонослав выступает здесь в роли «бомолоха», сперва, в разговоре с сыном, который на примере целого фейерверка застольных песенок-ско́лий обучает его «обычаям попоек и товариществ», затем в пространной сцене избиения вереницы «аладзонов» — гостей и прохожих. Эта сцена, где пьяный и сытый бомолох отгоняет докучающих бахвалов, — типичный образец тради-

ционной схемы «пирушки». Сюда же вплетен другой ритуальный момент — «свадьба», и притом в довольно-таки неожиданном и смелом искажении, в виде любовного воркованья загулявшего старика с танцовщицей. Общий тон «перевернутости», благодаря которой сын играет роль воспитателя, а отец сказано, песни хора поддерживают композиционную симметрию этой шумной и пестрой четы. Они приводят комедию к малой парабазе, к сожалению, не полностью сохраненной. Злые выпады против современников, по преимуществу деятелей искусства и театра, — вот содержание второй парабазы. Она служит хорошим образцом личной сатиры в руках у Аристофана. Но внутреннее действие комедии уже завершено. И пьеса заканчивается резвым, плясовым комосом. Здесь, продолжая повышенно-зрелищную линию всего спектакля, Аристофан снова вводит танцовщиков из народа. Вводит он и ритуальную беготню с факелами, над которой сам в другом месте издевается, но которая была ритуальной для комоса. Так, в плясе вертящихся волчком танцоров, под нелепые скачки и прыжки окончательно разбушевавшегося Клеонослава, под веселое притаптывание успевшего скинуть неудобный маскарадный костюм хора, под шумный аккомпанемент бубнов заканчивается эта комедия.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 339–343.

Комедия-апофеоз

1

421 год, когда на празднествах Великих Дионисий была поставлена комедия Аристофана «Тишина» («Мир»), был одной из резких поворотных вех афинской истории конца V века. Несколькими годами раньше спартанский полководец Брасид, смелым маршем пройдя через Северную Грецию и Македонию, вторгся во Фракию. Он угрожал одной из ценнейших частей афинской морской державы, богатым и многолюдным

торговым колониям Афин на Фракийском побережье Эгейского моря. Он грозил жизненному нерву державы — черноморским проливам, обеспечивавшим ввоз дешевой скифской пшеницы для прокормления согнанного со своих полей населения блокируемых Афин.

Защита фракийских колоний афинским командованием, руководящую роль в котором продолжал играть полководец-аристократ Никий, велась вяло, доходя до едва ли не умышленного нераденья, как это было, например, с командиром афинского флота во Фракии Фукидидом, будущим знаменитым историком. Подвергнутый после падения города Амфиополя двадцатилетнему изгнанию по предложению главы демократического правительства Клеона, он отомстил ему впоследствии в своей книге ненавистью пламенной и непримиримой.

Из пристрастного повествования Фукидида узнаем о последующих событиях Фракийской войны. Очень скоро Клеон, как и в дни Пилосской экспедиции, был вынужден, не будучи профессиональным полководцем, лично взять на себя командование афинской армией во Фракии. Но во время своей Пилосской экспедиции великий «кожевник» мог опереться на вербуемых из демократических слоев города матросов и легковооруженных солдат, из которых, — вероятно, умышленно, — сформировал он свой отряд. А в рассчитанный на несколько лет полевых кампаний фракийский поход Клеон, повинуясь, может быть, традиции, взял с собой тяжеловооруженную афинскую пехоту. Ядром его армии были теперь те самые представители старых аттических земледельческих родов, о ненависти которых к афинской демократии и ее вождю дают такое яркое представление комедии Аристофана.

Этот состав войска оказался роковым для Клеона. Заняв сперва осторожную, выжидательную позицию под Амфиополем, он, под воздействием едва ли не прямого бунта среди тяжеловооруженных гоплитов, был вынужден дать спартанскому войску Брасида сражение в заведомо неблагоприятной обстановке. В сраже-

нии были убиты как Клеон, так и его противник Брасид.

Эта двойная смерть разом изменила соотношение сил в Греции. В Афинах, демократия которых была обезглавлена и терроризирована, гибелью своего лидера, аристократической партии и ее вожаку Никию удалось получить преобладание и завязать мирные переговоры со Спартой. Правительство Спарты, после смерти Брасида, в особенного же побуждаемое стремлением возвратить знатную молодежь, плененную у Пилоса, также не было заинтересовано в продолжение войны. Так в 421 году был заключен мир, названный Никиевым и возвращавший обе враждующие стороны к довоенному положению.

Однако уже Фукидид понимал, что заключенный таким образом мир мог быть только кратковременной передышкой. И действительно, военные действия фактически не прекращались, а несколько лет спустя открытая вооруженная борьба не на жизнь, а на смерть вспыхнула с удвоенной силой.

Но пока что консервативные социальные группы Афин, в первую очередь, и в особенности — аттическое крестьянство, могли тешить себя иллюзиями мира и классовой победы. Вот этим-то радостным настроением, этой-то атмосферой торжества и победы проникнута аристофановская комедия «Тишина», поставленная через несколько месяцев после того, как мраморная стела с договором о «вечном мире» со Спартой была водружена в Афинском акрополе.

В отличие от обличительных «Всадников» и «Облаков», «Тишина» (и в этом отношения она является едва ли не единственным исключением в поэтическом наследии Аристофана) полна торжественного пафоса политического и классового самоутверждения. Комедия эта далека от памфлетности, даже от сатиры.

Правда, сквозь ткань ее проходят отдельные сатирические выпады, в частности Аристофан не смог удержаться от резкой брани по адресу только что погибшего вождя демократов, Клеона. Но основной мотив комедии — это апофеоз мира. С чрезвычайно тон-

кой политической лестью поэт изображает заключение мира, фактически явившееся сделкой олигархической верхушки Афин и Спарты, — как дело рук аттического крестьянства:

«Одни лишь земледельцы мир нам возвратить сумеют».

(«Тишина», ст. 511).

Поэт не жалеет красок, чтобы описать счастье и довольство аттического виноградаря и пахаря, получающего возможность возвратиться снова на родную землю. И поистине, лирика и пафос свободного мелкого земледелия, явившиеся в свое время основой хороводной комедии, нигде не проступают с такой силой, сквозь все сложнейшие сплетения политических интриг и идейных противоречий, как именно «Тишине». Это — подлинный апофеоз аттического крестьянства.

И по конкретному художественному замыслу комедия эта — своего рода апофеоз. Она преизобилует хорами и плясками. Отличаясь по целевой направленности своей от большинства аристофановских комедий, она выделяется среди них также своим построением. Так, например, почти вовсе отсутствует в ней «спор» — агон, то звено хороводной комедии, в котором полемическая тема сатиры выдвигается с наибольшей четкостью. В «Ахарнянах» и во «Всадниках» шел спор за мир и за крестьянство против войны и городской демократии. Но о чем спорить, когда мир уже заключен и крестьянство, по-видимому, торжествует? Агону нет места в комедии-апофеозе.

Эти структурные особенности «Тишины» привели некоторых исследователей к мысли о том, что в комедии этой мы вообще имеем дело не с театральным представлением, а со своеобразной посвятительной церемонией, сопровождавшей освящение на орхестре театра подлинного кумира богини Мира и установление нового культа. Такое предположение, основанное частично на том, что нимфа Мира — «Тишина» подается Аристофаном как персонаж «без слов», кажется нам все же явно искусственным, противоречащим не художественному только, но и ритуально-обрядовому

значению хороводной комедии. И в частности, оно ни в какой мере не оправдывается конкретным содержанием комедии «Тишина». Но и без такого домысла этот единственный в своем роде апофеозно-торжественный спектакль остается достаточно своеобразным.

Чрезвычайно любопытны те поэтические приемы, посредством которых Аристофан строит этот театральный апофеоз. Тема комедии вводится через необычайно смелый, умышленно фантастический мотив, своенравно перепевающий, как это часто встречается у Аристофана, ходовые мотивы аттических сказок. Афинский земледелец с прозрачным именем Тригей — виноградарь — верхом на навозном жуке, как некогда мифический герой Беллерофонт верхом на крылатом коне Пегасе, взлетает на небо к престолу, отца богов и людей. Балаганная сказка, в которой внимательный зритель, вероятно, различил черты пародии на современную ей трагедию, может быть, еврипидовский Беллерофонт, сменяется прозрачной политической аллегорией. В действие вторгаются демон Войны (в нашем переводе для соблюдения «мужского» качества этого аллегорического персонажа он именуется «Раздор») и демон Ужаса, грозящие истолочь в гигантской ступке греческие города и зорко охраняющие богиню Мира (в нашем переводе для сохранения женского рода; свойственного в греческом языке этой нимфе, она названа «Тишиной»). Хор земледельцев и греческие города, принимавшие участие в Пелопоннесской войне (отчетливая аллегория), освобождают богиню «Тишину». И тут, в обширных хоровых песнях и плясках и аллегорических группах, находит свое выражение апофеозно-утверждающий пафос комедии, после чего снова вступает в силу балаганно-шутовской стиль, и в веренице коротких сцен разворачивается заключительная кода праздничного представления — карнавала.

Не меньший интерес, чем общая композиция, представляет крайне своеобразное сценическое разрешение этого театрального апофеоза. Но тут уже уместно и необходимо перейти к более детальному рассмотрению комедии в целом.

2

Представление начинается с обычного у Аристофана диалога рабов (ср. «Всадники», «Осы»), служащего экспозицией действия. Мы узнаем о странной причуде (традиционная комедийная завязка) героя комедии — виноградаря Тригея, откармливающего в хлеву гигантского жука-навозника для полета в небеса.

Очень скоро мы видим и самого Тригея. Он поднимается на своем навозном Пегасе над крышей дома.

Здесь вступает в действие одна из своеобразнейших «машин» греческого театра V века — «механэ» — подъемный кран, служащий для передвижения сценических персонажей по вертикали.

Тригей висит в воздухе, забавно перебраниваясь с театральным машинистом. Но вот он опускается. Куда? Либо на орхестру, либо на кровлю «скенэ», служащую, в свою очередь, сейчас подмостками для верхней сценической декорации. Как видно будет из дальнейшего действия, второе предположение более вероятно. Как бы то ни было, задняя декорационная постройка означает сейчас не земной дом и двор Тригея, а небесные дворцы олимпийских богов.

На стук Тригея появляется привратник, оказывающийся «богом Гермесом».

Следующая сцена в обычных для Аристофана приемах гротескно сочетает «божественную тематику» с весьма земной бытовой фразеологией. Бог Гермес, оставленный уехавшими богами «при доме» сторожем движимого имущества, оказывается, как и земные сторожа, вполне доступным непритязательной взятке. Кусок говядины развязывает ему рот, и мы узнаем аллегорическую фикцию комедии: рассердившись на эллинов и их непрестанные смуты, божества отвратили свои руки от земных дел и удалились на край мироздания. Элладу же оставили на погром и расточение демону Раздору, заточившему милую нимфу Мира — Тишину — в сумрачной пещере.

Немного спустя мы встречаемся лицом к лицу с самым ужасным демоном Раздором и его подручным мальчиком — Ужасом. Аллегория продолжает-

ся. Демон Раздор намеревается истолочь в огромной ступке греческие города, прозрачно охарактеризованные ходовыми метафорами, которые в ходе действия театрально материализуются. Смолоты и истолчены в ступке должны быть сицилийский сыр, мегарский лук, аттический мед.

Но тут возникает счастливая перипетия, продиктованная теми реальными историческими событиями, которые вызвали к жизни и саму комедию. Во Фракии (снова прозрачная аллегория!) одновременно пропали оба толкача, и афинский и лакедемонский, т. е. и Клеон и Брасид.

Тригей, спрятавшись, присутствующий при этом, воспрянул духом. Чудовищно-гротескные фигуры демонов Войны исчезают с орхестры, которая заполняется хором, составленным, как уже было сказано, из аттических земледельцев и аллегорических образов греческих городов, участников Пелопоннесской войны.

Это — народ, развернутый в нашей комедии как большая жизнерадостная пляска. Испытанный комедийный прием: хор продолжает танцевать, несмотря на запрещения и собственные свои обещания, — вот тот непритязательный драматургический стержень, на котором держится этот большой танцевально-пантомимический акт. Так сразу и создается атмосфера великолепного и буйного веселья, которая движет комедией «Тишина».

Пляс прерывается появлением бога Гермеса. Тут, казалось бы, намечается место для спора — агона, между Гермесом и Тригеем, спора о мире и войне. Но, как уже было сказано, агона в «Тишине» нет, и по самим установкам этой комедии и быть не могло. И вот, после короткой шутовской перебранки между Тригеем и Гермесом, дело заканчивается союзом и дружбой, и действие непосредственно переходит к основной теме комедии, к добыванию мира.

И эта тема разработана в приемах большой песенно-танцевальной аллегорической пантомимы. Хор земледельцев и «Города» берутся за канаты, чтобы выволочь богиню Тишину из пещеры, куда ее бро-

сил демон Раздор. Вся эта сцена представляет для нас исключительный и притом троякий интерес. Во-первых, являясь аллегорической, сцена эта в шутливой форме раскрывает то, как понимали Аристофан и партия, стоящая за его спиной, роль и место отдельных городских общин Греции в Пелопоннесской войне. Вот — аргивяне, «сосущие двух маток», тянущиеся к союзу то с Афинами, то со Спартой. Вот — мегарцы, враждебные делу мира, зачинщики войны. Афиняне тоже получают упрек в недостаточном миролюбии. Зато полное одобрение поэта заслуживают лакедемоняне и, в частности, лакедемонские «колодники», т. е. плененные под Сфактерией знатные спартиаты. Лаконофильские концепции хороводной комедии этим подчеркиваются с совершенной недвусмысленностью.

В конце концов, достойным освободить богиню Мира оказывается только хор земледельцев. Дополнительные персонажи выходят из действия. Это не только сценический прием, но прежде всего политическая демонстрация, и притом одна из центральных в этой комедии-апофеозе. С величайшей ясностью подчеркивается здесь центральная демагогическая тема: только крестьянство по-настоящему стремится миру. Только оно одно может обеспечить достижение мира.

Во-вторых, вся эта пантомима и бечевою, и канатами отчетливо подражает трудовым движениям грузчиков и бурлакам и, как, пожалуй, никакая другая среди пантомимических сцен Аристофана, напоминает о тех связях с первичными производственными и трудовыми процессами, которые, несомненно, наличествуют в танцах древнегреческой хороводной комедии.

И, наконец, в-третьих, сцена освобождения Тишины любопытна и в чисто сценическом отношении. Где стоят на протяжении этой сцены Тригей и Гермес? Последний, очевидно, «на небесах», т. е. на кровле сценической постройки. Хор пляшет и пантомимирует на орхестре. Между движениями Тригея и Гермеса, с одной стороны, и хора — с другой, нет поэтому непосредственной связи, что, между прочим, комически моти-

вируется в диалоге. Предводитель хора упрекает обоих актеров: «Но вы оба не пляшете также».

Сама богиня Тишина возникает, вероятно, также на кровле дома, может быть, посредством той самой «механэ», которая служила для подъема навозного жука в начале спектакля.

Как бы то ни было, богиня Тишина освобождена из заключения и с нею вместе милые нимфы с аллегорическими именами Жатва и Ярмарка. Эти три персонажа не произносят ни слова. По отношению к самой Тишине эта бессловесность даже особо мотивируется: богиня не желает говорить с афинянами, гневаясь на них.

Эту Тишину заманчиво рассматривать, если не как подлинную священную мраморную куклу (что, как сказано, неосновательно предполагалось некоторыми исследователями), то все же, как апофеозную бутафорскую фигуру сверхчеловеческих размеров. Использование подобных кукол не однажды засвидетельствовано в практике хороводного театра. А обеих нимф — Жатву и Ярмарку — надо себе, вероятно, представить как живых танцовщиц-гетер, что достаточно ясно раскрывается в последующих сценах, о которых еще будет речь.

С освобождением богини Мира и без того вялые сюжетные линии нашей комедии приходят, казалось бы, к развязке. Все последующее — финал, правда, чрезвычайно развернутый, занимающий по протяженности добрую половину комедии.

Начинается это финал со своего рода «живых картин» — аллегорических, апофеозных групп земледельцев, с косами и серпами возвращающихся на родные поля и с хвалебного славословия в честь богини Тишины. Вместе с обильными хороводными песнями, на все лады и притом с поистине неподдельной теплотой прославляющими счастье земледельцев, Аристофан дает здесь концепцию возникновения Пелопоннесской войны. Это — вторая, после «Ахарнян», его попытка в этом направлении. Отличаясь между собой по образному выражению, оба рассказа совпадают в идейном содержании, в тех причинах, которыми Аристофан

стремится объяснить Войну. Это — концепция, общая для всей аристократически-консервативной партии, отчасти отразившаяся на историческом повествовании Фукидида. Виновниками войны оказываются лидеры демократии, которые, начиная с Перикла и его друзей (среди них называется великий скульптор Фидий), были заинтересованы якобы в том, чтобы, втравливая народ в войну, отвести его внимание и гнев от собственных темных дел и преступлений. А вожди крайней демократии, преемники Перикла, Клеон и Гипербол, те, по утверждению комедии, с умыслом держат земледельцев в ограде городских стен, вдали от полей и сел, чтобы сохранить неограниченную власть над нищими, городскими безработными массами.

Оппозиционность к буржуазно-паразитической власти, вдохновившая Аристофана на эти строки, позволяла ему порою возвыситься до метких обличительных выводов. С большой остротой утверждает он, например, что «сельский люд» и в Афинах, и в Спарте «продается за одну цену» богатыми и правителями.

Но предлагаемая поэтом концепция Пелопоннесской войны от этого не становится, разумеется, в меньшей степени объективно реакционной.

После шутливого диалога Тригея с богиней Мира, комедийно мотивированного упомянутой уже «немотой» богини и вводящего нас в мирок злободневных афинских сплетен и пересудов, большое хороводное действие, составляющее среднюю часть комедии — «освобождение богини Тишины» — заканчивается. Фигура богини, вероятно, утверждается в апофеозном величии на кровле сценической постройки. Тригей с обеими нимфами спускается с кровли «на землю». А хор, оставшийся один на орхестре, обращается к зрителям с парабазой, сперва по традиции скинув с себя мешающий танцам маскарадный наряд.

Среди парабаз Аристофана эта занимает, бесспорно, одно из центральных мест. Нигде с такой силой поэт не излагает своего горделивого «exegi monumentum[39]»,

[39] Exegi monumentum (*англ.*) — памятник.

как в этой комедии, явившейся, как тогда казалось, торжеством идей его партии и его дела. Поэт подчеркивает политическую устремленность своего театра и с огромным самоудовлетворением вспоминает о битвах своих против казавшихся в год постановки «Тишины» навсегда уже побежденными противников.

Это — анапесты предводителя хора. Обе оды полухорий посвящены высокомерным насмешкам над театральными противниками Аристофана.

После парабазы мы, вместе с Тригеем, вернувшимся из своего небесного полета, также попадаем во вполне земную обстановку. Короткие сцены, которые следуют сейчас, традиционны в поэтике аристофановской комедии. Сперва это — эротическая сцена с обеими нимфами: Жатвой и Ярмаркой. Как мы уже указывали, обе бессловесные роли исполнялись, вероятно, танцовщицами-гетерами и, как и подобные персонажи в заключительной части большинства комедий Аристофана, вводились, чтобы вызвать непосредственный эротический эффект своей внешностью и танцами.

Соответственные сцены в «Тишине» любопытны смелым нарушением сценической иллюзии. Тригей заговаривает со зрителями и, в конце концов, передает нимфу-Ярмарку пританам, должностным лицам, сидевшим рядом с орхестрой в первом ряду амфитеатра.

На подобной же игре со зрителями строится и следующая определенная ритуалом и комедийной традицией сцена «жертвоприношения»: Тригей, при участии рабов своих молится новым божествам, попутно превесело окачивая зрителей водой и осыпая их ячменным зерном.

Как и обычно у Аристофана, сцена «жертвоприношения» комедийно усложняется вторжением аладзона, шута-бахвала, мешающего шуту-«бомолоху» Тригею и нещадно избиваемого им. В качестве аладзона выступает на этот раз некий прорицатель Иерокл, очевидно, один из популярнейших пропагандистов войны, а темой сцены служит все то же довольство и счастье искренних друзей мира и посрамление неисправимых сторонников войны.

Малая парабаза, в поистине очаровательных сельских песенках и басенках прославляющая радостное житье-бытье аттического земледельца и являющаяся одним из прекраснейших памятников мировой крестьянской поэзии, приводит нас непосредственно к концу. Проходит вереница комических масок, осчастливленных или же, наоборот, опечаленных новым порядком вещей, концом войны и заключением мира. Подобную же галерею, с такой же контрастной симметрией, можно встретить и в финале «Птиц», и в «Богатстве». Они традиционны в аристофановских комедиях, и наличие их глубоко коренится в самой мировоззренческой основе хороводной, карнавальной комедии, всегда несущей в себе элементы социального утопизма, чертеж мира, каким он должен был бы быть.

Честные ремесленники, гончары, кузнецы, купцы торжествуют. Мир возвратил им заработок. Наоборот, в слезах и отчаянии — люди военных профессий: мечи перекованы на орала. Довольно откровенные комедийные шутки Тригея подчеркивают смысл этого великого переворота. Следует коротенькая вводная дивертисментная сцена: песни-арии мальчиков, после чего надвигается непосредственная развязка, разработанная как «сцена свадьбы», как венчальное шествие героя комедии и его прекрасной невесты-Жатвы. И это — ритуальный традиционный мотив в комедиях Аристофана, ведущий свое происхождение от старинных обрядов «священного брака Диониса». Мы найдем его и в финале «Птиц» и «Лисистраты», и в комически сниженном виде в развязке «Ахарнян», «Всадников» и «Ос». Но нигде сцена эта не разработана с такой жизнерадостностью, как в «Тишине», где ритуальный мотив плодородия звучит с особенной ясностью и прямой силой.

3

Таково это своеобразное представление. Оно стоит особняком в сохраненном нам драматургическом наследии древности, но в свое время оно бесспорно не являлось исключением. Жанр подобных праздничных, аллегорических действ был, судя по названиям, довольно распространен в эпоху Аристофана, занимая

равноправное место рядом с обличительной и чисто шутовской комедией. Еще большее распространение получили театрализованные апофеозы в последующие времена господства эллинистических монархий.

Парадные придворные празднества стали в эти годы одним из центральных, наиболее пышных видов зрелища. От традиции аристофановской «Тишины» они сохранили аллегоричность действия и отдельных образов, как основной художественный прием. Эти великолепные празднества полувосточных самодержцев бесспорно в неизмеримой степени превзошли роскошью и обстановочностью довольно-таки наивный и зрелищно-скромный апофеоз, созданный в 421 году Аристофаном. Но золото и пурпур блистательных Ник-Побед, паривших на подъемных кранах над празднествами эллинистических монархий, не могли заменить того пафоса буйной жизнерадостности, с которой взлетал некогда на небеса на своем жуке-навознике аттический виноградарь Тригей, так же как в мировой истории найдется не много более многозначительных и более трагических дат, чем та, которая была отмечена аристофановской комедией-апофеозом.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 437–444.

Предисловие

Во второй том комедий Аристофана входят последние шесть его комедий: «Птицы» (414 г.), «Лисистрата» (412 г.), «Женщины на празднестве» (411 г.), «Лягушки» (405 г.), «Законодательницы» (392 г.), «Богатство» (388 г.). Многие из них по справедливости могут считаться блистательнейшими, прекраснейшими в наследии афинского поэта.

Во вступительной статье к первому тому мы старались дать представление о происхождении, идейном содержании, художественном методе аристофановской комедии. Не повторяя сказанного там, заметим только, что комедии данной книги относятся уже целиком ко второй половине жизни Аристофана и вместе с тем

ко второй половине Пелопоннесской войны. В свою очередь, они могут быть поделены на две группы. Первые четыре комедии относятся еще к годам войны. Последние две — «Законодательницы» и «Богатство» — старческие творения поэта, созданные уже после заключения мира, в резко изменившейся социальной и политической обстановке, Вот почему между обеими группами заметно различие и идейное, и художественное. А в совокупности своей они показывают путь, пройденный древнегреческой хороводной политической комедией от годов высшего расцвета до распадения, до перехода в иную художественную систему.

Каждой комедии предпослана статья, вводящая в историческую обстановку и в художественное строение комедии. Комментарии в конце книги должны облегчить понимание текста. Перевод сделан с точным соблюдением метрической и словарной структуры оригинала, по новейшим изданиям (в основном I. Van Leuwen'a).

Заканчивая это первое полное русское издание комедий Аристофана, хочется вспомнить слова, некогда обращенные уже дряхлеющим семидесятилетиим поэтом к зрителям и потомкам:

> Кто серьезен, о серьезном вспомнит пусть, судя меня.
>
> Весел кто, мой смех веселый вспомнит пусть, судя меня.
>
> Откровенно, с чистым сердцем, всем велю судить меня.
>
> («Законодательницы», ст. 1160–1162).

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 7–8.

Комедия-сказка

1

Год постановки «Птиц» — едва ли не самый значительный и переломный миг в истории древних

Афин. Прерванная было в 421 году заключением «Никиева мира», Пелопоннесская война возобновилась. Правящая промышленно-торговая партия поставила на карту все могущество, все силы и средства города: в 412 году была снаряжена небывалая еще флотилия для завоевания Сиракуз, столицы богатейшей Сицилии, ключа к торговле на западных берегах Средиземноморья. Победа обещала создание огромного торгового государства Средиземного моря под главенством Афин и решительное сокрушение сил землевладельческой аристократии.

Гигантская экспедиция вызвала сперва необычайный подъем в городе. Самые необузданные надежды расцвели. Самые дерзкие планы воскресли снова. Но уже первые месяцы принесли разочарование. Вспыхнувшие смуты, интриги аристократической лаконофильской партии, развившей бешеное, не останавливавшееся перед клеветой сопротивление великому походу, повлекли за собой отозвание, а затем и изгнание Алкивиада, инициатора и вождя экспедиции. Войско, осаждавшее Сиракузы, терпело жестокое поражение. Морская держава афинян начинала рушиться.

Страшная тревога охватила город. Раздраженное и подтачиваемое внутренними раздорами, правительство демократии оказалось вынужденным нарушить исконную афинскую свободу речи и мнений. Закон Сиракосия попытался набросить узду на своеволие карнавала. Были запрещены прямые нападки на лиц, занимающих государственные посты.

В этой напряженной обстановке, на празднике Великих Дионисий 414 года, Аристофан выступил со своими «Птицами». Официальный правительственный запрет, конечно, сыграл некоторую роль в выборе им темы своей очередной комедии. Не следует, однако преувеличивать его значение. Демократическая власть не раз пыталась бороться с оппозиционной пропагандой, исходившей от хороводной комедии, но, как показывает пример «Всадников» и «Ахарнян», борьба эта была очень нерешительна и мало связывала Аристофана. Должны были действовать более глубокие причи-

ны, чтобы заставить поэта уйти от той совершенно конкретной и прямой политической тематики, которую он разрабатывал во всех своих юношеских комедиях. Об этих причинах можно догадаться. Еще в 421 году в своей «Тишине» Аристофан в конкретных образах прославлял заключение мира, политическую победу своей партии. Но уже прозорливый современный историк Фукидид понимал, что мир этот — временный и мнимый: «Если кто-либо не будет считать за войну состоявшееся в промежутке ее примирение, то будет судить неверно», — писал он (V, 25).

И мы можем себе легко представить то глубокое разочарование, какое охватило Аристофана, когда так страстно ожидавшийся им мир рушился в пламени вновь вспыхнувшей вооруженной схватки, снова безмерно ухудшившей положение аттического земледелия и землевладения. И вот из мира земных героев своих «Всадников» и «Ахарнян» Аристофан бежит на этот раз в область фантастики, вымысла. В одежды фантастики пытается он облечь сейчас свои политические чаяния, в царство сказки хочет он уйти от тягостной действительности современных Афин, от тяжелого года Сицилийской осады. Так сложилась комедия «Птицы», как маскарадная сказка, как феерия, фантастическая и крылатая, древнегреческий «Сон в летнюю ночь»[40].

От старинной, восходящей к родовой стадии сказки здесь не только отдельные мотивы и детали (без таких сказочных рудиментов не обходится ни одна аристофановская комедия). От сказки в «Птицах» не только основная метафора, «хора из пернатых», — нет, самая тема комедии, вернее, двойная тема ее заимствована из старо-сказочного фольклора. Герои сказки отправляются к свойственнику своему, царю птиц, в чудесную и далекую страну. Это — имеющееся и в старославянском фольклоре сказке об Иване-царевиче и трех зятьях его: Орле, Вороне и Соколе. В комедии тема эта зазвучала примерно так: афинянин (обязательно,

[40] Аллюзия на комедию У. Шекспира.

конечно, афинянин) Пифетер — «Друзьям советчик», захватив с собой приятеля своего Эвельпида — «Надеяша», разыскивает птичьего царя Удода, сказочного своего согражданина. Действительно, миф гласил, что фракийский царь Терей женился некогда на афинской царевне Прокне и был после превращен богами в птицу, в удода, а жена его — в соловья.

Пифетер пришел за советом (обычная комедийная завязка), как найти город счастливей и лучше Афин. Такого города на земле не оказывается, но в вечно ищущем, суетливом, истинно афинском уме Пифетера рождается замысел еще более величественный. А что если, по образцу городов людей, основать птичье государство? Ведь птицам, а не людям и не богам, принадлежит власть над миром.

В этом дерзновенном замысле можно увидеть иронически-веселую насмешку над фантастически смелыми (с точки зрения поэта) замыслами афинской демократии. Но, кроме того, это — образец карнавальной гиперболы «перевернутости» людей и отношений. Создается птичья столица «Тучекукуйщина», где все и похоже, и, вместе с тем, не похоже на человеческую действительность. Как и в людских войнах, как в той же Пелопоннесской войне, птицы устраивают блокаду, отрезая небо от земли, беря измором богов и людей. Это гиперболическое допущение проводится в дальнейшем с истинно-комедийной последовательностью в нелепице. Параллелизм растет до размеров чудовищно-смехотворных.

Но во всем остальном — в птичьем государстве все навыворот. Во-первых, и главнее всего, здесь «живут без кошельков». Желанное для крестьянского хозяйства освобождение от власти товарно-денежных отношений — вот что, прежде всего, отличает это сказочное карнавальное царство всеобщего счастья. И далее. Все, что среди людей «клеймится беззаконием, грехом и пороком, — в царстве птичьем славно и разрешено». Так будет возвеличен среди птиц тот, кто на земле «опозорен, как клейменый беглый раб». То же и наоборот. И здесь политическая сатира смело вторга-

ется в область сказки. Всякого рода почитаемым среди афинской демократии проходимцам, — разумеется, в аристофановском толковании этого слова, — всяким врагам хороводной комедии нет места в птичьей столице. Афинский чиновник-«надсмотрщик», шарлатан-прорицатель, продажный стихоплет, модный певец, продувной законодатель, ученый землемер, все они — порождение торговых и промышленных Афин, Афин Пелопоннесской войны — с позором изгоняются из «Тучекукуйщины». Здесь царит карнавальное веселье, обжорство и пляски. Птицы обещают людям золотой век.

Напоследок в первоначальную сказочную тему о «птице-свойственнике» вплетается другой, также почерпнутый из старой народной сказки, мотив — «сватовство птичьего царя». Пифетер, выступающий во второй половине комедии крылатым и оперенным, как владыка птиц, делает чудеса, строит с помощью подвластных птиц исполинскую стену через все небо (также исконный сказочный мотив) и берет себе в жены дочь небесного царя Василию. Этот, несомненно, старинный, хотя и очень загадочный образ, наличествующий, между прочим, и в славянской поэзии под именем Василисы Премудрой — Царь-девицы, окончательно ставит комедию под знак сказки. Золотой век наступает. Карнавальное торжество достигает вершины.

Весь этот сказочный остов расшит блестками чистой комедии. Из балаганного театра заимствованы все эти сцены преследованья героя-«эйрона» толпой суетливых «аладзонов»-бахвалов. От балагана идет и центральная пара красноречивого и пылкого Пифетера и простоватого весельчака Эвельпида, этих Дон Кихота и Санчо Пансоы греческого театра. И совсем уж балаганны, буффонно-комедийны карикатурные фигуры богов, прежде всего Геракла, одаренного здесь теми чертами несокрушимого обжорства и нелепого ребячества, которые сделали этого величавого некогда героя излюбленной клоунской маской ярмарочных представлений.

И все же, как мы видели, общественно-политические мотивы далеко не повсюду исключены из этой комедии-сказки. Она не была бы тогда древне-аттической комедией, комедией Аристофана. Правда, оды и эпирремы этой комедии, в отличие от обычно резко политических песен Аристофана, то пересказывают забавные побасенки, то уносят читателя и зрителя в далекие края, где «лебеди кличут над Эбром» и «горные нимфы водят хороводы»; правда, «муза лесная», мечтательная, и задумчивая, а не бойкая муза рынков и гаваней, благословила эту комедию поэта. Все это верно, но верно и то, что фантастически тревожная атмосфера афинских народных собраний, откровенно и сознательно, перенесена здесь поэтом в щебечущий мир пернатых, что Пифетер и Эвельпид — подлинные, чистокровные афиняне, доверчивые и лукавые, мечтательные и хитроумные, что, выводя шумную вереницу своих бахвалов, Аристофан смело возвращает действие комедии из заоблачных высот на почву своего родного города. Тысячью нитей, намеков, сравнений, внезапиых ударов и уколов из-за угла, острот, то кусающихся, то добродушных, связана эта комедия с Афинами 414 года.

2

«Птицы» — единственная из сохраненных пьес Аристофана, выводящая ту «лесную» декорацию, которая в дальнейшем стала одной из обычных декораций в комедии. На орхестре — «скалы». Клоунский дуэт Пифетера и Эвельпида с сорокой и вороной, последующее обращение к зрителям — экспозиция, начинают пролог в обычных приемах Аристофана. Появляется Удод, условно-птичья маскировка которого забавно мотивируется поэтом. Следует комический диалог между ними, во время которого обязанности шута-«бомолоха» падают на простака Эвельпида. Пифетер, стоявший некоторое время в молчании, в пылкой речи дает завязку комедии, тему «птичьей столицы».

Начинается парод, т. е. чета комедии, образующая выход хора. Появлению полухорий предшествует, однако, сольная ария в сопровождении флейты, — бессиорная дань тому новому вкусу и новым течениям

в музыке, над которыми Аристофан сам так часто издевается. Это — знаменитая в древности «песня удода», действительно мастерский образец звукоподражательной поэзии. Веселый маскарад ряженых — птиц, стрекочущих, прыгающих, свиристящих — наполняет оркестру. Птицы нападают на незваных пришельцев из ненавистной породы людей, — развертывается традиционная сцена драки, необычайно фантастическая на этот раз из-за диковинного наряда полухорий и забавно усложненная метафорической игрой с бутафорией Пифетера и Эвельпида.

Как и обычно, за дракой следует вторая чета комедии, настоящий сдовесно-песенный агон, спор. Он построен правильно, но состоит не из столкновения мнений, а из пространной речи одного лишь Пифетера, захватывающего слово в обеих эпирремах. Красноречивый «Друзьям советчик» сперва доказывает неотъемлемые права птиц на всемирное владычество, затем излагает способы осуществления гигантского плана. Тон пародии на «политическую речь» выдержан тщательно. Реплики Эвельпида-шута оживляют сцену.

Разумеется, хор убежден доводами оратора «Великому перевороту», «птичьему царству», — веселому развертыванию карнавальных несообразностей посвящается вторая половина комедии. Но прежде хор выступает в песенно-танцевальной парабазе, образующей третью традиционную чету комедии. От прямого обращения к зрителям от своего лица, как в «Осах» или в «Облаках» и в огромном большинстве других юношеских своих комедий, поэт на этот раз воздержался, вероятно из того же желания избежать остроты злободневности, которое определило и самый выбор темы комедии. Вместо страстных, личных и партийных выпадов, требований, полемики мы имеем здесь еще большее углубление фантастики, сказочную «генеалогию птиц», забавный набор из мотивов фольклора и обрывков софистических учений о мироздании. А далее карнавал полностью вступает в свои права. Хор прославляет себя и свое могущество.

Следующая чета строится вокруг ритуального центра — «жертвоприношения». Эвельпида здесь уже нет, его отсылают для якобы необходимых распоряжений. Место его, в качестве шута-«бомолоха», занимает сам Пифетер, ударами палки прогоняющий первую серию «аладзонов»-бахвалов — жреца, «стихоплета», прорицателя, надсмотрщика, законодателя и «шарлатана-землемера», носящего почтенное в Афинах имя Метона. Это — историческая фигура знаменитого современного геометра и деятеля торговых и промышленных Афин, строителя ряда колониальных городов, основываемых в эти годы правительством демократии. Смелая пародия на священный обряд, пародия, которая сейчас же напоминает современному читателю аналогичные шутовские «обедни» в русской старинной комедии, пересмеивание подделывающихся под старину виршеплетов, официальные тирады надсмотрщика, казенная проза законодателя, издевка над гексаметрами оракулов вносят разнообразие и веселье и эту ритуальную сцену. Обряд, как и водится, не удается донести до конца, Пифетер уходит с орхестры, унося с собой козленка, скудный дар скупого хорэга-иждивителя спектакля.

Заполненная шутливыми угрозами и обещаниями хоров малая парабаза служит переходом к следующему действию. И в этой парабазе поражает почти полное отсутствие личных выпадов и насмешек, и одах, и эпирремах. Шестая и седьмая четы посвящены параллельно развертывающимся победам птиц в небе и на земле. Начинаются они с небольшого монолога, сказочно построенного рассказа о «чудесной стене», служащего как бы дополнительной экспозицией ко второй половине комедии. Эпиррема рисует далее поразительные последствия гигантского замысла в области отношений с богами. Объявлена настоящая война богам, и те, пока что в образе крылатой вестницы Зевса — Ириды, терпят внушительное поражение.

Симметричный с рассказом о «стене» монолог глашатая о событиях на земле вводит в седьмую чету. С земли приходит вторая серия политических ма-

сок «аладзонов» — «блудный сын», «певец Кинесий» (опять-таки шутовская маска довольно известного в Афинах дифирамбиста), «доносчик», одна из самых ненавистных для хороводной комедии политических фигур демократических Афин. Пифетер-«бомолох» прогоняет их всех. Комическим приемом, объединяющим весь эпизод, служит материализованная метафора «оперенья». В совокупности сваей эта пара чет может служить хорошим образцом смыслового параллелизма, заменяющего у Аристофана в так называемых «вольных четах» недостающую, но обязательную для комедии симметрию в композиции.

На подобном же параллелизме строится и следующая, приводящая комедию к развязке, восьмая чета. Композиционной опорой ее служат четыре совершенно схожие между собой песенки-притчи о «чудо-дереве Клеониме», о «бродяге Оресте», о «Сократе-заклинателе душ» и о «стране ябеды». В оправу их вставлены две также симметричные в смысловом отношении сцены, подымающие фантастический полет комедий и своеволие карнавала до предельных размеров. В них вводятся уже не люди, а боги: сперва — Прометей, под зонтиком, сбежавший от Зевса, затем целая депутация из разноплеменных богов, просящая владыку птиц Пифетера о пощаде и мире. Как уже сказано, это — чудовищно-гротескное преувеличение приемов балагана. Ритуальный мотив «пирушки», служащий стержнем обеих сцен, фигура Пифетера, жарящего на вертеле праздничное угощение, напоминает о том, что и здесь мы на почве карнавальной комедии. Чистым видом карнавала является, наконец, развязка, эксод комедии, торжественное возвращение Пифетера, «победителя богов», и свадьба его и Василии. Оба эти мотива — и мотив провозглашения «нового царя», и мотив «свадьбы» — носят следы очень древнего ритуального происхождения, коренясь еще в обрядности старинных земледельческих празднеств. Они обязательны в комедиях Аристофана, но в «Птицах» они разработаны с особенным блеском и полнотой. Венчальные песни, торжественный пляс всего крылатого хора

завершают спектакль, являющийся прекраснейшим образцом хороводной комедии в ее развернутом виде.

3

Две с лишком тысячи лет спустя после постановки «Птиц» в театре Диониса Гете сделал попытку поставить их в своем Веймарском театре[41]. Такой же опыт произвел еще недавно Рейнгард[42]. Оба исходили из убеждения, что эта крылатая комедия не потеряла за столько веков прелести своей и значения. И действительно, в мировом театре едва ли найдется второе создание, полное такого необузданного полета фантастики, такой проникновенной прелести поэзии, такой силы оптимизма, торжествующего над лишениями и трудностями повседневности.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 13–18.

Комедия-хоровод

1

Комедия «Лисистрата» — сказка о женщине-«разрешительнице сражений» — создана мастером зрелым, но еще не склоняющимся к упадку: она поставлена в 412 году. Два года, прошедшие со времени постановки «Птиц», только отяжелили и обострили политическую обстановку Афин. Сицилийская экспедиция закончилась в 413 году совершенным разгромом афинского флота, пленением и гибелью войска и полководцев. Переметнувшийся в лагерь Спарты Алкивиад объединил силы аристократии против своего родного города, и под его руководством неприятельский флот начал отламывать кусок за куском от морской державы афинян.

---

[41] Постановка была осуществлена в семидесятые годы XVIII в.

[42] Имеется в виду постановка Макса Рейнхардта в 1908 г. в берлинском Камерном театре.

Поражение афинской демократии в войне теперь было в сущности уже предрешено. Но демократия с огромным упорством продолжала борьбу в обстановке лишений, скудости и самого бешеного сопротивления аристократических слоев внутри государства. Руководство и власть последовательно переходили в руки самых крайних лидеров народоправства, чтобы в 411 году открыть дорогу олигархическому перевороту. За несколько месяцев до восстания олигархов в накаленной добела атмосфере, когда проекты политических переустройств носились в воздухе, рождались на рынках и цирюльнях, провозглашались в народных собраниях, когда, как характеризовал эту эпоху историк Фукидид, «безрассудная отвага считалась готовностью к самопожертвованию, предусмотрительная нерешительность — трусостью» (Фукидид, III, 6), в этой невероятно тяжелой обстановке Аристофаном была поставлена «Лисистрата». Лукавая игра воображения, политический памфлет в форме эротического анекдота.

Поэт снова возобновляет здесь прерванную после комедии «Тишина» пропаганду мира. Но уже несколько иными путями и в иных художественных образах ведется эта пропаганда. И в «Ахарнянах», и во «Всадниках», и в «Тишине» проповедь мира шла под весьма, в сущности, реальными и конкретными политическими лозунгами. Уже в «Птицах» поэт уходит в область фантастического вымысла. Так и теперь, в «Лисистрате» в качестве пути к миру выдвигается совершенно гротескный, к тому же эротический мотив. Женщины греческих городов — афинянки, беотиянки, спартанки — отказывают мужьям своим в послушании и ласках и посредством такой своеобразной стачки понуждают их к долгожданному миру.

И основная фабула комедии, и отдельные детали ее едва ли были изобретены Аристофаном. Мотив женщины, отказывающей мужчине в любви, вероятно, восходит еще к родовой эпохе и стадии первобытного мышления, выражая смутные представления о бесплодной и вновь обретающей плодородие земле.

В последующие исторические времена, в обстановке растущих городов, это космическое представление приобрело сексуально-бытовое содержание, став одним из ходячих мотивов древнегреческой эротики. И если бы нам были сохранены античные сборники новелл и анекдотов под именем «милетских сказок», ходивших по рукам в Ионии и Греции, мы, вероятно, нашли бы в них мотивы аристофановской «Лисистраты».

Но тем не менее, эта «Лисистрата» — целиком и насквозь аристофановская вещь, более того — одно из совершеннейших созданий хороводной комедии. Только великий афинский поэт мог с такой безудержной смелостью вывести все последствия из избранной им дерзко-веселой фабулы и сочетать своевольную беззастенчивость грандиознейшего в мировой драматургии фарса с глубоким и серьезным политическим содержанием. В его руках древний космических мир, старинный эротический анекдот стал дерном политической комедии. И хотя, как сказано, в самом строении фабулы Аристофан, как и в «Птицах», предпочел уйти здесь от политической конкретности, тем не менее, не только основная тема комедии («за мир, против войны»), но и вся ее ткань полна политических выпадов и публицистической пропаганды. Как и в ранних своих комедиях, Аристофан пытается провести здесь свою концепцию Пелопонесской войны, приписывая эту войну личному корыстолюбию политических лидеров демократии.

> «Для того, чтобы мог поживиться Писандр и другие правители ваши Постоянно возню затевают они...»
>
> («Лисистрата», 511).

Как и обычно, наша комедия выдвигает именно крестьян как людей, более всего заинтересованных в мире, хотя нетрудно заметить, что конкретность установок Аристофана на этот раз гораздо слабее, чем в «Ахарнянах» или в «Тишине». Комедия наша стремится преодолеть недоверие афинского зрителя к Спарте, в духе аристократической партийной программы подчеркивая исторические услуги, оказанные некогда

Спартою Афинам. Комедия наша ставит также вопрос о природе самого афинского морского союза и опять-таки в традициях аристократически-крестьянской программы старается с изрядной долей демагогичности противопоставить «тиранической политике» демократии некую идиллию братского единства и союза.

«Вот тогда-то спрядем мы единую нить и великий клубок намотаем,
И, основу скрепивши, соткем из него для народа афинян рубаху».

(«Лисистрата», 608).

Мы не станем касаться отдельных политических намеков, рассыпанных по ткани этого дерзкого фарса, но мы не можем не упомянуть об одном. Пестрым своеволием карнавала Аристофан накинул золотое облако смеха на те пропасти отчаяния и разочарования, которые раскрывались перед ним, перед его городом и его классом. Но суровая и горькая действительность войны и разорения вторгалась в это кареавальное веселье, внося в него серьезные и трогательные ноты человечности и взволнованного лиризма.

«Для того ль сыновей мы рожаем,
Чтоб на бой и на смерть провожать сыновей?» —

говорит аристофановская Лисистрата. Кто ожидал найти этот трагический манифест материнства в непристойно-веселом фарсе?

2

Начинается комедия со сцены-экспозиции. Над круглой орхестрой — постройка, изображающая Пропилеи, ворота, ведущие в афинскую городскую крепость-акрополь. Изображение, конечно, условное, но постройка трехмерная и такая, что в случае необходимости актеры могут стоять наверху ее, на крыше, ведя игру в двух планах по вертикали. Что изображает орхестра, сказать трудно: условный смысл ее меняется, изображая то скат перед акрополем, то площадку перед домом Лисистраты, то еще что-то третье.

Пролог «Лисистраты» — сцена заговора женщин. Начинается он с диалога героини и соседки ее Калоники, здесь уже обнаруживающей себя как типичная фигура комической шутихи. Следует экспонирующая речь Лисистраты и торжественная клятва женщин. Подобные три части (шуточный парад, экспозиция, сцена действия) вообще каноничны в прологах Аристофана. Вступительная буффонада овладевает вниманием зрителя, экспозиция объясняет ему предпосылки комедии и устанавливает тему ее, а заключительная сцена непосредственно толкает к действию. Сюда же включается эпизод жертвоприношения — ритуальный в комедиях Аристофана.

С приходом хора начинается первая часть комедии — парод. Начинается и музыкальное — флейтовое — сопровождение. Поэтому размеры стиха сразу меняются: ровный декламационный триметр превращается в восьмистопные ямбы, в далее в анапесты и хореи — в речитативных эпирремах корифея и в сложные лирические строфы — в песнях полухорий. Эти полухория, по двенадцати человек в каждом, на этот раз состоят из мужчин и из женщин. Такое разделение из сохранившихся нам комедий встречается только в «Лисистрате». Но едва ли можно сомневаться в том, что такова и есть древнейшая форма строения хоров. Ею яснее подчеркивается двойственность, парность. антитетичность, лежащие в основании хороводной комедии.

Чета-парод состоит из четырех сложных частей. В первых двух полухорие стариков, с хворостом за плечами и жаровнями в руках, выходит на орхестру (первая пара од и эпиррем) и пытается поджечь ворота, ведущие в крепость, занятую возмутившимися женщинами (вторая пара эпиррем и од).

Попытка неудачна. Следующие ода и антода, выдержанные в стремительно опрокидывающихся хориямбах, живописуют молниеносное наступление женщин. Их предводительница бросается на вождя стариков, только что собиравшегося бросить факел к воротам акрополя. Схватка мужчины и женщины,

подкрепленная антитетичностью бутафории (огонь у одного, вода у другой), развертывается в заключительной эпирреме. Хороводная природа земледельческой комедии с особенной силой сказалась здесь:

– А я вот этим огоньком сожгу твоих подружек.

– А я вот этою водой залью твой огонечек.

Разве это не похоже на старинную славянскую земледельческую песню, распеваемую играющими и спорящими хороводами:

– А мы просо сеяли, сеяли...

– А мы просо вытопчем, вытопчем.

Победа за женщинами. Уже здесь данная в прологе узкая теза совершенно в духе и стиле притчи, какой, в сущности, является «Лисистрата», расширяется до пределов общего. Только что завязанная интрига переходит в спор о достоинствах мужчины и женщины.

Целиком посвящена ему следующая чета, «агон» — спор в тесном смысле слова. В сопровождении традиционной полиции Афин — скифских стражников — появляется советник-пробул, сатирическое воспоминание об одном из недавно (в 413 г.) промелькнувших политических фантомов, диктатуре десяти пробулов. Это — дряхлый и болтливый старик, прототип глупых стариков позднейшей комедии. Его жалобный монолог и следующая за ним новая стычка мужчин и женщин образуют своеобразное вступление, повторный пролог к агону.

Как и следовало ожидать, сама чета построена совершенно симметрично: старики — в первой части, женщины — во второй поощряют к словесному состязанию своих вожаков, которыми здесь становятся, по законам агона, актеры Советник и Лисистрата. Спор, львиную долю в котором захватывает красноречивая Лисистрата, сплошь ведется в серьезных тонах, порою подымаясь до пафоса почти трагического. Тема политическая на этот раз явно преобладает над эротической фабулой. Короткими задыхающимися эпилогами, балаганными «шутками театра», жертвою

которых становится злополучный Советник, симметрично заканчиваются обе части. Деятельной помощницей Лисистраты в этих цирковых репризах выступает Калоника, комическая шутиха.

После агона актеры покидают орхестру, и следующая чета принадлежит исключительно хору. Это — парабаза, древнейшая составная часть хоровой комедии. По два раза предводители полухорий и сами хоры, скинув плащи и приготовившись к пляске, обращаются друг к другу с речитативом и песней, переходящими в угрожающую жестикуляциию и потасовку. Музыка и орхестика (балет) подкрепляют строжайшую симметрию этой четы.

Обычное для Аристофана, анапестнческое обращение корифея хора от имени автора к собравшимся зрителям отсутствует на этот раз. О причинах можно лишь гадать. Вероятнее всего, что и без того уже сложная восьмистрофная композиция парабазы привела к исключению этой части.

С парабазой исчерпываются строгие формы чет (пород — агон — парабаза). Вторая половина комедии составлена из чет свободной композиции. Симметрия не идет здесь дальше основных песенных опор и смыслового параллелизма.

Страданиям женщин, ведущих вдовью жизнь, и мужчин, покинутых женами, посвящена следующая, четвертая чета. Эпиррема и антэпиррема ее построены на одном и том же, чрезвычайно действительном комическом приеме кумуляции, нагнетания. Все растущий рой томящихся женщин образует комический стержень первой из них, все увеличивающиеся страдания изнуренного страстью мужчины — второй. Это последняя, знаменитая в истории мировой драмы сцена с ковриком навсегда останется непревзойденным примером достигнутого простейшими средствами непобедимого комизма; а образ злополучного Кинесия с воздетым к Зевсу символом плодородия, корчащегося на горе матрацев и подушек, господствует над мировой комической литературой как земное воплощение смеющегося Диониса.

Двойная песенка-балет соединяет обе части. С музыкой и пляской здесь возвращается строгая симметрия слова и жеста.

Пятая чета развивает эротические темы четвертой, торопя комедию к развязке. Если прежде одна лишь печальная фигура вдовца мучилась на одинокой постели, то теперь на орхестру выходит целая вереница распаленных страстью спартанцев и афинян. Культовая эмблема Диониса — огромные бутафорские фаллы — чудовищно подчеркивает эмоциональное содержание этой сцены.

Что за ужас у них: между ребер забор — частокол, чтоб привязывать
свиней.

И эта чета составляется из двух диалогических сценок, связанных параллелизмом смысла. В первой завязываются переговоры о мире, во второй — мир благополучно заключается. И здесь композиционную опору дают симметрические песенки хора, сначала продолжающего спорить, затем, в предчувствии развязки, примиряющегося.

Финал комедии — эксод — построен традиционно. Лисистрата призывает нимфу Тишины освятить заключаемый договор. Подобное явление обычно безмолвно действующего лица — женщины — постоянно встречается в конце аристофановских комедий. Скорее всего, эти вводные женщины — танцовщицы, флейтистки, гетеры имеют целью вызвать откровенно-эротический эффект.

В той же сцене эксода мы встречаемся и с двумя другими традиционными для аристофановской комедии мотивами, перешедшими в нее еще из ритуала Дионисовых земледельческих празднеств. Гости Лисистраты устраивают разгульную пирушку. Это — традиционная сцена «обжорства», «разговленья». За ней следует столь же традиционная «свадьба», напоминающая о ритуальном бракосочетания «Диониса» и «Царицы» земледельческого карнавала. Любопытно, как и на этот раз, комедия освоила и подчинила своей политической теме этот культовый старинный мотив. Торжественное

новое бракосочетание мужчин и женщин знаменует наступление «золотого века», знаменует заключение вожделенного мира, объединяющего Спарту с Афинами, — не с враждебными поэту демократическими Афинами, а со старинным городом Марафонских бойцов.

Следует заключение комедии — комос. Здесь маскарадная стихия хороводной комедии окончательно прорывается и рождает этот шумный и мажорный финал. Да, вот так, в веселой процессии, с песнями и насмешками, бродили когда-то по улицам города маскированные поселяне, игрой своей создавшие древне-аттическую комедию. Самый конец комедии, по-видимому, не сохранился. Вероятнее всего потому, что он и не был написан поэтом, а состоял из пения любимых ходовых песен и общей торжественной пляски.

Неизвестно также, какой успех имела комедия. Но мы, не колеблясь, отдаем венок этому гимну жизни, побеждающей наперекор всем трудностям и противоречиям действительности, этой ослепительно веселой и великолепно праздничной политической комедии.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 127–132.

Комедия пародий

1

В ряду сохраненных одиннадцати комедий Аристофана «Фесмофориасусы» (дословно: «Женщины, справляющие праздник Фесмофорий»), пожалуй, политически наименее заостренная. И если в парабазе «Тишины» поэт с гордостью утверждает, что искусством своим он

Не на мелких мещан, человечков пустых,
ополчился грозой, не на
женщин,
Но с Геракловым мужеством в гневной душе
поднялся на великих
и сильных

(ст. 751–752),

то в «Фесмофориасусах» предметом насмешки оказываются в значительной степени именно те самые женские слабости и грешки, которые служили излюбленной темой для стольких политически безобидных, «гаерских» и «балаганных», как любил презрительно выражаться Аристофан, комедий.

В чем же причина? Ключ дает, как нам кажется, дата постановки «Фесмофориасус». Это — 411 год. Это был год, когда надломленная боевыми неудачами военная диктатура демократии была свергнута в Афинах и власть на короткий срок перешла к олигархии четырехот богатейших граждан.

Зная о принципиальной враждебности аристофановской комедии к воинской торговой и ремесленнической демократии, мы готовы ожидать, что поэт встретит радостным сочувствием совершившийся переворот. Этого как будто бы не случилось. Дело в том, что олигархия четырехсот была не менее далека от консервативных землевладельческих и земледельческих кругов, вдохновлявших хороводную комедию, чем демократическое правительство Клеона и Гипербола. Люди, выдвинутые переворотом — Ферамен, Антифонт, Писандр, — все это богачи новой формации, колониальные негоцианты, собственники золотых приисков и заморских факторий, выученики новейшей софистической философии, с ее культом сильной индивидуальности, сверхчеловека, властно попирающего как обломки старинного коллективизма родового строя, так и новейшую демократию мелкобуржуазных масс. Эти люди — продукт глубокого кризиса, охватившего рабовладельческое общество к концу V века, предтечи таких тиранических личностей, как Александр Македонский и свита его генералов-диадохов, в сильной руке которых искала спасения уставшая от войн напуганная социальными смутами буржуазия греческих городов.

Итак, Аристофан не имел основания приветствовать диктатуру Ферамена и Антифонта. Но у него было достаточно причин, чтобы бояться ее. Историк Фукидид, которого никак нельзя заподозрить в симпатиях к свергнутой демократии, оставил нам яркое описание белого террора,

установленного олигархическим правительством. «Народ безмолвствовал и, лишенный свободы речи, был в таком страхе, что считал для себя барышом и то уже, если не подвергался какому-либо насилию. Если же кто и осмеливался возражать, то тем или другим способом его немедленно умерщвляли» (Фукидид, VIII, 66).

Хороводная комедия если и не «безмолвствовала», то предпочла временно укрыться в область частных, отвлеченных, «безопасных» тем, не затрагивающих основные, острые вопросы общественной жизни. Крайне характерно, что, ни на мгновение не прекращая своей публицистической атаки в дни диктатуры крайней демократии, в дни правительства Клеона и Гипербола, рискуя, даже вопреки прямым запретам, нападать (в «Ахарнянах», «Всадниках», «Тишине») открыто на вождей правительства, хороводная комедия робко замолкает в обстановке белого террора, ликвидировавшего все установления демократии, в том числе и «парресию» — «свободу речи». Так получилось, что «Фесмофориасусы» почти совершенно лишены прямых политических выпадов. Почти, но не вовсе. И внимательный слушатель в дурашливых словах комедийной шутихи

> За то, что речь свободно
> Я на собраньи повела, гражданка средь гражданок,
> За это бить меня нельзя...
>
> (ст. 540),

конечно, улавливал скрытый протест комедии, которой зажали рот.

Так же звучало и обвинение против членов городского совета, уступивших натиску четырехсот олигархов:

> Власть из трусости в руки чужие они
> Передали, так, кто их похвалит?
>
> (ст. 809)

или же проклятия хора тому,

> Кто, гоняясь за выгодой, власть ломает законом
>
> (ст. 359).

Разумеется, тема «Фесмофориасус», как всего хороводного театра, имела, хотя и суженную, социальную направленность. Внешне эта тема — высмеивание нового стиля трагического искусства в лице Еврипида. На протяжении всего своего творческого пути Аристофан занимался этой темой, начиная с «Ахарнян» и включая комедию «Лягушки», где искусство последнего великого трагического поэта Греции подверглось развернутой критике.

И всякий раз за литературной полемикой здесь стоит более общая и глубокая проблема, противоречия в мировоззрении и в классовой идеологии. Нападая на поэзию Еврипида, хороводная комедия безуспешно пыталась атаковать ту индивидуалистическую, рационалистическую мораль и философию «светского» купеческого общества, под знаменем которых шло в конце V столетия разрушение устоев любезного комедии земледельческого уклада.

Такова же направленность и в «Фесмофориасусах». Еврипиду предъявляются обвинения в проповеди «безбожия», в развращении женских нравов, в подрывании устоев семьи, и только глубоко второстепенное значение имеют довольно невинные пародии на формальные новшества, вводимые в трагедию Еврипидом.

В том, что тема «Фесмофориасус» бьет далеко не только по художественному стилю Еврипида, нетрудно убедиться, присмотревшись к тому, по каким линиям идет «спор», традиционный «агон» в этой комедии. Много горьких слов приходится выслушивать в этих прениях не только создателю соблазнительных женских образов Федры и Меланиппы, но и самим современным афинским женщинам.

Комедия стремится изобличить их в потере старинных семейных добродетелей, в погоне за развращающей модой, в нескромности. Самая фикция «женского народного собрания» (двадцать лет спустя с огромным блеском повторенная Аристофаном в комедии «Законодательницы») пытается ударить по тем весьма скромным проявлениям женской самостоятельности,

женской «эмансипации», робкие побеги которой возникали в обстановке афинской демократии и которая была столь же неприемлема для хороводной комедии, как и высмеянные в «Осах» формы демократического судоговорения.

А объективно из комического обмена обличительных реплик перед нами встает очень горькая картина морального распада, жестокого кризиса устоев старой патриархальной семьи, сопровождавшего общее разложение родового порядка в Афинах V века и находившего свое выражение в пышном расцвете хроники уголовных и скандальных происшествий. Вот дочь убивает отца, жена — мужа. Вот, в погоне за наследством хозяйка дома подкидывает себе ребенка. В целом «Фесмофориасусы», против воли и намерений автора — морального обличителя, оказываются для нас любопытнейшим, единственным в своем роде зеркалом нравов и бытовым документом.

Эта сатира на семейные нравы Афин явилась так же, как уже было сказано, ярким документом внутритеатральной полемики. И в этом второе историческое значение «Фесмофориасус». Начиная с пародии на творчество одного трагического поэта (Агафона) и давая в заключительной своей части целый фейерверк пародических сцен, высмеивающих искусство другого трагика (Еврипида), комедия сохраняет нам цитаты и обрывки из трагедий, несохраненных нам и по другим источникам почти совершенно неизвестных (так, например, о прославленной во всем древнем мире трагедии Еврипида «Андромеда» мы узнаем по преимуществу из насмешливой пародии в «Фесмофориасусах»). Но мало того. Эти шутливые сцены, пересыпанные частными выпадами и остротами, позволяют нам понять, что именно по тем или иным причинам привлекало, задевало внимание зрителей в трагедиях того же Еврипида: какие художественные новшества (как, скажем, сцена с Эхо в упомянутой уже «Андромеде») резче всего бросались в сознание современников, будоражили его. Мы как бы попадаем в атмосферу живой театральной жизни, театральных сплетен и споров эпо-

хи Аристофана и с изумлением убеждаемся, насколько горячей и творчески активной была эта атмосфера, несмотря на долгие годы войны, голода и лишений, обескровливавших Афины в тяжелую пору несчастной Пелопоннесской войны.

И еще в одном отношении комедия «Фесмофориасусы» кажется нам интересной. Древние комментаторы упорно говорят о «вторых» «Фесмофориасусах» и приводят из них цитаты, не встречающиеся в нашей редакции комедии. Существовали, очевидно, две редакции «Фесмофориасус», причем сохраненный нам текст принадлежал, вероятно, именно второй реакции.

И хотя попытки позднейших ученых восстановить содержание первых «Фесмофориасус» нельзя признать достаточно убедительными, тем не менее, можно установить, что сохраненная нам редакция носит следы очевидных переработок. Переработки эти коснулись в первую очередь хоровых частей комедии. Хоры «Фесмофориасус» страдают нестройностью, отсутствием симметрии и параллелизма, наконец, просто ритмической и идейной бедностью. Всеми этими чертами они находятся в противоречии с хоровым стилем Аристофана в эту эпоху (411–410 гг.), еще далекую от того общего упадка хороводного мастерства, который характерен для последнего этапа его творчества (390–380 гг.).

В связи с этим и вся хороводная конструкция «Фесмофориасус» грешит значительной неполнотой. Мы, в сущности, не имеем здесь ни развернутой парабазы и парода, ни форменного агона, т. е. самых основных традиционных элементов хороводной комедии. Некоторую неслаженность можно наблюдать и в логическом ведении действия, развязка которого наступает с чрезмерной даже для Аристофана резкостью и неожиданностью. И вместе с тем именно наша комедия дает прекраснейшие образцы буффонно-комедийных перипетий, развертывая с исключительной силой смеха такие излюбленные фарсовые ситуации, как переодевание старика в женщину и последующее его

разоблачение, как сложный ряд мгновенных костюмировок-трансформаций.

Не решая здесь едва ли вообще разрешимого вопроса о взаимоотношении обеих редакций «Фесмофориасус» в их отдельных частях и элементах, мы можем все же говорить поэтому о сохраненной нам редакции комедии как о характерном произведении переломной, переходной поры. В резчайшем противоречии сталкиваются здесь два хронологически и социально различных стиля древнегреческой комедии: стиль обрядового, хороводного маскарада и манера буффонной, игровой комедии интриги и положений.

2

Действие комедии приурочивается к третьему, среднему, дню пятидневного женского праздника Фесмофорий, справляемого в честь «обеих женских богинь — фесмофор», Деметры и дочери ее Коры, По комической фикции на этом празднике женщины намереваются отомстить поэту Еврипиду, в трагедиях своих возводящего хулу на женский пол.

Комедия начинается с приема, чрезвычайно распространенного в произведениях Аристофана: комический герой идет за советом и помощью к некоему «мудрецу». Таковы прологи «Облаков», где простак Стреппросит совета у философа Сократа, и «Лягушек», где Дионис приходит за помощью к Гераклу. Но наиболее близок к нашей комедии, конечно, пролог «Ахарнян». Там земледелец Дикеополь просил у трагического поэта Еврипида соответствующую костюмировку для произнесения речи. Здесь сам Еврипид обращается с подобной же просьбой к своему товарищу по искусству — поэту Агафону.

Этот Агафон, из трагедий которого нам, к сожалению, ничего не сохранилось, — одна из интереснейших фигур афинского общества конца V века. Это его — «красавца Агафона» сделал несколькими десятилетиями позднее философ Платон героем и хозяином диалога своего «Пира», посвященного проблеме прекрасной любви. Молодой трагик выступал,

кстати сказать, на этом философском пире рядом с великим насмешником Аристофаном. Любителем изящного, женоподобным и изнеженным щеголем выступает Агафон и в ироническом описании в комедии «Фесмофориасусы».

В остальном же — совпадение с «Ахарнянами» полное. Как и Еврипид там, Агафон здесь появляется на театральной машине – эккиклеме окруженный предметами своего ремесла. Попутно и здесь и там высмеиваются особенности стиля обоих поэтов. Совпадение, конечно, не случйное. Аристофан в «Фесмофориасусах» просто использовал удачный мотив своих на десять лет более ранних «Ахарнян». Такое использование нимало не считалось предосудительным, и было весьма обычным в практике греческих театральных поэтов, выступавших ежегодно с новой драмой, рассчитанной на однократное исполнение на празднествах Диониса.

Агафон отказывает в содействии Еврипиду, помочь которому затем вызывается его престарелый родственник. Этот старик, главный герой — шут нашей комедии, не имеет имени в самом тексте, ранние комментаторы, может быть, основываясь на неизвестных нам данных первой редакции комедии, желают в нем видеть Мнесилоха, тестя Еврипида. Будем и мы называть его так.

Почтенного бородатого старца надо сделать подобным женщине, чтобы он мог беспрепятственно проникнуть на тайное женское собрание. Этому посвящены следующие сцены пролога, разработанные в приемах балаганной буффонады, которые, кстати сказать, находят себе полную аналогию в ряде греческих шутовских мимов, поскольку мы можем судить о них по современным их вазовым изображениям. Мнесилоху сбривают волосы на всех частях тела и наряжают явно начинающего кокетничать перед зеркалом старика в женскую юбку, чепчик и туфельки.

На орхестру перед храмом богинь Фесмофор выходит хор женщин-богомолок с факелами в руках. Это — пародос, разработанный, однако, довольно слабо и начинающийся, против всякого обыкновения, с про-

заической речи женщины-глашатая, пародирующей официальные культовые формулы. Молитвы хора, пересыпанные робкими намеками на события года, на олигархический переворот «четырехсот», прямо переходят в сцену прений.

По смыслу это — комедийный агон. Однако обычные ритуальные формы этой хороводной четы на этот раз, как сказано, не соблюдены. Одна за другой подымаются разъяренные женщины и обрушиваются с обвинениями против Еврипида. Мотивы обвинения по большей части почерпнуты из самих трагедий поэта, представляя поэтому двойной, бытовой и театрально-критический, интерес для нас. С хитроумной попыткой защитить своего зятя выступает переряженный в женщину Мнесилох.

Изменив голос на писклявый фальцет, он старается доказать, что все наветы Еврипида ничто по сравнению с подлинной развращенностью женщин. Его речь пересыпана более или менее непристойными анекдотами, вероятно, вдохновленными уголовно-скандальной хроникой и эротически-новеллистическим фольклором. Об историко-бытовом значении, которое она в силу этого для нас имеет, уже было сказано. В развертывающемся споре продолжаются нападки на Еврипида и даются как бы наметки детальной критики этого поэта в позднейших «Лягушках». После чего агон переходит в традиционную драку.

Но тут в действие вторгается необычная для прямолинейного разворачивания аристофановской драматургии драматическая перипетия, построенная по всем правилам детективной фабулы. Появляется Клисфен — один из галереи высмеиваемых комедией женоподобных щеголей, в силу своих свойств особенно дружащий с женским полом, и приносит устрашающую новость: на собрание женщин тайно проник вражеский лазутчик. Принесенное известие служит поводом для ряда комедийных ситуаций, увенчиваемых великолепной по откровенному смеху сценой разоблачения злополучного седого Менсилоха, обнаруживающего под шафранной женской юбкой свои сокровенные мужские качества.

Следует пантомима «поисков», являющихся одним из обычных у Аристофана приемов сюжетного осмысления хороводного танца.

Разоблаченный Мнесилох ищет спасения, и здесь возникает первая из длинной вереницы трагических пародий, образующих зерно второй половины «Фесмофориасус». Предметом пародии служит трагедия (нам не сохраненная) Еврипида «Телеф». Подобно тому, как там страдающий герой похищал сына царя Агамемнона, младенца Ореста, и, угрожая гибелью ребенку, искал защиты у алтаря, так и здесь гонимый Мнесилох выхватывает дитя из рук одной из женщин и с этой ношей бежит к алтарю.

Это, однако, не только пародия, но опять-таки в значительной степени перепев Аристофаном самого себя. Та же сцена из «Телефа» пародировалась уже поэтом в ранней комедии «Ахарняне». Только развязка теперь — другая и несравненно более сильная. «Младенчик» оказывается мехом с вином, принесенным на постный и трезвый праздник Фесмофорий хитроумной богомолкой. Так излюбленный мотив балаганной комедии, любившей высмеивать женские грешки и, в частности винолюбие, переплетается здесь с театральной пародией.

Вторая пародическая сцена следует немедленно. Предметом пародии служит на этот раз поставленная незадолго до нашей комедии трагедия Еврипида «Паламед». Из этой трагедии, едва ли основательно обзываемой Аристофаном как «провалившаяся», очевидно, особенно запомнилась зрителям характерная для Еврипида модернизация героического мифа, когда действующее лицо писало письмо на табличках и бросало их в море. В подобной же роли оказывается теперь Мнесилох, в отчаянии сидящий у алтаря под надзором яростной старухи. Несчастный разражается жалобной арией, почти дословно цитирующей одну из знаменитых мелодий «Паламеда».

Цепь пародий временно прерывается большой парабазой хора.

Как мы уже не раз отмечали, парабаза является обычно политическим сердцем аристофановских комедий. Обычно поэт с наибольшей прямотой высказывает здесь свою публицистическую тему. В «Фесмофориасусах», как было сказано, политическая тема подается в возможно более завуалированном, эзоповски-прикрытом виде. Поэтому и парабаза комедия довольно бледна по содержанию. Она состоит из несколько пресного сравнения «мужчин» и «женщин», в которое вкраплены отдельные злободневные намеки-выпады против олигархической диктатуры.

С тем большей силой возобновляется линия трагических пародий после парабазы. Насмешке подвергается на этот раз одна из популярнейших трагедий Еврипида «Елена». Трагедия эта сохранена нам, так что мы можем на этот раз вполне ясно представить себе направленность пародии.

Аристофан издевается над пристрастием к экзотике и над сентиментализмом Еврипида, заставляющего красавицу Елену встретиться с мужем ее, Менелаем, на берегах египетского Нила. В роли Менелая является на этот раз романтически-завернутый в изорванный парус Еврипид. А в образе мифической Елены, чья божественная красота погубила стольких героев под стенами Трои, предстает (великолепная комедийная выдумка!) сам старый, плешивый и седобородый Мнесилох, карикатурно наряженный в шафранную женскую юбку и чепчик. Еврипид-Менелай тщетно пытается спасти Елену-Мнесилоха из лап бешеной старухи, по ходу пародии выдаваемой ни более, ни менее как за египетскую царевну Феониою.

Пародия сменяет пародию. Высмеивается уже не «Елена», а знаменитейшая, прославленнейшая трагедия Еврипида, нам, к сожалению, не сохраненная — «Андромеда». Поставленная за год до представления «Фесмофориасус», трагедия эта, очевидно, сильно врезалась в память зрителей. Привлек внимание, прежде всего, центральный образ прекрасной молодой царевны, одиноко прикованной к пустынной скале. В этом

образе является ни кто иной, как все тот же старикашка Мнесилох. Он поет арию — пародию на популярную во всей древности монодию Андромеды, призывающей «священную ночь и вечный эфир». В действие комедии вторгается здесь прием трансформации, это наилюбимейшее комическое средство балаганной комедии. Еврипид, только что наряженный Менелаем, является теперь в виде нимфы Эхо. Идет забавная перекличка, пародирующая сцену с Эхо в «Андромеде» — один из самых ярких и запоминающихся зрителю моментов в этой трагедии, вошедший затем надолго в арсенал художественных приемов античной и подражающей античности новоевропейской трагедии.

Пока стражник-скиф, сменивший старуху у пригвожденного к позорному столбу Мнесилоха, гоняется за голосом Эхо, Еврипид появляется уже в новом обличии, в костюме мифического Персея из той же трагедии «Андромеда». Под предлогом нежной страсти к сказочной красавице, страсти, принимающей по условиям обстановки весьма гротескные формы, Еврипид пытается еще раз освободить своего горемычного тестя. Все напрасно.

Вся эта цепь трагических пародий шутовски обостряется тем, что она пересечена глубоко бытовыми репликами, сперва старухи — типичной афинской обывательницы, а затем — простодушного стражника-скифа. Речи этого последнего, говорящего на ломаном языке, вносят в комедию излюбленный Аристофаном элемент языкового, диалектового комизма, с особенной силой представленного в «Ахарнянах» и отчасти в «Лисистрате».

Пародии кончены. Они невольно ставят вопрос, каков был в свое время их непосредственно театральный эффект, то есть в какой мере мог Аристофан рассчитывать на то, что пародийная шутка, могущая быть вполне оцененной в кругах любителей-знатоков, дойдет до сознания массового зрителя?

Расчет делался, очевидно, на различные категории зрителей. Полностью литературная острота, удачная цитата могла быть оценена лишь при чтении тра-

гедии, изданной в виде книги. Но чисто театральный эффект пародии, основанный на приведенных нами выше приемах балаганного комизма, на переряживании, на трансформации, конечно, не мог не вызвать веселья у амфитеатра, достаточно знакомого с общим содержанием пародируемых трагедий и их мифологическими образцами. Но одно то, что Аристофан в поисках источников смеха в такой огромной доле использовал на этот раз политически незначительный, по существу весьма формальный и узкий материал внутритеатральной пародии, еще раз подтверждает высказанную нами в начале мысль о предумышленной аполитичности, публицистической разоруженности поставленной в дни белого террора комедии «Фесмофориасусы».

Пародии кончены. И комедия клонится к развязке. Еврипид неожиданно и немотивированно быстро примиряется с женщинами. Следует еще одна трансформация, и поэт является уже в образе старухи-бандерши. Комический эффект сцены, однако, уже не в нем, а в танцовщице и флейтистке, которых он с собой приводит. Это — традиционная для заключительных частей аристофановских комедий — подчеркнуто-эротическая сцена, являющаяся своеобразным пережитком ритуальных сцен «свадьбы — полового сочетания», обязательных в конце обрядового комоса, предшественника комедии. Подобные сцены можно найти в огромном большинстве комедий Аристофана, и везде мы встречаем здесь, в резком отличии от общей стилистики античного театра, не актеров-мужчин, а женщин-гетер, танцовщиц, флейтисток, персонажей без слов, но вносящих своим появлением и танцами элемент открытой эротики. Таковы пьяные и танцовщицы в финале «Ахарнян» и «Ос», нимфы мира в развязке «Всадников», и нимфа-жатва и нимфа-ярмарка в эксоде «Тишины», и вот эта соблазнительная танцовщица Элафион в «Фесмофориасусах». А то, что мы имеем здесь дело именно с женщинами-танцовщицами, а не маскированными актерами, доказывают, помимо текста самих комедий (все эти роли без

слов), также изображения на вазах, где рядом с подвыпившими и разгульно скачущими шутами-актерами в буффонных масках часто выступают немаскированные танцовщицы в легких костюмах.

Эротическая сцена приводит к освобождению Мнесилоха и к развязке комедии, этого своеобразнейшего театрального памятника одного из самых черных и грозных лет афинской истории.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 215–223.

Комедия критики

1

Более чем какая-либо иная комедия Аристофана не может быть до конца понята прелестнейшая и глубокомысленнейшая среди них — «Лягушки» — вне реальной политической и театральной обстановки, сопутствовавшей ее созданию. Это — единственный в своем роде памятник общественной и художественной жизни и театрально-критической мысли Афин за последние годы V столетия.

Пелопоннесская война склонялась к концу. Государственные перевороты по-прежнему следовали один за другим. Только что было свергнуто аристократическое «правительство четырехсот». Вожди радикальной демократии, во главе с ремесленником и «новым человеком» Клеофонтом, сплотили последние силы города для борьбы против реакции. Поселенцы и рабы были призваны на корабли. В большом сражении при Аргинусских островах последнему афинскому флоту удалось разбить соединенные эскадры противников. Но под давлением враждебных интриг победоносные полководцы были казнены. Все чаще стали называть в отчаявшемся и разочаровавшемся народе имя Алкивиада, пребывавшего в изгнании, былого кумира афинских матросов и солдат. Возвращение этого блестящего, но высокомерного деспота означало бы, однако, военную тиранию. Это одинаково ясно понима-

ли все борющиеся партии. Печать утомления, печать надвигающейся катастрофы тяжело легла на эпоху и прежде всего на общественные слои, политически близкие хороводной комедии.

Это — основное политическое настроение «Лягушек», поставленных всего четыре месяца спустя после морского боя при Аргинусах. Темы этого сражения, темы борьбы против нового вождя радикалов Клеофонта и его единомышленников, темы недоверчивого выжидания по отношению к Алкивиаду проходят через комедию, образуя, хотя и в намеках, в отдельных остротах, в песенках ее отчетливую злободневно-политическую направленность. Явственно сказывается также эта направленность в требованиях амнистии, и попытках снискать оправдание для потерпевших разгром партийных единомышленников комедии. Но всего отчетливее сказывается эта растерянность, охватившая обще круги, близкие к комедийному театру, в той мягкости, в том переходе к обороне, к самозащите, которые сменили в «Лягушках» отточено резкий и стремительно бурный наступательный напор, ранее свойственный хороводной комедии.

Стремление избежать чрезмерного политического заострения определило и выбор тематической задачи, поставленной на разрешение в «Лягушках». Это уже не боевая проблема «войны или мира», как в «Лисистрате», а еще раньше в «Тишине» или в «Ахарнянах», это (в развитие мотивов, наметившихся в «Фесмофориасусах») — театрально-критическая тема, столкновение не политических, а поэтических мировоззрений и школ.

Дух растерянности, мироощущение «конца века» господствует и здесь. Вместе с блеском и величием афинской торговой державы стало закатываться былое великолепие трагического театра Афин, в течение целого почти столетия бывшего наиболее полным выразителем восходящего могущества этого государства землевладельцев и гоплитов. Уже давно умер Эсхил, признанный создатель искусства трагедии. Совсем незадолго до представления «Лягушек» погибли поч-

ти одновременно Софокл и Еврипид, на протяжении наиболее бурных лет афинской истории из года выступавшие соперниками на празднествах Диониса. Трагический поэт Агафон, преемник «трех великих, в качестве политического эмигранта бежал за рубеж. Грозное запустение стало овладевать бурно шумевшими некогда палестрами и театрами мирового города, явственно скользившего в ничтожество провинциального захолустья. Из такого сознания культурной катастрофы родилась непосредственная тема комедии: сошествие божества театров в преисподнюю за душою великого трагика, коих не осталось больше на земле, и последующее соревнование мертвых поэтов Эсхила и Еврипида.

Было бы, однако, ошибкою думать, что выбор театрально-критической проблемы лишил эту комедию Аристофана ее общественного пафоса, сделал ее кабинетно-теоретическим исследованием. Для Аристофана, как и для всей культуры греческого театра, поэтические проблемы — это прежде всего вопросы народной педагогики, вопросы социально-классового воспитания. Театрально-критическое столкновение, данное в «Лягушках», с самого же начала перерастает в столкновение социальных систем. Спор Эсхила [и] Еврипида за первенство в трагическом искусстве — только продолжение старинной борьбы между консервативным аристократически-крестьянским миросозерцанием, отстаивавшим устои обрядовой религиозности, наследственной доблести, коллективистической морали и других традиций сословно-родового государства, и системой взглядов растущей буржуазной демократии, несшей на знамени своем рационалистическую философию, научный скептицизм, индивидуалистическую мораль, проповедь личной свободы. Эта социально-философская антитеза, отраженная Аристофаном уже ранее в комедии «Облака», направленной в упор против просветительских учений Сократа и софистов, была, бесспорно, одним из узловых противоречий всей культурной истории Афин V века. А за ним стояло противоречие еще более широкое, стояла классовая схватка не

на жизнь, а на смерть между землевладельчески-крестьянским родовым укладом, пытавшимся отстоять свои исторические позиции, и надвигающимися товарно-денежными отношениями.

Вот почему театрально-критический спор между Эсхилом, превращенным в носителя идей консерватизма, и Еврипидом, представителем «молодых», с первых же стихов приобретает боевые черты столкновения проитивоположных общественных идеалов. Их характеристика, даваемая здесь Аристофаном, чрезвычайно любопытна для нас. Но не менее ценна и художественная, стилистическая оценка, вырастающая из нее.

Трагическая система Эсхила определяется здесь как система последовательно-художественного идеализма:

«О прекрасном должны мы всегда говорить» —
вот его формула. А как следствие отсюда:
«Сама неизбежность
Нам велит для возвышенных мыслей и дел находить величавые речи», т. е. утверждается приподнятый поэтический стиль; и далее:

«...величавой трагедии блеск золотой»,

т. е. предлагается повышенный характер театрального зрелища.

В противовес высказываниям Эсхила, поэтическое мировоззрение Еврипида формулируется как воинствующе-реалистическое.

«Человеческим будет наш голос, пускай», —

утверждается здесь. А как вывод — разговорная сниженность языка и натуралистическая характерность театральных образов, постановочных приемов и актерского движения.

С поразительной силой, разнообразием и выразительностью проведено Аристофаном это основное различие обоих поэтических направлений. От общего он переходит к частным выводам. Тончайшему стилистическому разбору подвергается общая конструкция трагедии, как она разработана в творчестве обоих поэтов, композиция отдельных частей, использование отдель-

ных элементов спектакля, костюма, музыки, пения, пантомимы, хора.

Из этого анализа, остающегося до наших дней непревзойденным источником критических оценок древнегреческого театра, вырастает общий вывод. Театральная система, представленная здесь Эсхилом и с необычайной страстностью защищаемая Аристофаном, это и есть система монументального, обрядового синтетически-хороводного театра, как она сложилась в процессе роста театрального зрелища из земледельческого культа, из праздничной игры аграрных хороводов. Наоборот, художественная линия отстаиваемая Еврипидом, есть по существу своему именно та линия актерского, светского, декламационно-рационалистического спектакля, которая росла на протяжении V века одновременно с развитием товарно-денежных отношений, и которой суждена была в веках победа над системой хороводного театра. Аристофан с мужеством борется против этой побеждающей новаторской линии. Один из творцов хороводной комедии, он защищает в поэтике Эсхила, основы также и собственной своей классовой поэтики. Историческая обреченность всей этой зрелищной системы увеличивает привкус соленой горечи, лежащей на философски-критических рассуждениях в «Лягушках».

Нельзя однако преувеличивать последовательность этой критической философии, нельзя изолировать эту комедию от театральной традиции, от жанра, на которых она выросла и которые определили очень многое в ее разработке. Традиционна прежде всего самая фантастическая предпосылка комедии: сошествие героя-шута в преисподнюю в поисках правды. В несохраненной нам комедии «Крапалы» поэта Ферекрата, современника Аристофана, в комедиях (также не сохраненных) «Архилохи» и «Хироны» поэта Кратина сказочная игра с «царством мертвых», как и в «Лягушках», способствовала нарушению бытовой привычной закономерности, которое составляло атмосферу хороводной комедии.

Отсюда и необходимая для комедии «перевернутость» обыденых отношений: мертвый принимает присягу под угрозой обратного «воскрешения», люди на земле представляются героями комедии — «мертвецами», и т. п. Тема «золотого века», также обязательная для праздничного карнавального театра, дана здесь в хоре «посвященных», «мистов», справляющих вечные празднества в преисподней. Но отсюда же растет и другое любопытнейшее противоречие. Обрядность елевсинских мистов, по самой сути своей довольно близкая к обрядности культа Диониса, в комедии делается частью этого культа, полностью приравнивается к нему. Песни, пляски, процесии «загробного хора мистов» становятся прямым воспроизведением совершенно реальной и современной комедийному театру обрядности Дионисовых празднеств с его шествиями, шуками, резвым весельем. Вот так приблизительно, как изображает Аристофан свой «хор посвященных», должны мы представить себе разгульно-бытовую обстановку Дионисий, ту праздничную атмосферу, из которой вырастало, как зрелищная его часть, представление хороводной комедии, представление «Лягушек».

Пение вводного «хора лягушек», от которого получила свое имя комедия, условно помещаемого на «болоте», где находились старинная ограда Диониса и искони-древний комедийный театр, дополняло эту атмосферу празднества. Так, эта «комедия о театре», эта похвала «хороводному театру» оказалась даже внешним образом включенной в обстановку хороводных празднеств Диониса. Поэт призвал на помощь все средства зрелищной выразительности, чтобы овеять блеском поэзии милый его сердцу праздничный быт и праздничное искусство аттического крестьянства. И поистине не его вина, что эта исключительная в мировой истории театральная «защита» театра оказалась исторически напрасной.

Жанровая обусловленность «Лягушек» не ограничивается этим. Сквозь всю комедию проходит

традиционная двойственность хороводного и буффонно-актерского начала. И если четы с преобладающим участием хора как пород и парабаза, или агон, построены на приемах ритуального зрелища, на материализованных метафорах, сравнениях и т. д., то в остальных частях силен элемент шутовской буффонады. Сам Дионис, божество театра, выступает здесь в роли клоуна-хвастуна и труса, традиционного «аладзона» балаганной комедии. Шутовсукие эпизоды переодеваний, драк, взаимного непонимания, беготни, палочных ударов вносят раскатистый смех площадей в серьезную «критическую» пьесу.

Впрочем, и самую «критику» поэт стремится оперить крылатыми остротами и победоносным весельем. Его главнейшее орудие для этого — театрально-литературная пародия. Десятки приемов театрального мастерства обоих мастеров, Эсхила и Еврипида, подвергаются пародированию, то дружески-добродушному, то уничтожающе-ядовитому. Число отдельных пародий, блестками рассыпаных по комедии, следует считать сотнями, да притом еще далеко не всегда они различимы для нас, обычно не знакомых с предметом пародии. Множеством нитей сплетена эта театрально-критическая комедия со сценической традицией, ей современной, со злободневной театральной сплетней, со всем художественным миром своего времени.

Но пародия не исчерпывается отдельными лишь стихами. В самой «басне» комедии — в сошествии Диониса, переряженного Гераклом, в преисподнюю для освобождения заключенного там героя — прощупывается мифологический, трагический сюжет. Трагический театр знал тему: Геракла, спускающегося в царство мертвых, где с помощью царицы поддонного мира Персефоны он побеждал адского пса Кербера и спасал друзей своих. Совсем незадолго до представления «Лягушек» Еврипид разработал этот миф в трагедии «Перифой», нам не сохраненной. Очень возможно, что в общий остов этой славной некогда трагедии и отдельные эпизоды ее, в том числе и хор

из «посвященных»-мистов просто спародированы Аристофаном. Это — лишнее доказательство того, как нельзя отрывать древнегреческую комедию от жизни культурной среды, ее питавшей.

И, как и относительо «Фесмофориасус» возникает вопрос: как мог Аристофан рассчитывать на то, что блестящая острота его театрально-поэтических пародий дойдет до амфитеатра, слышащего комедию с налету, единожды, в шумной и пестрой обстановке разгульного празднества? Ответ все тот же. Всего вероятнее, что изрядная доля наиболее тонких литературных стрел внесена автором дополнительно в текст, когда комедия перестала быть зрелищем для площади и стала книгой, предметом для внимательного чтения ценителей и знатоков. Но как бы то ни было, эта «комедия критики», как и «Фесмофориасусы» — «комедия пародий», остается величайшим свидетельством культурной прелести аристофановских Афин.

2

Комедия начинается с характерно клоунского «выхода», с появления на орхестре Диониса, диковинно наряженного Гераклом, и слуги его Ксанфия (т. е. «рыжего»), отправляющихся в царство мертвых. Ксанфий выезжает верхом на осле, вероятно, бутафорском. Как и в хоре ряженых, во «Всадниках» и «Птицах», скорее всего именно живой человек в маскарадном наряде осла появлялся здесь перед восторженными зрителями, задавая тон балаганной потехе представления.

С акробатическими шуками и клоунскими остротами обходя орхестру, актеры приближаются к задней ее дуге, где расположена декоративная постройка с колоннами и фронтоном, условно обозначающая храм Геракла. Шутовской диалог вышедшего из дверей Геракла и Диониса дает тему комедии: сошествие Диониса в преисподнюю за душой трагического поэта. Здесь же дается перечисление предстоящих ириключений отважного путешественника, т. е. оглавление будущих эпизодов комедии. Это — обычный прием Аристофа-

на, имеющий задачей облегчить зрителям понимание дальнейшего действия.

Дионис и космический спутник его снова пускаются в путь по орхестре. Путь этот означает теперь сошествие в царство мертвых, и этапы его характеризуются встречами с «похоронным шествием», с «челноком Харона», с адскими ужасами и, наконец, с хором мистов, блаженных душ, поющих и пляшущих перед дворцом повелителя мертвых Плутона.

Дворец этот обозначен той, же постройкой на задней дуге орхестры, которая прежде была осмыслена как Гераклов храм. Так условно пользуется пространством хороводная комедия. Проходя по кругу орхестры, актеры якобы сталкиваются с чудесами и тайнами преисподней. Переправа Диониса через «озеро мертвых» происходит в бутафорском челноке, который, вероятно, на канатах волокли поперек орхестры, в то время как второй актер, Ксанфий, бежит вокруг орхестры. С появлением хора мистов, сопровождающегося музыкой и блеском факелов, кончается пролог, несколько затянувшийся, распадающийся, как и обычно у Аристофана, на три части: балаганное зрелище, установка темы комедии, комическое действие (в данном случае — сошествие в ад).

Парод мистов, как сказано выше, воспроизводит ритуальные пляски Дионисовых празднеств. Он разработан тонко и сложно, молитвенные обращения к подземным богам чередуются с насмешливыми речами корифеев. Зрелищно-орхестическая, балетная пышность повышается включением дополнительных хоров, исчезающих по окончании парода и оставляющих на орхестре только основной хор посвященных «девушек и женщин». Это — очевидное отступление от традиций аристофановской комедии, свидетельствующее о стремление разнообразить ставшую привычной форму парода и о начавшемся распаде «строгого стиля» хороводного театра.

Лирический пафос песен «блаженных душ» снова сменяется шутовством и буффонадой. Следующая чета комедии — один из лучших примеров балаганной

манеры Аристофана. Она состоит из цепи коротких комических сцен, связанных приемом переодевания (оба актера-клоуна одновременно рядятся в шкуру льва) и «обратным ходом». Простак Дионис всякий раз по-иному попадает впросак. Но основной комедийный пафос этих великолепно смешных сцен в подлинно аристофановском смешении «трагедии» и «фарса»: бог выступает здесь в роли шута, тень великих мифологических событий сошествия героя Геракла в царство мертвых причудливо ложится на дурашливую суетню балаганных масок. Пародия на трагические образы, скорее всего на упомянутого уже еврипидовского Перифоя, отчетливо прощупывается здесь. Вратарь Ада, страж Кербера, Эак, превратившийся в комедии в ворчливого слугу-привратника, поочередно лупит палкой обоих героев. Комическая логика делает порку надежнейшим якобы средством отличить подлинное божество от самозванца. Вместе с тем это — необходимая дань необузданному балаганному комизму, перед тем как представление вступает во вторую, сравнительно серьезную и сдержанно-спокойную свою половину.

Перелом этот начинается с третьей четы комедии, с ее парабазы, с обращения хора. Старинный комментатор утверждает, что именно из-за парабазы своей, вызвавшей особенное восхищени зрителей, «Лягушки» были, в отступление от обычая, представлены во второй раз. В чем же ценность этой парабазы? Она содержит выраженные с очень большой определенностью и страстностью требования амнистии и уравнения в гражданских правах для попавших в опалу аристократических слоев города. Притязание это высказано сперва прямо, затем в виде притчи, под покровом метафоры, довольно обычной в древней традиции. «Добрые» старинные роды приравниваются к старой, полноценной золотой монете, новые люди — «выскочки» из демократии — уподобляются новейшему порченному чекану. Ясно, кто был заинтересован во вторичной постановке комедии и этой ее парабазы: это — аристократические, родовитые слои населения, державшие в руках своих иждивение комедийных хоров.

Вторая половина комедии, следующая за парабазой, вводится, как и первая, балаганным диалогом, на этот раз двух слуг: земного — Ксанфия и подземного — Эака. Такая потусторонность не мешает, однако, шутовскому разговору этому носить подчеркнуто-бытовые черты, характерные для последующей «бытовой комедии» и лишний раз напоминающие о наступающем изживании хороводного, политического театра. Здесь дается и дополнительная тема представления: спор между Эсхилом и Еврипидом из-за первенства в трагическом искусстве. Песнями хора, образно и тонко определяющими противоположность художественных стилей обоих поэтов, вводится основная чета комедии, агон — соревнование. Первым говорит Еврипид в нервных и стремительных восьмистопных ямбах, хорошо передающих страстно-порывистую его манеру. После встречной песни хора ему отвечает Эсхил в величаво-торжественных восьмистопных анапестах. Спор идет об основном существе политически-философских устремлений и поэтического стиля эсхиловской и еврипидовской трагедии, об упомянутом уже «идеализме» и «реализме» в искусстве. Спор выдержан в приподнято-строгой и глубоко серьезной манере, обильно пересыпан критическими цитатами, и только отдельные остроты да шутовские реплики Диониса, выступающего здесь в двойственной роли судьи соревнования и комедийного клоуна-бомолоха, напоминают о жанре представления. По глубокомысленности и полету поэтического вдохновения это бесспорно — один из блистательнейших агонов Аристофана.

Агон закончен, но далеко не завершен спор между поэтическими школами. От общих прений о законах трагического соревнующиеся переходят в следующих эпизодах к оценке отдельных элементов траедии: ее стиха, ее прологов, ее музыки и словаря. Аристофан заметно стремится здесь разнообразить выразительные средства представления, чтобы, оставаясь в пределах театрально-критической темы, найти все новые и новые способы зрелищного оживления ее.

Сперва идет своего рода декламационный дивертисмент, заканчивающийся отточенно-острой комедийной разрядкой. Забавный шутовской припев Эсхила разрушает до основания величественную цепь еврипидовских прологов. Следует ряд дивертисментных номеров музыкального и песенного характера. Под предлогом оценки арий и хоров в трагедиях Эсхила и Еврипида дается ряд «музыкально-эксцентрических актов», говоря языком нынешнего цирка. Пародийная игра на флейте, на кифаре, па трещотках, пародийные песни, составленные из заведомой галиматьи и зауми, — все эти вводные номера разнообразят действие. Но при всем блеске они свидетельствуют опять-таки об упадке строгого стиля хороводной комедии, прибегающей взамен традиционных ритуальных хороводных игр к набору таких дивертисментных эффектов, рассчитанных на виртуозно-артистическое исполнение и на интерес сенсации. Последняя из песней этого дивертисмента любопытна еще и потому, что являет образец того жанра «мимической гипотезы», представления опереточно-оперного характера. который стал наследником хороводного театра по линии музыкальной и орхестической.

Исчерпав средства музыкальной пародии, Аристофан прибегает к «аттракциону» зрелищному. В свойственных хороводной комедии приемах «материализованной метафоры» измеряются на исполинских бутафорских весах тяжесть и «вескость» стихов обоих поэтов.

Победителем, как и во всех предшествующих состязаниях, оказывается Эсхил. И сейчас уже ничто не может остановить действие комедии, стремящейся к развязке. Перед лицом вошедшего Плутона, появление которого с пышной свитой придавало феерическое великолепие концу представления, Дионис — судья соревнования — задает соперникам последнюю загадку. Это вполне в традициях сказки, поэтика которой столь родственна хороводной комедии. Но это также ставит последнее и самое отчетливое ударение на политической направленности всего зрелища. Загадка касается

Алкивиада. Только здесь, в последних стихах комедии, называется в первый и в последний раз имя того, чей образ скрыто довлел над всеми злободневными остротами и намеками «Лягушек».

Ответ на загадку дан в ритуальной форме прорицаний, двусмысленных и темных, как это и обычно в сказочной традиции этого мотива. Дионисом избран Эсхил. Старый герой хороводного театра торжествует в последней из хороводных комедий. Против Еврипида, по комедийному закону «обратного хода», обращается на прощание язвительный ворох его же собственных каламбуров и двусмысленностей.

Следует ритуальное приглашение на пирушку, выдержанное, однако, в исключительно спокойных и мягких формах, резко отличных от буйного, богатого весельем и пляской «комоса», обычно заключающего аристофановские комедии. Столь же сдержанно разработана ритуальная сцена «избрания нового царя», в качестве которого выступает на этот раз признанный «царь трагедии» Эсхил. Под пение хора «блаженных душ» актеры покидают орхестру.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 301–308.

Комедия-утопия

1

«Законодательницы» (дословно «Екклесиасусы» — женщины в народном собрании) — одна из немногих комедий Аристофана, поставленная уже после поражения Афин в Пелопоннесской войне. Комедия эта стоит в преддверии конца длинного, более чем сорокалетнего творческого пути Аристофана. Она отделена от ранних «Ахарнян» и «Всадников», даже от «Птиц» и «Лисистраты» не только вереницей лет, но и целой исторической эпохой.

К 392 году, когда была поставлена комедия, стало уже совершенно ясным, что в разрушительной Пелопоннесской войне не было победителей, а были

только побежденные. Война эта, внешне закончившаяся сожжением афинского флота и разрушением Долгих стен — морской крпости Афин, подорвала, конечно, мощь торговой державы афинян. Но массы исконных земельных собственников, от имени которых вела борьбу и под знаменем которых победила Спарта, ничего не выиграли от победы. Наоборот, война только ускорила процесс размывания пласта мелких свободных производителей. История с беспощадной отчетливостью раскалывала общество на две основных группы: на узкий слой рабовладельцев, промышленников, негоциантов и на миллионы рабов. Класс свободных земледельцев, хозяйничавший на мелких участках при помощи двух-трех рабов, класс, который был основой и питательной средой хороводной комедии V века и защите которого посвятил Аристофан лучшие свои творения, попадал между молотом и наковальней, разорялся. Вчерашние собственники сгонялись с земель, экспроприировались, становились городскими пауперами, получая в виде государственной милостыни крохи из гигантских доходов крупных рабовладельческих хозяйств.

Этот жесточайший хозяйственный кризис не проходил без бешенной классовой борьбы. Попытки крестьянства остановить надвигающуюся экспроприацию и кабалу взрывами яростных бунтов в Аргосе, Беотии, Спарте потрясали Грецию на протяжении, десятилетий, следовавших за Пелопоннесской войной. И ни одна другая эпоха в истории древней Греции так не богата опытами социальных реформ и всяческими социально-утопическими учениями. Все они были обречены на неудачу. Это потому, что ни одна из них не решалась и не могла затронуть основного противоречия современного им общественного строя, принципа рабского труда, который как раз и являлся первопричиной кризиса и разорения мелких производителей.

Хороводная комедия, выразительница идеологии пауперизющегося свободного крестьянства, не могла не быть самым непосредственным образом вовлеченной в этот круг противоречий. Она теряет социальную

почву под ногами. Она утрачивает свой хороводный характер, и к началу IV века по существу перестает быть тем сельским комосом, каким она была в первые годы творческой деятельности Аристофана. Линия профессионально-актерская, линия театральных масок начинает преобладать над хорами. Все это приводило к глубочайшим изменениям в художественной структуре комедии, которые мы отчетливо наблюдаем в «Законодательницах» и о которых еще будет речь.

Но еще существеннее были изменения в содержании. В начале IV века хороводная комедия выступает с рядом не политических уже, а своеобразных социально-экономических тем и включается этим в упомянутую уже утопическую литературу, среди которых мы встречаем такие великие философские утопии Платона, как «Государство» и «Законы».

Налет сказочного утопизма всегда был присущ хороводной комедии, этому праздничному карнавальному театру. Но все же очень многое отличает фантастический полет «Ахарнян» или «Тишины», где в одежды сказочной причуды одевается злободневная и вполне конкретная политическая идея («заключение мира», «открытие границ»), от утопического замысла комедий IV века, пытающихся ставить проблемы решительного социально-экономического переустройства и наполненных при всей своей традиционной карнавальности часто очень горьким содержанием.

В наследии Аристофана мы имеем две таких комедии-утопии: «Богатство» (388 г.) и «Законодательницы».

Любопытнейшая пьеса! Что значит своеобразный замысел комедии, где женщины решают захватить власть в городе и провозглашают самые решительные социальные «реформы», объявляя общность имущества, земли, даже мужей и жен? Разнообразнейшие толкования издавна давались «Законодательницам». Идея «античного коммунизма», кажущаяся на первый взгляд близкой политическому учению революционно-

го пролетариата современности, представлялась ослепительно интересной; аналогия между античной Грецией и нашими днями казалась блистательно-заманчивой. Но в какой мере можно действительно проводить здесь какие-либо параллели и как вообще надо понимать политический смысл этой комедии Аристофана?

Мы уже отмечали близость аристофановской фантазии к философским проектам Платона и подобным им. Консервативные чаяния крупных землевладельцев, аристократов, знаменем которых была философия великого идеалиста, — вот что нашло свое выражение в «Государстве» и «Законах». Более того, именно в реальном общественном укладе военно-феодальной Спарты, сохранившей еще множество пережитков родовой общины, обретали наибольшую поддержку подобные утопии. Военная победа Спарты укрепляла популярность этих пережиточных для своей эпохи форм родового уклада. Да и в самих проектах «реформ» Платона прежде всего бросается в глаза, что весь производственный уклад жизни остается в них нерушимо-старым. Труд рабов — вот основа утопического общества Платона.

«Социализм» Платона сохраняет и даже усиливает классовую дифференциацию. Не меняя производственных отношений, утопии его носят резко потребительский характер. Всего этого достаточно, чтобы провести самую решительную, самую глубокую грань между этим утопическим, потребительским «социализмом» античности и научным, революционным социализмом и коммунизмом современного рабочего класса.

И вот утопическая установка «Законодательниц» Аристофана внешне во многом близка концепциям Платона. И здесь дело свводится к обобществлению стола, к обобществлению предметов домашнего обихода. Как к фантастической крайности мы приходим к «общности» жен и детей. У Платона — это вполне серьезный и, в условиях его «потребительского» социализма, по-своему логический проект. У Аристо-

фана — повод к необузданно-непристойному полету шутливой фантазии.

Почему же сходны между собой утопические проекты Аристофана и Платона? Объяснение этому следует искать в том крайне своеобразном союзе между мелким земледелием, свободным крестьянством Афин и слоями феодальных землевладельцев, который создался в процессе Пелопоннесской войны под давлением наступательной политики городской демократии, ремесленников и торговцев. Хороводная комедия и здесь остается верной этому союзу, как и на протяжении всего творчества Аристофана.

Но все же нельзя полностью ставить рядом вымысел Аристофана и утопический трактат Платона, нельзя рассматривать «Законодательниц» как отражение утопических доктрин аристократической верхушки общества или ее отдельных философских школ. Основа аристофановской утопии значительно более массова. Чтобы понять ее до конца, надо еще раз вспомнить о самой социальной природе хороводной комедии, о ее происхождении.

Утопический замысел «Законодательниц» — это одна из последних, безнадежных попыток свободного земледелия защитить и сохранить мелкособственнический уклад натурального хозяйства от разрушительно надвигающегося торжества товарно-денежных отношений. Чтоб уйти от губительной власти денег, чтоб спастись от имущественного неравенства и гента ростовщического золота, разоряющего свободное крестьянство, чтобы остановить этот страшный процесс, Аристофан выдвигает в своей комедии идею всеобщего обобществления.

«...Мы общественной сделаем землю,
Все — для всех, все плоды, что растут на земле, все, чем собственник
каждый владеет».

(Ст. 596)

Все болезни века исцелятся тогда и прежде всего — болезни, подтачивающие хозяйство мелкого собственника.

«Забудут грабить, ближнему завидовать,
Не станет нищих, голых, голодающих,
Не будет распрей граждан, с молотка продаж...»

(Ст. 568–569),

т. е. исчезнет проклятая власть денег над людьми и, в частности и в особенности, над трудовым земледельческим людом.

Но тут неминуемо возникает вопрос, основной роковой для судьбы свободного древнегреческого крестьянства: «Кто же будет возделывать пашню?» И герой комедии отвечает прямо и убежденно: «Рабы».

И сейчас, в историческое мгновение последнего кризиса свободного земледелия, театр Аристофана как выразитель идеологии античного крестьянства не может переступить через роковую границу, предопределившую гибель и его, и общества, его создавшего: не может переступить через основы рабского труда.

Таково основное социально-философское содержание этого предпоследнего творения Аристофана. Но, разумеется, «Законодательницы» не были бы хороводной комедией, если бы указанное достаточно горькое и глубокое содержание не было облечено в ней в причудливые и пестрые одежды полуфантастического карнавала карнавальной «перевернутости».

Почему женщины захватывают власть в этой комедии-утопии?

Да потому, что такой сказочный переворот ставит вверх ногами весь обычный порядок вещей, при котором место женщины в афинском обществе было бесправным и подчиненным. Этот переворот — лишь исходная точка для окончательного наступления «золотого века». Он подобен установлению господства «пернатых» в аристофановской комедии «Птицы» или «царству зверей» в несохраненной нам комедии поэта Ферекрата. или царству людей-автоматов, «скатертей-самобранок» в иных утопических комедиях современников Аристофана. Так, вместе с утопическим «обобществлением», вместе с фантастическим «царством женщин» наступает освобождение от

горькой скудости и соленого труда будней, наступает «золотой век». А вместе с «золотым веком» приходят и обжорство на пышно уставленных столах, и эротическая необузданность, и меха с вином, раздаваемые щедро и даром.

Он достаточно непритязателен, этот «золотой век» в представлении вечно голодного и бьющегося из-за куска хлеба афинского земледельца. Но он передает всю страстность глубоких чаяний крестьянства, сохранившего эту тоску по «веку счастливого бога Кроноса». И подо всем необузданно-легкомысленным своим и буйно-чувственным покровом он доносит в комедии Аристофана неистребимый и старинный голос стихийного протеста крестьянства против торгового государства, против существующего разделения богатства, против власти денег.

Ни в одной из хороводных комедий Аристофана, которые все без изъятия в том или ином виде посвящены «золотому веку земледельцев» не говорит этот голос с такой отчетливой силой. И поистине удивительно, что социальная утопия эта расцвела с таким блеском уже в пору последнего смертельного кризиса и хороводной комедии, и аттического крестьянства.

2

Конструкция комедии «Законодательницы» в еще большей степени, чем тема ее, отразила переходную пору ломки. Представление начинается с большой сцены-пролога. На орхестре — улочка Афин и два раскрашенных домика по сторонам ее. Эта сценическая постройка станет впоследствии обычной для зрелищной системы ново-аттической комедии.

Монологом героини Праксагоры, пародирующим трагические прологи, начинается действие. Рассказывается замысел женского заговора. Следует пантомимическая сцена сбра соседок. Ее зрелищная занимательность усиливается незатейливой феерией — фонариками в руках у бегущих. Это — сценический прием, использованный Аристофаном в начале «Ос» и в других местах.

Но, в отличие от этих более ранних комедий, «хор соседок» не имеет традиционного парода, и действие непосредственно переходит к следующему звену, к эпизоду «репетиции» собравшимися соседками своего будущего выступления на Пинксе. Драматургически это — великолепный прием, позволяющий Аристофану, никуда не перенося действия, дать комически необычайно сильную сцену «народного собрания». Следует шутовская пантомима — сцена маскарадного переодевания женщин. Лишь после нее хор поет свою первую песню, сопровождаемую стремительной пляской. Но и здесь мы наталкиваемся на решительнейшее нарушение традиционных правил хороводной комедии. Хор соседок после пляски не остается на орхестре, — как это происходит во всех более ранних комедиях Аристофана, где спорящие полухория любителей-граждан образуют стержень праздничного зрелища, — но под маршевую музыку флейт покидает орхестру, якобы отправляясь в собрание.

За этим следует ряд чисто актерских сцен, лишенных опять-таки, в отличие от исконных законов хороводной комедии, признаков симметричности, четности. На крыльце одного из домиков становится видимым (может быть, посредством простой сценической машины — выдвижной платформы эккиклемы) Блепир, муж Праксагоры. Это — шут комедии, оделенный, однако не только буффонными, но и характерно-бытовыми чертами, роднящими его с характерными масками «простаков» в последующей бытовой «новой комедии». Блепир обескуражен исчезновением жены. Еще более того смущает его скромная, но настойчивая, чисто физиологическая надобность. Этот последний мотив развернут Аристофаном с грубоватостью, на современный взгляд несколько нспристойной. Но не забудем, что «свобода от приличий», привычного общежития была одной из существенных «свобод» карнавала.

На фоне бесплодных усилий злополучного Блепира освободиться от угнетающего его бремени разыгрываются две параллельные по смыслу сценки,

диалоги с первым и вторым соседом. Здесь довольно много политических намеков и злободневных острот в особенности в рассказе болтливого соседа о захвате неведомыми «белолицыми» вторженцами власти в народном собрании, но еще больше здесь чисто балаганных каламбуров и бытовых характерных шуток.

На опустевшую орхестру, опять-таки в отмену комедийных традиций, возвращается хор. Женщины победили в народном собрании. Но песня их и на этот раз незатейлива и бедна. Эта музыкально-песенное сопровождение для подвижной пантомимы, для сцены беготни, переодевания. Женщины скидывают маскарадные мужские наряды и срывают привешеные бороды. Разоблачение хора в средней части комедии характерно для техники Аристофана и имеется во всех почти сохраненных комедиях. Оно объясняется, вероятно, тем, что замысловатый маскарадный наряд хора к середине зрелища уже полностью выполняет свою задачу — изумить зрителя фантастической непривычностью, а для последующих плясок и песен он может оказаться только помехой. Но технический прием этот имеет также и социальный смысл. Сбросив маскарадное обличие, комедийный хоровод становится самим собой, т. е. хором афинских граждан, и в качестве такового он по традиции обращается к собравшимся зрителям с призывом — парабазой.

Но на этот раз никакой парабазы не следует. Общественный смысл хороводной игры исчез, остается только техническая ее оболочка. Зато налицо, хотя и в очень обедненной форме, другое исконное и ритуальное звено древне-аттической комедии — «спор», агон. Это единственная традиционная чета в «Законодательницах». Но и она искажена. Хор участвует в агоне всего одною лишь песней. Остальной агон занят диалогом Блепира и Праксагоры, разъясняющие величие и значение предпринятой женщинами «реформы».

Стих меняется и переходит в долгий анапестический восьмистопник.

Наряду с узко-бытовыми шутками развертывается с большой долей серьезности социальная тема

комедии-утопии, тема «золотого века». В обычной манере Аристофана перемежаются строки возвышенно-важные и даже патетические с буффонадой и явным плутовством. Политические традиции хороводной комедии с наибольшей отчетливостью сохранились здесь. В заключение агона дается своеобразное «оглавление» последующих сцен комедии, сцен сдачи имущества и «обобществления любви». Это — тоже прием, традиционный для техники хороводной комедии.

Роль самого хора, однако, в этих последующих частях почти сходит на-нет. Три раза подряд в дальнейшем указывается лишь ремарка «хор», но не даются слова песен. Здесь вставлялись, очевидно, произвольные песенки дивертисментного характера. Значение хора полностью сводится, таким образом, к исполнению музыкально-танцевальных интермедий, не только не определяющих хода действий, как это было в пору расцвета хороводной комедии, но даже не связанных с ним по содержанию. Это — ярчайший показатель падения хорового начала.

Вместе с хороводным принципом окончательно падает и закон симметрии, парности. Следов чет уже не найти в этой комедии. Композиция ее слагается из нанизывания единичных явлений — эписодпев, разделенных лаконическими ремарками в тексте — «хор». Это и есть композиционный принцип «ново-аттической» бытовой комедии, пришедшей на смену комедии Аристофана. Первое из «явлений» развертывает тему «сдачи частного имущества». Острыми и характерными чертами обрисованы два противоположных образа «обывателей»: законопослушного и доверчивого простачка и хитреца, человека себе на уме, недоверца. Обе эти фигуры по тонкости типологической, даже психологической характеристики относятся уже к мастерству бытовой комедии.

Зато полностью от хороводной комедии перешел своеобразный прием «материализованной метафоры». Выставка домашней рухляди, учиненная простодушным сдатчиком, уподобляется «празд-

ничному панафинейскому шествию», причем каждая отдельная сковорода и мельница получают метафорическую кличку из круга образов, связанных с панафинеями. Это — отличный образчик смыслового «сдвига», свойственного хороводной комедии. От хороводной же комедии и последующий рассказ глашатайки, приглашающей честной народ к обеденным столам. Гиперболически пышный стиль в описании сытного угощения напоминает об обрядовом обжорстве Дионисовых празднеств, а сам рассказ глашатайки бесспорно является пережитком ритуальной для Аристофана сцены «пирушки».

Далее комедийное действие достигает вершины. Перед концом комедии поэт развертывает свой самый выигрышный с точки зрения балаганного комизма мотив, мотив «любовного обобществления». Здесь комедия окончательно покидает почву бытовой «правдоподобности», переходя в область своего рода фантастического фарса, в чрезвычайно трансформированном виде воспроизводящего старинный ритуальный для земледельческих корней хороводной комедии мотив «свадьбы». Всякие политические и социальные темы уступают здесь место буффонному веселью. Поэт с необычайным разнообразием и искусством извлекает все новые и новые эффекты из смелой, но чрезвычайно благодарной ситуации. Рой старух, одна безобразнее и дряхлее другой добиваются любви злополучного красавца-юноши, вырывая его друг у друга, создавая на орхестре гротесковый и балаганный пантомимический танец. Эпизод любопытен и тем, что здесь широко используется вертикальная стена сценической постройки: действие переносится в окна и, может быть, на кровлю «трехмерных домиков», образующих декорацию комедии. Изобразительный материал древних фресок и рельефов дает иллюстрацию к такого рода сценическим эффектам.

Еще любопытнее явно дивертисментный характер, который принимает комедия к концу. В нее вводятся сольные песни, вводятся лирические и буффонные дуэ-

ты. Эта сложная музыкальная сцена «серенада» также полностью относится к новому зрелищному жанру, но уже не к «бытовой комедии», а к своеобразному жанру «мимической гипотезы», излюбленному мещанскими зрителями представлению, богатому ариями, сольной игрой на инструментах и иными музыкальными аттраконными номерами. Эта «мимическая гипотеза» явилась прямой преемницей синтетического стиля хороводной комедии, но она заменила песни и пляски гражданских хороводов вокально-орхестическим искусством виртуозов-профессионалов, окончательно вырвав эти «музыкально-танцевальные» эффекты из смысловой конструкции зрелища. Линия профессионального мастерства в греческом театре празднует в этом искусстве городской буржуазии свою совершеннейшую победу над линией любительской и земледельчески обрядовой.

Приход вестницы двигает комедию к развязке. Идет комос, разгульная, буффонная пляска, сохранившая от ритуальных традиций своих древнеисконную игру с факелами. Сюда же вводится как свидетельство переломной смешанной формы краткое обращение к зрителям, пережиток древней хороводной парабазы. Под пение, очевидно, «модной» кулинарно-гастрономической песенки, заменившей традиционную финальную молитву хора, кончается эта комедия, ярчайший образчик ломки мировоззрения и сценических форм, стоящей на грани двух социально-политических эпох и двух зрелищных систем.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 407–414.

Комедия-притча

1

«Богатство» (поставлена в 388 г.) — последняя из сохраненных нам комедий Аристофана. Более того, это — последняя комедия, поставленная им под

собственным именем. Как свидетельствует древний комментатор, следующие две комедии (нам не сохраненные) «Кокал» и «Эолосикон» дряхлый поэт предоставил уже для постановки сыну своему Арароту, «желая снискать ему расположение зрителей».

Как и предшествующие «Законодательницы», это — попытка социально-экономической утопии. И корни, ее питающие, — это разорение аттического крестьянства, которое наступило после конца Пелопоннесской войны в связи с растущей дифференциацией, с обострением противоречий внутри рабовладельческого строя.

В оболочке некоего аллегорического действа, некоей театральной притчи, ставится в этой комедии вопрос о природе богатства и бедности. С первых же реплик этой, казалось бы, карнавально-праздничной коме попадаем мы и атмосферу пауперизации, нависшей над вытесняемым крупными рабовладельческими имениями мелким земельным хозяйством. В поисках спасения два земледельца — Хремил, «Бережливый человек», и Блепсидем — решают вернуть зрение Плутосу — божеству Богатства, чтобы впредь он мог награждать достатком всех честных людей. Но что такое Богатство? И как сделать так, чтобы люди действительно жили в довольстве и благополучии?

Возникает спор, в котором участвует вторя аллегорическая фигура комедии — богини Бедность — и который по своей социальной ведомости едва ли не превосходит все, написанное Аристофаном. Много тяжелых и горьких слов находит здесь поэт, чтобы описать бессонные ночи, соленый пот и сухой хлеб закабаленного долгами бедняка-земледельца.

Но из возражений, вкладываемых в уста Бедности, видно, что выход не так уж прост. Вопрос упирается все в то же роковое противоречие. что и в аристофановских «Законодательницах» и в утопиях Платона и во всех попытках социальных реформ этой поры. Если человек не будет подгоняем к труду голодом, кто же будет работать за него и создавать жизненные блага? Ответ — работать будут слуги-рабы. Без рабов не может быть ни

богатства, ни благополучия. Но откуда же возьмутся рабы при всеобщем богатстве и благополучии? На этот проклятыгй вопрос не смог дать ответа ни простоватый земледелец Хремил, обрушившийся на собеседницу свою с кулаками вместо доводов, не смогла ответить и вся античная цивилизация.

Устами Бедности комедия намечает один из выходов из тупика. Выход все в том же хозяйстве мелкого земельного собственника. Надо только отличать горькую нищету бездомовной голи от благодетельной бедности земледельца, «в доме которого нет изобилья ни в чем, нет зато ни в чем недостатка». Это требование звучит уже неизмеримо скромнее, чем горделивое прославление прелести земледельческого труда и крестьянского счастья в «Ахарнянах» или «Тишине», например.

И все-таки в годы постановки «Богатства» и это скромное требование, последняя идейная платформа античного мелкого крестьянства, была уже опровергнута историей. История массами создавала ту самую питающуюся подачкой богачей бездомовную голь. экспроприированных пауперов, против которых пыталась выступать последняя хороводная комедия. И Хремилу не остается ничего, кроме классического возражения проигравшегося спорщика: «ты не будешь права, хоть была бы права».

А Аристофану приходится выводить свою комедию из тупика неразрешимых экономических противоречий в мир чистой фантастики, в царство всеобщего сказочного изобилия, где родники текут вином, колодцы полны маслом и даже рабы играют в чет и нечет на золотые червонцы. Вопреки доводам логики и действительности, традиционная карнавальная тема «золотого века» звучит в конце и этой комедии. И звучит все на тот же любезный сердцу земледельца лад: всеобщее богатство, сравнявшее в благополучии и достатке всех свободных, тем самым теряет свою власть над людьми. «Честные» и «справедливые» земледельцы освобождаются из-под гнета денежных отношений. Бог Богатства перестает быть страшным богом.

Все это круг идей, излюбленный и обычный для хороводной комедии, для Аристофана. И все же ни фигуры самого «Богатства-Плутоса», ни основные мотивы притчи о «Богатстве и Бедности» отнюдь не были изобретены Аристофаном. И то, и другое — чрезвычайно древнего происхождения (см. О. Фрейденберг, «Слепец, над обрывом»). «Плутос» —это стариннейший метафорический образ — изобилие природы, неба, посылающего урожай. Превращение слепого «Плутоса» из нищего в богача, из калеки-старика в молодого и полного сил — это существеннейшее для мировоззрения родового общества представление о смене изобилия и скудости, жизни и смерти, лета и зимы. Именно из этой стадии возникли, очевидно, и обрядовые действа «спора богатства и бедности», являющиеся по существу двумя сторонами одного образа, изгнания и «смерти» бедности, воскресения ее в образе «богатства». А именно эти обрядовые мотивы частично и легли в основу земледельческого ритуального действа, породившего хороводную комедию, в структуре которой, таким образом, мотивы «Богатства» и «Бедности» искони занимали существеннейшее место. Вторжение в земледельческий мир натурального хозяйства — товарно-денежных отношений изменило образ «Богатства». Взамен черт стихийного изобилия, природного урожая он приобретает качества сокровища, качества золота. Как сказано в (цитируемом, между прочим, К. Марксом) отрывке из «Афинея»[43]: «люди вытащили бога-Плутоса за волосы из недр земных». Плутос — залая сила ростовщического капитала взрывающего родовую общину, разоряющая и закабаляющая земледельцев, становится теперь демоном соблазнительным и вредоносным. Именно с этими чертами встречаем мы его и в лирике поэта-аристократа Феогда, и в трагедии Эсхила и Софокла. И всюду поэты-идеологи натурального хозяйства, со страхом и изумлением наблюдающие непонятную им разрушительную силу

[43] Имеется в виду труд «Пир мудрецов» софиста Афинея.

товарно-денежных отношений, говорят о безумном и страшном произволе слепого демона.

Трансформировавшись, получали новое классовое содержание образы «Богатства» и «Бедности» также и в комедии, где, как сказано, они были глубоко-исконными и древними. Вероятно, именно так следует представить себе идейную направленность комедий «Надежда» или «Богатство» сицилийского поэта Эпихарма, «Богатство» старшего современника Аристофана — Кратина, комедии того же названия другого его соперника — Архиппа.

Аристофановская комедия включалась, как мы видели, в ряд социально-экономических утопий своей эпохи. И далеко не случайно, что и у другого великого утописта — современника Аристофана, у философа Платона находим в диалоге «Пир» притчу о «Бедности», стоящей в дверях пиршественного стола «Богатства», о «Бедности, рожающей, совершенно в духе и стиле аристофановского замысла, «Желание» — Эрота.

И совсем иное, гораздо более примиренное отношение к слепому Плутосу нашла новоаттическая комедия торговой буржуазии III века, обеими ногами стоящая уже на почве товарно-денежного хозяйства. Здесь бог «Богатство» чествуется как божество, одаряющее счастьем, а сама слепота его толкуется как счастливая случайность, направляющая ко благу и к неожиданной удаче людские судьбы. И опять-таки с новой силой и остротой встали образы слепого Богати страшной Бедности в позднейшей литературе эпохи общего кризиса рабовладельческого хозяйства, где мы находим их у Лукиана в диалоге «Тимон» или «Человеконенавистник» и опять-таки в фольклорных притчах, в их числе в христианской, по существу же исконно-до притче о «Богаче и бедном Лазаре». Клановое содержание образа «Плутоса» изменялось вместе с изменением социальной действительности, но первичные древние черты космического мифа об «Изобилии» и «Скудости» продолжали, как ритуальные пережитки, существовать внутри этих изменяющихся образов,

придавая им качество некоторой двойственности, делая их одновременно и злободневно-актуальными, и отчетливо-традиционными. Так же двойственна и последняя комедия Аристофана.

Но именно поэтому, как сказано, было основное ее содержание глубоко актуальным для своего времени остро-публицистическим. Только публицистичность эта касается по преимуществу экономических проблем, а не вопросов политических. Мы здесь почти не найдем поэтому злобных политических выпадов, обычных в более ранних комедиях Аристофана. Изменилась так же, как уже было сказано, стилистика самой комедии. Традиционная хороводная композиция разрушена вплоть до того, что песни хора, как уже и в «Законодательницах», заменены произвольными дивертисментными номерами, текст которых, очевидно особо не записывался и заменен в сохраненных нам рукописях безличной ремаркой «хор поет и пляшет».

Из комедии уходит также элемент фантастики. Стиль «Богатства» — то горько реалистический (речи агона), то комедийно-бытовой. Правда, некоторые существенные элементы карнавальной комедии еще сохранены здесь. К ним относится, прежде всего, мотив «золотого века», заключающий и эту комедию. Утопическая перевернутость карнавального миропорядка, при котором деньги теряют свою власть над людьми, честные люди торжествуют и старые небесные божества приходят на поклон к новому земному богу Плутосу — все это полностью в традиции хороводной комедии и напоминает такие совершеннейшие ее образцы, как «Птицы». Но в целом «Богатство» — глубоко переломное произведение. И не случайно — это последний сохраненный нам памятник карнавальной, древне-аттической комедии. Через несколько лет умрет Аристофан, идеи аттического крестьянства, свободных земледельцев-гоплитов окончательно покинут театр Диониса, и орхестра его будет занята комедией новых слоев городской буржуазии, промышленников и купцов.

2

Наша комедия-притча разыгрывается на сельской дороге перед хутором земледельца Хремила. Странное зрелище сразу останавливает внимание. Двое странников ведут третьего — слепого старика. Как скоро узнаем из обычного экспозиционного диалога, это — сам Хремил и его раб Карион. А старый слепец оказывается не кем иным, как Плутосом, божеством Богатства.

В комедийной сцене, слегка напоминающей уговоры афинянином Пифетером царя птиц Удода в «Птицах», Хремилу удается убедить Плутоса в том, что власть на земле должна принадлежать ему, Богатству, а отнюдь не Зевсу. Но для этого надо вернуть божеству Богатства утраченное зрение. Помочь в этом деле могут, конечно, только верные союзники хороводной комедии, земледельцы, те, «что на полях соленый проливают пот».

И действительно, скоро они появляются, образуя хор. Это — пародированная хороводная чета в «Богатстве». Впрочем, даже и здесь песни и пляски хора лишены непосредственной идейной и сюжетной связи с действием. Они носят вставной, дивертисментный характер. Карион и хор исполняют «Киклопий танец» — комическую пантомиму на мифологический сюжет. Это — образчик тех «мимодий», шуточно-танцевальных сценок, которые получили в это время широчайшее распространение и которые с их идейной бессодержательностью, но технической виртуозностью явились одним из ведущих жанров в театре эллинистических торговых городов.

«Киклопий танец» в «Богатстве» — красноречивейший симптом отступления хороводной комедии перед натиском новых жанров и вместе с тем образчик того, как мы должны представить себе прочие, отсутствующие в рукописи хоровые куски в нашей комедии.

Появление хора лишено, как сказано, какой-либо драматургической задачи, и сам хор в дальнейшем развитии комедии не участвует. Действие ведут исключительно актеры. К Хремилу присоединяется его сосед

Блепсидем. Один — веселый энтузиаст, другой — подозрительный хитрец, вдвоем они образуют пару комедийных фигур с элементарной, но четкой контрастной психологической характеристикой и принадлежат этим уже к новому стилю комедии. После диалога, комизм которого основан на взаимном непонимании, оба друга решают направить божество Богатство на излечение в святилище Асклепия, пользовавшегося в древней Греции славой чудесного врачевания. Но в этом им препятствует внезапно появляющаяся богиня Бедность. Начинается агон — спор, центральный по идейному содержанию узел в комедии. О содержании этого агона, кстати сказать, отнюдь не строго выдержанного в формах, традиционных для этой хороводной четы, и в частности лишенного параллелизма, речь уже была выше. Необходимо все же еще раз обратить внимание на стоящий едва ли не особняком в греческой литературе суровый реализм, с которым Аристофан описывает здесь горькую жизнь разоренного бедняка-земледельца. Агон кончается потасовкой. Бедность прогоняют, и оба друга готовятся к отправке бога Богатства в храм Асклепия.

После интермедии хора начинается второй эпизодий или «акт», потому что по отношению к «Богатству» уже вполне приложимы эти термины новой драмы. На орхестру выходит Карион, возвращающийся из храма Асклепия с радостными новостями. По драматургической функции это — вестник, да и весь монолог его построен как забавная пародия на вестнические речи в трагедиях. Монолог этот дает веселое и живое изображение быта греческих богомолий, одним из славнейших среди которых было паломничество в храм Асклепия. Он пересыпан столь редкими в нашей комедии злободневными политическими намеками, правда, довольно невинного свойства. Смысл речи краток и ясен. Богу Богатства возвращено зрение.

После новой интермедии хора в праздничном шествии возвращается само Богатство. Прозревший бог переступает порог дома счастливого Хремила, и на этом действие комедии, собственно говоря, заканчивается.

Но сцены, которые следуют, имеют огромное значение, если не в фабульном, то в идейном отношении. Перед нами развертывается картина «золотого века», картины блаженной жизни, наступившей, когда Богатство стало уделом всех честных людей. Карион, второй раз выступающий в качестве вестника, живописует перед нами сказочные события, происходящие в доме чудесно разбогатевшего Хремила.

А затем один за другим (на этот раз традиции хороводной комедии сохраняются) проходит вереница комических персонажей осчастливленных или же, напротив, обездоленных происшедшим в миропорядке переворотом. Проходит «справедливый человек» (аллегорический образ, напоминающий, что по стилистике своей наша комедия [является] именно развернутой притчей). «Справедливый человек», в прошлом — разоренный долгами земледелец, исполнен радостью оттого, что Богатство, прозрев, освободило его от долговой кабалы. Наоборот, отчаяния и негодования преисполнен доносчик-«сикофант». Равномерное распределение богатства спасло народ от власти долгов и денег. Сикофанту нечего больше делать в новом, преобразованном государстве. Фигура такого присяжного доносчика — одна из наиболее распространенных в аристофановском театре. Мы находим ее и в «Ахарнянах» и в «Птицах». Для хороводной комедии сикофант-доносчик конкретизовал тот кодекс, охраняющий интересы промышленников и ростовщиков, ту власть денежных отношений, под углом зрения которых воспринимали земледельческие массы ненавистный им новый век, враждебное им разрушение привычных родовых связей и понятий. Доносчик, конечно, оказывается посрамленным, а «справедливый человек» — возвеличенным.

Стоит обратить внимание, что вся сцена эта является слабым отзвуком ритуальных некогда в хороводной комедии «сцен жертвоприношения». Сейчас жертва предполагается происходящей за сценой. О ней только говорят, и она никоим образом не имеет того структурного значения, как в хороводной коме-

дии эпохи расцвета, в «Ахарнянах» или же в «Тишине».

Следует сцена, также являющаяся своего рода ослабленным пережитком традиций карнавала. Прибегает молодящаяся старуха в бешенстве на бога Богатство, отнявшего у нее любовника. Сейчас молодой любовник свободен от денежной кабалы, привязывающей его прежде к старухе, и отказывается от старой связи. Вся эта сцена, по-видимому, является ослабленным перепевом из комедии «Законодательницы», где подобный эротический момент развернут с огромной смелостью и силой. И вместе с тем это — бледный пережиток тех эротических сцен, которые издавна были ритуально-необходимыми в хороводной комедии. Параллели из сокровищницы лучших комедий Аристофана можно обнаружить в последующих эпизодах. Небесный бог Гермес и служитель другого небесного бога, самого Зевса, приходят как перебежчики в царство людей, где господствует новое божество — Богатство. Подобный мотив — основание нового миропорядка и передача власти новым божествам — один из центральных, глубочайших и традиционнейших мотивов карнавальной комедии. В часности с большой полнотой и силой разработан он в «Тишине». В «Богатстве» тон значительно сдержаннее, и самый комедийный разворот гораздо слабее. Но все же роль бога Гермеса, с трудом находящего себе место в новом, усовершенствованном мире, полна настоящего, большого масштаба, комизма.

После сцены с жрецом, из которой мы узнаем о том, что и сам Зевс перешел уже в стан нового божества — Богатства, мы подходим вплотную к эксоду комедии. Он выдержан, как и подобает карнавальному комосу, в форме торжественного праздничного шествия. Бога Богатство провожают на Акрополь, в тот самый притвор Парфенона, где в дни рацвета афинско-морской державы хранились золотые сокровища Афин, дань, собранная с подчиненных осровов и городов. Этим политическим намеком комедия еще раз как бы желает напомнить о днях афинской славы, о «золотом веке»

афинских земледельцев-гоплитов, создавших некогда морскую гегемонию Афин. Но вместе с тем и этот комос отличается от буйно-веселых маскарадных эксодов большинства аристофановских комедий своим сдержанным горьким весельем. Это — последний комос аристофановских комедий, это ее как бы прощальные нам слова.

3

В позднейшей древности и в особенности в годы европейского Ренессанса «Богатство» слыло славнейшей комедией Аристофана. Отсутствие гиперболической фантастики, отличавшей ранние комедии, стиль, больше приближающийся к характеру позднейшей бытовой драмы, все это делало «Богатство» более понятным. Социально-экономические проблемы, в нем поставленные и утопически разрешенные казались близкими обществу, рождавшемуся из недр феодализма. Школьные учителя Ренесанса ценили в комедии также большую сдержанность языка, вообще говоря, столь мало свойственную нескромной музе Аристофана.

Позднейшие столетия принесли переоценку. Для буржуазной филологии XIX–XX столетий «Богатство» — слабейшая комедия Аристофана, произведение упадка, снижающее творчество великого поэта до уровня бытовой морализующей пьесы.

Мы видели, что и та и другая оценка несправедливы. По силе смеха, по жизнерадостному полету фантастики «Богатство», конечно, уступает ранним комедиям Аристофана. Но эта глубокомысленная и горькая утопия, эта театральная притча — плод мучительного раздумья старого поэта над судьбами своего общества. И, конечно, это — менее всего плоская, морализующая бытовая пьеса. Отсвет закатной зари хороводного театра, падающий на эту комедию, придает еще больше значительности ее шуткам, бессильным скрыть печаль поэта, пережившего свое время и свое общество.

Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. II. М.; Л.: «Academia», 1934. С. 493–499.

1935

Балет «Светлый ручей»[1]

I

«Светлый ручей» — третья по счету балетная премьера Гос. Малого Оперного театра и вместе с тем это спектакль, представляющий для театра особый экспериментальный интерес. Это потому, что «Светлый ручей» — опыт советского балета, созданного на музыке советского композитора, к тому же еще такого блестящего, всеми нами любимого композитора как Дмитрий Шостакович. Это потому, что «Светлый ручей» — важное и существенное звено в тех попытках обновления, реформирования балетного спектакля, которые последовательно осуществляются Малым Оперным театром и, в частности, авторами этих строк.

Какова направленность этих попыток? Как мы уже писали перед премьерой первой балетной нашей работы — «Арлекинады», как мы повторили перед премьерой «Коппелии», — это направленность на реалистический, фабульно-напряженный, социально-осмысленный танцевальный спектакль и притом спектакль, раскрывающий свою идею, очерчивающий свои образы не в «пантомимах» и тем паче не в либреттной «литературе», а на живом и страстном языке танца.

Путем к осуществлению такого спектакля мы избрали комедийный балет. Конечно, это далеко не единственно возможный путь. Вполне мыслим советский трагедийный танцевальный спектакль, вполне мыслим советский монументальный героический балет, в приподнятых, величественных и высоко драматических образах раскрывающий самые большие, самые патетические темы революционной истории и социалистической действительности. И эти балеты, разуме-

---

[1] Муз. Д. Шостаковича, либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского, премьера в Малом оперном театре 4 апреля 1935 г., балетмейстер Ф. Лопухов.

ется, будут созданы и они укрепят расцвет советского балетного искусства, как искусства подлинно-массового, подлинно-народного.

Но, идя по такому пути, приходится столкнуться с огромной инерцией и условщиной классического балета в течение всего XIX столетия развивавшегося главным образом именно по линии «большого» романтического и обстановочного танцевального спектакля.

По этой причине, так же как и по ряду других оснований, нам казалось более плодотворным, творчески более правильным избрать для первоначальных наших опытов другую магистраль. Эта магистраль, как уже сказано, — танцевальная комедия. В истории классического балета — это жанр, незаслуженно забытый, но славный по своим традициям, по своему прошлому. Знамя комедийного балета некогда поднимала молодая, революционная французская буржуазия XVIII века, в «короткое и светлое утро своего исторического восхождения». Это знамя, как знамя живого и вольнолюбивого искусства, отважные художники революционной буржуазии противопоставляли некогда исконному и напыщенному великолепию официальной аристократической «академии музыки и танца». Стиль комедийного балета создавал Доберваль, этот Бомарше танца, создатель неувядаемой «Тщетной предосторожности». Комедийный балет — в противоположность «большому балету» — обозначал в то время реалистическую характерность персонажей, избираемых не из области фантастики и истории, а из мира простых людей, современных и близких демократическому зрителю. Комедийный балет обозначил четкую интригу, близкую к великолепной технике современной ему комедии, и, что самое главное, — он нес с собою острую социальную направленность, сатиру и лирику буржуазной революции.

Нам не хотелось заниматься стилизаторством. Мы отнюдь не рассматриваем свою работу над советским комедийным балетом как механическое продолжение танцевальных комедий молодой буржуазии. Но в первых балетных работах театра мы стремились

перевести в план танцевальной комедии образцы позднеклассических балетов XIX века. Мы сделали это с «Арлекинадой», о которой писали перед премьерой: «Мы стремимся превратить салонно-придворный, фантастический, с некоторым даже мистическим уклоном отвлеченно-эстетический балет Дриго–Петипа в бытовую социальную комедию с некоторой, пусть мягкой, сатирической установкой и с демократическими чертами в характерах отдельных персонажей». Мы поступили подобным же образом с «Коппелией». И здесь задачей было (как заявлялось перед премьерой) — «пересмотреть уклон в фантастику, который был свойственен “Коппелии” Делиба–Сен-Леона, и попытаться создать сквозную комедийную фабулу».

Но уже тогда, в дни постановок обоих этих «классических» балетов, Гос. Малому Оперному театру было ясно, что необходимым развитием этих опытов переосмысления классики должна явиться попытка создания советской танцевальной комедии, раскрывающей на языке балета жизнерадостность, веселье и лиризм нашей действительности, нашей молодежи, нашей праздничной, сверкающей жизни. Дмитрий Шостакович, рядом крупнейших произведений своих («Нос», «Леди Макбет Мценского уезда») связанный с Гос. Малым Оперным театром, пошел в новой своей балетной работе по тому же пути — к комедии, к веселью и празднику. Так создался «Светлый ручей».

II

Мы старались учесть опыт (неудачный или удачный) уже поставленных советских балетов. Мы хотели избежать неприкрытой публицистичности таких спектаклей, как «Болт»[2]. Нам хотелось показать на балетной сцене жизненные и простые образы людей и дел нашей страны, а не искусственный и экзотический мир условного Востока или условного Запада, как это

[2] Балет на муз. Д. Д. Шостаковича, премьера в ГАТОБ 8 апреля 1831 г. (балетмейстер Ф. Лопухов, дирижер А. Гаук, худож. Т. Бруни).

было в спектаклях «Золотой век»[3] и «Красный мак»[4]. И вместе с тем (и в этом — одна из существеннейших наших установок), мы стремились к тому, чтобы наш балет был балетом танцевальным, чтобы танец был основным и главным художественно-выразительным средством спектакля. Такое требование отнюдь не противоречит поискам реалистического стиля. Но в том-то и дело, что реализм в балете должен быть осуществлен своими специфическими средствами, т. е. прежде всего средствами танца и, в частности, — танца классического. Думать, что можно в поисках реализма заменить «условный» танец якобы бытоподобной, якобы реалистической пантомимой, — это значит идти на недопустимое обеднение балетного спектакля, это значит жертвовать поисками подлинно-реалистического стиля в угоду поверхностно-понятого натурализма.

Вот почему нам казалось неверным в работе над советским балетом идти по пути пантомимических балетов, как это делалось не однажды (например в «Футболистах»).

С такими требованиями мы (и композитор Дмитрий Шостакович) подошли к поискам сюжета и материала нового балета. Мы захотели сделать балет-праздник, балетный спектакль, который был бы насквозь пронизан весельем, радостью, молодостью. Это привело нас в колхоз, в социалистическую деревню. Это указало нам колхозный праздник урожая, как основной материал спектакля. В быту новой социалистической деревни рождается сейчас вот такая веселая, торжествующая праздничность, подымающая на новую высоту издавна бытующие в деревне танцы и пляски, зачастую соединяющие в едином порыве танцевальной «самодеятельности» пляски с различными нацио-

---

[3] Балет на муз. Д. Д. Шостаковича, премьера в ГАТОБ 26 октября 1930 г. (хореографы В. Вайнонен и Л. Якобсон, дирижер А. Гаук, худож. В. Ходасевич).

[4] Балет на муз. Р. М. Глиэра, премьера в Большом театре 14 июня 1927 г. (хореографы В. Тихомиров и Л. Лащилин, худож. М. Курилко).

нальными, этнографическими особенностями. По возможности более красочный, радостный «праздник урожая», праздник зажиточной колхозной жизни, праздник молодости стоит в центре нашего балета.

Мы не думаем, что радость труда может быть показана на сцене только путем воспроизведения так называемых производственных движений. Наоборот, все бывшие до сих пор опыты механического копирования в театре, в частности в балете, производственных процессов всегда выглядели фальшивыми и натянутыми. Мы хотели поэтому показать не «работу» людей, а образы людей, которые умеют и любят работать, и эти образы мы стремились раскрыть и в труде, и на отдыхе, и на личных отношениях, рождающихся между людьми. И, право же, веселый праздничный танец колхозной молодежи, хорошо поработавшей и желающей как можно лучше отпраздновать свою работу, свою победу, может полнокровнее раскрыть вот эту самую тему радости социалистического труда, чем воспроизведение движения людей, стоящих у молотилок или комбайнов.

Праздник урожая, образы старых колхозников, переживающих вторую молодость вместе с колхозом, образы деревенской молодежи, комбайнеров, доярок и т. д. вносят в спектакль разнообразную и жизнерадостную волну так называемого «характерного» движения, «характерного» танца. Но основой балетного искусства наших дней остается танец классический. Было бы обеднением выразительных возможностей советского балета, если бы мы решили изгнать из него ту высочайшую и наиболее совершенную культуру танца, выражением которой по сей день остается столетиями разработанное мастерство классического балета. Проблема классического танца в советском реалистическом балете является поэтому одной из труднейших и сложнейших проблем. Мы убеждены в том, что по сути дела никаких противоречий между условностью классического танца и искомым реалистическим стилем советского балета нет. Классический танец есть высшее выражение напряженной эмоции, это лирика человеческого движения. Как и поэзия, как и песня.

Подобно тому, как никто не назовет стих «нереалистическим» видом человеческой речи и никто не вздумает ограничивать возможности применения поэзии в нашей действительности, точно так же было бы неверным ограничивать пределы выразительности классического танца. Классический танец, несомненно, войдет в советский балетный спектакль, как средство выражения эмоций в их предельной напряженности, как язык лирики и страсти, который людям Советской страны, людям социализма открыт не в меньшей, а в неизмеримо большей степени, чем кому-либо из живших на земле. Так понятый классический танец может быть до конца мотивирован и сюжетно и социально. И, несомненно, в спектакле, в котором и балетмейстер и танцовщик сумеют использовать всю сложность классического танца, как средство эмоционального напряжения реалистически развивающихся образов, никого не смутит и никому не покажется странным, что советский комсомолец, колхозник, девушка, или даже (чем черт не шутит) какой-нибудь инженер или профессор заговорят на языке классического танца.

Но, повторяем, здесь одна из сложнейших и труднейших проблем советского театра. И нам казалось неправильным в первом же нашем опыте ставить эту проблему со всей резкостью. Отсюда возникает необходимость найти бытовую мотивировку для введения классического танца. Так родились в нашем балете образы «танцовщиков из столицы», приезжающих в колхоз. Сталкиваются две группы, на первый взгляд кажущиеся такими противоположными. Группа молодых «столичных артистов», вооруженных всем блеском культуры, говорящих на языке «классического танца», и группа колхозной молодежи, развертывающей свой праздник в больших «характерных танцах». Но противоположность эта только кажущаяся. Между советской молодежью в городе и в деревне нет принципиальных различий. Это — не «разные люди». Это — дети одной великой страны, строители одной культуры в городе и в деревне. Те, кто думает иначе, ошибаются, попадают в нелепое положение. Так рожается коме-

дийная ситуация балета. А героиня, молодая работница колхоза Зина, возникает перед своим любимым, перед друзьями и перед зрителями во всем очаровании высокой культуры советских дней.

Комедийная ситуация, построенная на цепочке недоразумений, на путанице, переодевании, на розыгрыше, сознательно устраиваемом колхозной молодежью, не лишена также и сатирического острия. Сатирическое острие, однако, не должно по нашему замыслу лишать спектакль той утверждающей атмосферы веселья и праздничности, которые являются для него основой. Балет наш — отнюдь не обличительно-сатирический балет. Элемент насмешки в нем мягок. Насмешке подвергаются старосветские, обремененные пережитками, страстишками и предрассудками людишки, своего рода «дачники», внутренние обыватели. Слегка вышучивается также хороший в общем человек, молодой агроном, поддавшийся внешнему очарованию, внешнему блеску девушки из столицы, прекрасной танцовщицы, не разглядевший красоты и прелести рядом с собой, в повседневных своих буднях.

Тема любви молодого агронома и Зины, — любви, наталкивающейся на комедийные препятствия, но, в конечном счете, победоносно преодолевающей их, ведет действие балета. Вокруг этой любви возникают и путаница, и недоразумения, и розыгрыш. Авторам не хотелось бы, чтобы необычный для нашего зрителя «колхозный материал» придавил действие балета своей «серьезностью», своей «громоздкостью». Наоборот, авторы уверены в том, что колхозная действительность, та действительность, где может быть ярче и красочнее всего расцветает радость новой социалистической жизни, должна и может быть показана не только в суровом и жестком обличии непримиримой классовой борьбы, но и во всей цветистой и солнечной красоте той праздничности и молодости, в которых утверждает себя эта новая социалистическая жизнь. Вот почему авторы хотели бы, чтобы их спектакль прозвучал на сцене как неприхотливая комедия, почти как комедия-шутка.

Золоты осенние колхозные поля. Тенисты и пленительны старые рощи над светлым ручьем в южную теплую ночь. Высоко взлетают качели колхозного праздника урожая. Веселы, полны энергии и дружбы и старые колхозники, и колхозная молодежь. Тесна дружба между молодежью новой деревни и молодежью нового социалистического города, нового социалистического искусства. Смешны и нелепы людишки, пытающиеся пролезть в этот новый мир цветущих чувств со своими траченными молью маленькими страстишками. Авторы хотели бы, чтобы зритель ушел со спектакля с такими, примерно, впечатлениями. Авторы хотели бы также, чтобы зритель унес с собой веру в прекрасные возможности советского балетного театра, в создании которого одной из первых попыток, может быть наивных, может быть несколько неуклюжих, является «Светлый ручей».

III

Так сложился сюжет спектакля. Он развертывается в полях Северного Кавказа ранней, плодоносной осенью. Колхоз «Светлый ручей» кончает уборку урожая, готовится к празднику. Накануне праздника в колхоз приезжает бригада молодых артистов из столицы. Вспомним, как много подобных поездок ежегодно совершается в различных уголках, на отдаленнейших окраинах нашей страны. Артистические поездки в колхозы и на новостройки — огромнейшее явление новой культуры; мы по инерции и по недостаточной любознательности порой недооцениваем это замечательное дело.

Итак, молодые артисты приезжают к колхозникам. Они быстро дружатся. Но оказывается, что, помимо новой дружбы, есть и старая. Одна из девушек, живущих и работающих в колхозе, оказывается давнишней подругой артистки. Ее муж, молодой колхозный агроном, невольно сравнивает обеих подруг. Ему начинает казаться, что та, столичная, москвичка, намного привлекательнее, чем его колхозная Зина. Увлечение заезжей красавицей разделяет с молодым агрономом также и некий старосветский

обыватель, проводящий лето в колхозе. Это может быть какой-нибудь счетовод или фельдшер. Назовем его «дачником», чтобы не обижать ни той, ни другой полезной профессии. Увлечение должно быть наказано. Люди, которые гоняются за поверхностным блеском, за призрачной романтичностью и не видят настоящей красоты жизни около себя, должны быть вышучены. За это берется колхозная и артистическая молодежь. Начало летней ночи отдается веселой, дружной работе. Но вот работа кончена. Начинаются веселье, шутки, розыгрыш. Колхозная Зина под видом своей подруги (старинная, бесчисленное число раз повторявшаяся комедийная ситуация) приходит на свидание к своему легкомысленному мужу. Это свидание в роще у светлого ручья стоит в центре всей картины, посвященной шуткам, переодеваниям, веселью в теплую летнюю ночь.

Наутро — праздник урожая. Наутро (как и полагается) раскрываются недоразумения и путаница предыдущей ночи. Пошляки предаются осмеянию, молодой муж мирится с женой, дружба артистической и колхозной молодежи расцветает веселым и радостным праздником урожая.

Новый характер спектакля, приподнятого замечательной, на наш взгляд, светлой и радостной музыкой Дм. Шостаковича, предъявлял очень большие и новые требования и к балетмейстеру, и к художнику, и к артистам. Создать одновременно и реалистические, и комедийно-праздничные характеристики действующих лиц, избежать фальши в балетном изображении таких «небалетных», казалось бы, образов, как «доярка», «агроном», — вот что хотелось. Попытаться ввести характерный танец в комедийную интригу, органически связать его с танцем классическим — эта очень трудная задача стояла перед участниками спектакля. Художник М. П. Бобышов, в соответствии с общей направленностью спектакля, стремился построить на сцене пейзажи кубанской колхозной деревни, пейзажи одновременно и достаточно конкретные и в то же время праздничные, радостные и обильные.

Всем участникам спектакля, так же как и театру в целом, были ясны чрезвычайные трудности, связанные с работой над «Светлым ручьем». Вероятно, не раз во время работы приходилось участникам спектакля думать: «а не проще ли, а не надежнее ли вместо того, чтобы биться над созданием танцевальных образов нашей новой действительности, было бы обратиться к испытанным сюжетам прошлого, к романтике и условной поэзии старины». Это было бы, конечно, и проще и надежнее, но это не помогло бы перейти решающую черту, которая все еще отделяет нас от подлинно-нового балетного спектакля. Только советская действительность является подлинно-плодоносной почвой, рождающей искусство наших дней. Вера в огромные творческие возможности советского балетного театра, желание всеми силами помочь его приближающемуся расцвету, — вот что двигало участниками спектакля в этой их экспериментальной работе.

В соавторстве с Ф. Лопуховым. «Светлый ручей»: сб. статей и материалов. Л., 1935. С. 3–12.

Гений римской комедии

I

Когда в IV веке до нашей эры ученые и грамматики Рима начали пытливо всматриваться в многообразное культурное наследие многовековой истории своего города, они собрали сто тридцать комедий, ходивших под именем Плавтовских. Этот огромный свод был более чем труд жизни поэта, даже плодовитейшего. Это была целая театральная эпоха, это был пласт сценической культуры.

Ученые Рима критически и требовательно пересмотрели этот гигантский материал. И авторитетнейший среди них, Варрон, отобрал двадцать одну лучшую, блистательнейшую комедию. Их-то он и признал подлинными созданиями Плавта. Едва ли случайно, что как раз двадцать одна комедия сохранилась в качестве Плавтовского наследия и до наших дней.

Мы располагаем, таким образом, наиценнейшим, отборнейшим из того, что было создано гением римского комедийного театра.

Действительно ли все это творения Плавта? Подвергать сомнению критическую работу Варрона, располагавшего неизмеримо более полными документальными данными, чем мы, едва ли целесообразно. Гораздо плодотворнее задаться вопросом: кто же был этот поэт, славным именем которого потомки склонны были подписать все наилучшее, что они имели в области комедийного театра? И каков был театр, им созданный?

II

Известен рассказ позднего анекдотиста Авла Геллия. Ссылаясь на исследования Варрона, Геллий сообщает, что родившийся в умбрийском городке Сарсины, Плавт в юности был слугою или актером бродячей труппы, пустился потом в торговые дела, разорился, попал в батраки на мельницу и там, у жерновов сочинил первые три свои комедии.

Анекдотические подробности рассказа, может быть, и не вполне достоверны, но два обстоятельства важно запомнить: непосредственную связь создателя римской комедии с практикой бродячих трупп и близость его к делам коммерции. А еще любопытную деталь раскрывает самое имя поэта. Официально оно звучит торжественно и велеречиво: «Тит Макций Плавт». Однако в одном из прологов (комедии «Ослы»[5]) говорится:

Макк перевел. А сочинитель — Демофил.

Но Макк — это имя излюбленной шутовской маски старинной италийской комедии — ателланы. Возникает предположение: да не носил ли попросту прозвище «Макк», то есть шут, молодой бродячий актер, безвестный сочинитель комедий, «плоскоступ» — Плот? И не получил ли он только впоследствии, разбогатев, добившись признания и почета солидное трехчленное имя — Тит Макций Плавт?

---

[5] Комедия Плавта.

Так или нет, но перед нами типичная биография плебея, выходца из подымающихся, новых слоев республиканского Рима. Особенно знаменательной становится эта биография в конкретной обстановке века. Плавт жил во второй половине III и в первой четверти II столетия до н. э. Умер он глубоким стариком — в 184 году.

Это были решающие, переломные годы в развитии римской республики. В 218 году (Плавт, вероятно, как раз начинал в это время свой поэтический путь) карфагенский купец и полководец Ганнибал, перейдя Альпы, вторгся в Италию, и началась Вторая Пуническая война[6] — «тягчайшее и опаснейшее испытание в судьбах римского народа», как назвал ее историк Тит Ливий.

Почти на протяжении пятнадцати лет столица республики была под каждодневной угрозой штурма и падения. И вот стремительный перелом! Римский совет напрягает все резервы государства. В 202 году консул Корнелий Сципион на полях Африки наголову разбивает последнюю армию Ганнибала. Купеческая знать Карфагена вынуждена отдать победителям Испанию и все свои заморские земли. А в 196 году военачальник Квинций Фламинин вырывает у богатейшего Македонского царства Эпир и Фессалию и провозглашает призрачную самостоятельность греческих городов под протекторатом Рима. В 190 году римский флот форсирует Геллеспонт и Босфор, а римская пехота впервые вступает на почву несметно богатой Малой Азии. Дороги на Восток открыты перед победителями.

Вот каких огромных исторических переворотов был свидетелем и современником Плавт. На его глазах полуземледельческий италийский город Рим вырос в гегемона рабовладельческих стран Средиземного моря, в торговую метрополию мира.

---

[6] Вторая Пуническая война (называемая римлянами «войной против Ганнибала» и Ганнибаловой войной, 218–201 до н. э.).

Одновременно совершались крупнейшие социальные и культурные сдвиги в самом Риме. Пуническую войну начали патриархальные землевладельческие роды Сената, группировавшиеся вокруг старого «Медлителя» — диктатора Фабия Максима. Но победоносно закончила ее аристократическая молодежь, возглавляемая Сципионами, отведавшая фантастических обогащений, жадная до золота, приносимого колониальными грабежами и заморской торговлей. Этот слой аристократии быстро переходил на пути товарно-денежных отношений; его представители вырастали в колонизаторов, рабопромышленников, негоциантов большого размаха.

А в обозах победоносных легионов ехали ростовщики и торговцы, подрядчики и интенданты — люди удачи и случая, родоначальники будущих богатых плебейских фамилий. Между этой зажиточной верхушкой плебса и «молодой» колонизаторско-негоциантской аристократией была близость и — пусть недолговечный — политический союз. Опасности Ганнибаловой войны, победа и дележ добычи на Востоке скрепили его. Впереди были ожесточенные классовые схватки, попытки Гракховых аграрных реформ и последовавшая за ними почти столетняя гражданская война. Но сейчас Рим переживал — пусть краткую — пору «национального» подъема. Слои, выдвинутые этим подъемом к общественной активности, могли считать себя гегемонами своего века. Казалось, вся земля открывалась перед заскорузлыми, вчера еще полуварварскими, хозяевами городка на Тибре.

Чтобы полностью использовать победу, надо было овладеть культурным наследием хотя и побежденных, но экономически пока еще значительно более развитых стран Греции и Востока. Задача освоения культурного наследия с таким размахом возникла, пожалуй, впервые в мировой истории. На протяжении коротких десятилетий наука, техника, поэзия, красноречие Афин и Александрии торопливо и бурно усваиваются Римом вместе с налоговыми листами побежденных провинций и долговыми книгами разоренных малоазиатских хозяйств.

Примерно в годы, близкие к рождению Плавта, греческий военнопленный, а позднее вольноотпущенник, школьный учитель римской знати Ливий Андроник на потребу господских детей Рима переводит неуклюжим латинским стихом Гомерову «Одиссею», эту азбуку греческих школьников. Появлением поэмы Квинт Энний, бывший солдат, ветеран римских легионов и клиент рода Сципионов, историк, ученый, поэт, подлинный Ломоносов республиканского Рима, сочиняет огромную «Ромаиду»[7], стремясь включить прошлое своего города в мифическую и героическую историю культурного мира. Он переводит такие дидактические поэмы как «Евгемер» и «Эпихарм»[8], желая просветить новых господ мира рационалистической, вольнодумной философией греческого купечества.

Разумеется, весь этот культурный перелом, несмотря на обстановку «национального», как казалось,

---

[7] Эпопея, названная Эннием «Annales» (летопись; позднейшие грамматики дали ей заглавие «Romaïs»), была, главным образом, основой его литературной славы. По-видимому, Энний трудился над «Анналами» значительную часть своей жизни и выпускал их в свет неоднократно, дополняя каждое издание новейшими событиями. В целом виде «Анналы», предположительно, представляли собой 18 книг, с 1500–1800 стихов в каждой, и изображали историю римлян от прибытия Энея в Италию до событий 178–175 гг. до н. э. До нас дошло только около 600.

[8] Влияние Энния на римскую литературу было огромное. Он ввел ее окончательно в круг форм и идей греческой литературы, приноровив к римской поэзии разные греческие метры и распространив воззрения греческой философии на разные вопросы жизни и мысли. Эти воззрения он проводил в римское общество не только многочисленными трагедиями (более 20), которые он заимствовал или переделывал преимущественно из Еврипида, но и целым рядом стихотворных философских трактатов; наиболее важны из них дидактические поэмы «Эпихарм» (Epicharmus), где излагается эпикурейский взгляд на природу, и «Евгемер» (Euhemerus), где кощунственно излагаются мифы о богах.

подъема, развертывался далеко не мирно. Он сопровождался ожесточенным сопротивлением консервативных слоев Сената, крепко державшихся за патриархальное италийское землевладение. Еще далекие от прямого террора Гракховых времен, они упорно противодействовали наступлению новых развернутых товарно-денежных отношений. Особенно наглядны для нас этапы идейной борьбы в развитии театра, едва ли не могущественнейшего среди культурных новшеств, вводимых «эллинизирующими» слоями молодой аристократии и жадно подхватываемых примыкающей к ней зажиточной части плебеев.

Известно, что уже в 210 году тот же Ливий Андроник на празднествах «римских игр» впервые поставил переделку греческой трагедии и комедии. Увлечение театром вскоре становится повальным. На четвертых ежегодных празднествах — на играх Римских (сентябрь) и Плебейских (ноябрь), на торжествах в честь Аполлона (июнь) и Великой Матери (апрель), (характерно, что все это — празднества вновь организованные, связанные с греческими и восточными культурами), — соответствующими магистратами ставятся театральные представления. Но еще чаще зрелища организуются победоносными полководцами и богачами, а также наследниками умерших полководцев и богачей в дни триумфальных и погребальных игр по случаю освящения общественных зданий и выполнения торжественных обетов. Быстро прививается греческий обычай устройства бесплатных зрелищ для развлечения городского населения, как неизбежный спутник развернутого рабовладельческого строя.

Патриархальные группы Сената негодуют и упорствуют. Строгие декреты ограничивают длительность празднеств. Но ищущим популярности карьеристам декреты было легко обойти. Дурного знаменья, несчастливой приметы, какого-нибудь, обычно фиктивного, нарушения ритуала было достаточно, чтобы объявить празднество недействительным и повторить всю вереницу зрелищ сызнова, растягивая праздники на целые недели. Сенатские декреты запрещают построй-

ку каменных театральных зданий. На расстоянии тысячи шагов от городской территории Рима запрещается ставить постоянные сидения в театре или отдавать кресла в наем. Это делается консервативными группами Сената в надежде задержать и ослабить вторжение театра в Италию. Конечно, вызванный всем этим примитивизм сценической техники сказался на развитии римского театра. Мы встретимся с ним и у Плавта. Но старозаветные декреты не мешали лидерам заморской торговли и колониального грабежа украшать свои триумфальные игры сооружением амфитеатров из эбенового дерева с золотом и инкрустацией из слоновой кости, как это сделал в 145 году до н. э. разрушитель Коринфа Луций Муммий. Впрочем, это великолепное, но эфемерное здание простояло всего несколько недель. Только после того, как гражданская война окончательно подорвала власть патриархальной знати, на целых двести лет позже появления в Риме греческой драмы, в 55 году до н. э. на берегах Тибра полководцем Помпеем был сооружен первый постоянный каменный театр.

Так закончился затянувшийся и порой смехотворный спор «старины с новизной» в римской театральной жизни. Но не только новую архитектуру, и, главным образом, и новое содержание, новые театральные жанры нес с собой этот спор.

Жанры эти, как и в Греции были трагическими и комедийными. Мифологические трагедии Софокла и Еврипида переносились на римскую сцену тем же Ливием Андроником и Квинтом Эннием, а несколько позже гениальным Марком Пакувием (220–130 до н. э.). Впрочем (и это чрезвычайно важно отметить для понимания всего развития римского театра той поры) мы имеем здесь дело вовсе не с копировкой, не с переводом. Старинные чуждые греческие мифы в руках римских поэтов становились основой для драмы политической и морализующей. В образах «Агамемнонов» и «Ахиллов» прославлялись завоеватели и колонизаторы из родов молодой аристократии. Вспомним, что Пакувий, как и Энний, был клиентом патрицианского дома Сципиона. Римская трагедия была искусством,

пропагандировавшим воинскую доблесть, боевую предприимчивость, сословное мужество. Не случайно рядом с трагедиями мифологическими, «переводными» с греческого, скоро возникли трагедии, открыто прославляющие исторических героев римской старины и современности, описывающие победы и триумфы старинных Ромула и Брута и новейших консулов Эмилия Павла и Клавдия Марцелла. Театру республиканского Рима принадлежит мировая заслуга создания «исторической трагедии» как самостоятельного театрального жанра.

Но слишком прямолинейно-пропагандистским, слишком связанным с моралью сравнительно узкой верхушки военно-колонизаторской аристократии, слишком исторически ограниченным был римский трагический театр. Вероятно, потому-то ни одного произведения из Энния и Пакувия не дошли до нас целиком. Ничего кроме осколков и обрывков, цитат и упоминаний.

Неизмеримо органичнее была связана с самой толщей свободного населения Рима, в частности с восходящими к власти плебейскими его слоями, комедийная ветвь римского театра. И, вероятно, не случайно на вершине этого театра стоит не вольноотпущенник и не послушный клиент — выполнитель заказа знати, а крепкий представитель римского плебейства, торговец Макций Плавт.

III

И Плавт, как трагик, на первый взгляд предстает перед нами всего лишь как подражатель, переводчик греческих оригиналов. В основе каждой Плавтовской комедии лежит афинский образец — та или иная комедия Менандра, Демофила, Филемона, Дифила и других, имена которых для нас потеряны. Плавт работает над освоением высокоразвитого комедийного театра передовой Греции. И вместе с тем театр Плавта совершенно своеобразен, творчески целостен, органичен для своего времени и общества. И далее: искусство Плавта, столь злободневное для своей среды и эпохи, оказало

вместе с тем решающее влияние на все последующее развитие мировой комедии. Вот противоречия, придающие театру Плавта, помимо его художественного блеска, особую принципиальную значительность.

Образцами для трагического театра римлян были произведения греческих классиков хороводного театра V столетия. В области комедии предметом для подражания стало искусство значительно более позднее, так называемая «новоаттическая комедия», блистательнейшим мастером которой греческая критика признавала Менандра (342–291 до н. э.).

И Менандр, и Дифил, и Демофил, и другие создатели «новоаттической комедии» были современниками тех походов Александра Македонского и его преемников — диадохов, которые привели к образованию на всем Ближнем Востоке цепи так называемых эллинистических государств. Купечество, люди денежных оборотов и ремесленной промышленности, среднезажиточные жители быстро растущих торговых столиц Александрии, Антиохии, Селевкии — вот кто были вдохновителями нового театрального жанра. И содержанием новых пьес были уже не религиозные образы и не политические фантазии, как в хороводном театре, а личные, большею частью любовные, судьбы, семейные события, радости и огорчения современных комедии рядовых горожан. Движут этими героями исключительно личные страсти — вожделение, ревность, скупость. Развитием событий управляет здесь случай и счастливая судьба — причудливая судьба купеческого общества, где так часто мгновенье отделяет прибыль и богатство от разорения и нищеты. Мудрость этой новой комедии — в утверждении кажущихся незыблемыми правил «упорядоченного» общежития, где только полноправный гражданин имеет право на счастье, и все решает выигрыш, удача.

Вот муж — зажиточный горожанин — упрекает жену за внебрачного ребенка. Он уже готов прогнать ее, но вдруг оказывается, что отец ребенка не кто иной, как он сам, на пьяном празднике случайно овладевший невинной девушкой, будущей своей женой. И счастли-

вому семейству остается только благословить доброжелательную судьбу (Менандр, «Третейский суд»[9]). Вот пылкий любовник обвиняет возлюбленную в нежности к другому. Но этот другой, оказывается, ее брат. И все огорчения служат лишь поводом к тому, чтобы «брат с сестрой нашли своих родителей» (Менандр, «Отрезанная коса»[10]).

Чрезвычайно разнообразные в деталях, комедии этого тетра по схеме, в сущности, очень близки друг к другу. В центре их всех — образы молодых людей, влюбленных и свободных девушек, а чаще и гетер, флейтисток, танцовщиц. Почти всегда это — купеческие сынки, сами начинающие заниматься торговлей. Представители старшего поколения, отцы героев (обычно старые купцы, возвращающиеся из заморских путешествий или уже разбогатевшие, пребывающие на покое) ставят детям препятствия на пути к любовному счастью. «Рабы» и прочие «обслуживающие» персонажи помогают героям, или же, наоборот, стремятся повредить им. Характерно, что эта группа «низких» персонажей почти всегда родом своих занятий связана с господствующим купеческим слоем, обслуживанием его узко-потребительских запросов. Это почти всегда рабы, педагоги, кормилицы, прихлебатели, менялы, лекаря, повара, притонодержатели, сводни, публичные женщины. Здесь уж не найти кузнецов, геометров, виноделов комедий Аристофана. Комедия Менандра раскрывает свои персонажи в первую очередь по линии их потребительских, а не производственных функций и связей. Да и вся драматургическая схема этой комедии является как бы своеобразным воспроизведением схемы разветвленной купеческой «семьи», где движущими силами становятся отношения господ к слугам, родственные связи, денежно-торговые взаимоотношения.

Но если философское содержание театра эпохи развернутого торгово-рабовладельческого хозяйства уже

---

[9] Комедия написана ок. 321 г. до н. э.

[10] Время написания комедии не установлено.

в значительной степени отравлено роковым для этого хозяйства ядом паразитизма и потребительства, если оно явно ограничено и бедно по сравнению с идейной направленностью театра предшествующей поры Эсхиловского и Аристофановского, то в смысле совершенствования театрального мастерства комедия Менандра представляет крупнейший шаг вперед.

Не забудем, что Аристофановская комедия еще только как бы наполовину театр, искусство, еще не вполне освободившееся от родовых пут до-театрального обряда, действа. При всем своем блеске комедия эта еще не обладает ни развитой интригой, ни объективизированными образами. Окружающая действительность и реальность обряда постоянно проламывают круг художественного действия, разрушая «сценическую иллюзию». Аристофановские балаганные герои всегда способны «выйти из роли», произнести глубокосерьезный монолог, стать прямым рупором авторских мыслей, именно потому, что они еще не вполне стали объективированными художественными образами. Развитие действия у Аристофана постоянно заменяется развертыванием метафор, игрой уподоблений, фантастической логикой более или менее отдаленных ассоциаций, потому что интрига еще не сложилась как движущая сила художественного произведения.

А комедия Менандра полностью (и притом, вероятно, впервые в мировой истории) предстает перед нами как явление развернутого театрального искусства.

Это выражается, прежде всего, в мастерстве строения образов. Персонажи Менандра — законченные, целостные, вполне объективированные сценические характеры. Каждый из них окрашен яркими психологическими красками, одарен последовательно проявляющимися душевными свойствами. Правда, сценические характеры у Менандра обладают некоей неизменностью, заданностью, статичностью. Они не развиваются внутри комедии, а если развиваются, то, как бы скачкообразно, толчками, вдруг: скупец внезапно раскаивается в своей скаредности, жестокий отец сразу становится великодушным. Сценические

характеры у Менандра отличаются также некоей однокрасочностью. Каждому из них присуща одна исключительная, подавляющая страсть, склонность, особенность. Вот старик ворчливый, а вот добродушный. Вот юноша меланхолический, а вот порывисто-страстный.

Особенно устойчивы страсти, так сказать, профессионально-присущие отдельным социальным типам. «Раб» у Менандра либо живчик, лгун и пройдоха («Динамический слуга»), либо рохля, увалень и ленивец («Статический слуга»). «Земледелец» — скуп, суеверен. «Прихлебатель» — подобострастно льстив и вечно прожорлив. «Повар» — болтун. «Лекарь» и «Гадатель» — лгуны. «Бандырь» и «Ростовщик» — чудовища корыстолюбия.

Во всех этих характеристиках нетрудно увидеть оттенок классового презрения купеческого общества — создателей и зрителей Менандровской комедии — к социальным низам. Но психологический метод Менандра со всей его ограниченностью отнюдь не был только достоянием театра. Совершенно такими же методологическими свойствами (статичность, однокрасочность) отличается и основной, созданный древностью, научный трактат по психологии — знаменитые «Характеры»[11] Феофраста. Книга эта несомненно восходят к философии Аристотеля и хронологически (написана около 320 г.) почти совпадает с расцветом Менандровской комедии. У Феофраста мы найдем теоретическое обоснование всех тех особенностей в обрисовке характеров, какие мы видим у Менандра. Да и сами типические «характеры», систематизированные Феофрастом, почти тождественны с образами комедии. Тут встретится нам и «Льстец», и «Болтун», и «Скупец», и «Лицемер», и простак-«Земледелец». Психологический метод Феофраста, несомненно, опирается, в конечном счете, на формальную лексику и метафизическое мышление, характерное для развернутого рабовладельческого хозяйства. Именно отсюда

[11] Сборник из 30 кратких характеристик человеческих типов.

и статичность этого метода, и подчеркивание одной, неизменной, типической черты в человеческом характере. Но в том-то и дело, что, следуя этому методу, Менандровская комедия стояла на высоте философской мысли и научного прогресса своего времени.

Не забудем также, что психологические изыскания Феофраста оказали исключительное влияние на последующее учение о «характерах». Двадцать веков спустя, в пору начинающегося расцвета купеческой и промышленной Франции. Жан де ля-Брюер прославился переводом книги Феофраста и созданием собственных новых французских «Характеров», послушно написанных по образцу Феофрастовых (1687 г.). И ни кто иной, как Лессинг, счел возможным выводить характеры знаменитого комедийного мастера XVII столетия Реньяра целиком из психологических характеристик, данных ля-Брюером, то есть косвенно из Феофраста («Гамбургская драматургия»).

Действительно, Реньяр, как Мольер и почти весь комедийный театр раннего капитализма, осмысливает свое мастерство психологических характеристик на том же Феофрастовско-менандровском принципе неизменности и однокрасочности характера. Именно сюда метит и блестящее замечание Пушкина: «У Мольера — скупой скуп и только... У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля лицемеря, принимает имение на сохранение лицемеря, спрашивает стакан воды лицемеря».

Не забудем, однако, что для XVII века этот метод построения образов означал огромный прогресс по сравнению с психологическим примитивизмом драматургии средневековья. Не забудем также, что метод этот был осуществлен театром нового времени на основе опыта впервые создавшей его комедии Менандра, точнее комедии римской, Плавтовской, через которую дошло до новых веков наследие греческого комедийного театра.

Далее — интрига. Именно Менандровская комедия разработала мастерство сложной фабулы с напряженной игрой перипетий, неожиданными поворотами действия и расчетливо подготовленной развязкой. Ко-

ренное различие между комедией древней, Аристофановской, и новой, Менандровской, в этом смысле было вполне ясно уже античным комментаторам; один из них справедливо отмечал в поздних, поворотных комедиях Аристофана «интригу, тайный роман девушки и заключительное опознание, как это свойственно Менандру». Эта интрига, как и вся композиция Менандровской комедии, обладала рядом канонических закономерностей. Такой закономерностью было, например, сочетание романтической фабулы, которую несла супружеская чета или любовная пара с шумным балаганом прислуживающих комических фигур. Нетрудно увидеть в этой двойственности отражение социальной дифференциации классового общества Менандровской эпохи. Но важно также помнить, какое решающее воздействие на всю последующую технику новой европейской драмы имело это найденное греческой комедией и воспринятое через посредство римской сочетание стилей лирического и буффонного.

А сценический язык? Именно Менандровской комедии принадлежит заслуга выработки выразительного и простого разговорного стиха, сменившего великолепное и пестрое, гениальное и чудовищное многообразие Аристофановской речи и ритмики. Хорошо писал об этом один из культурнейших людей своего времени, историк Плутарх: «Менандр составил язык, который так хорошо вытесан и соразмерен в своих составных частях, что, будучи однородным, подходит, тем не менее, к любому характеру, к любому настроению, к любому возрасту. Какую бы страсть, какой бы характер он ни выражал, он остается всегда единым, хотя и пользуется самыми обычными словами, которые на языке у всех».

Если прибавить, что Менандровская комедия — первый в истории драматургический жанр, целиком рассчитанный на исполнение актеров-профессионалов, что для этих исполнителей им была выработана тончайшая техника диалога, ставшая на место песенно-танцевального обрядового стиля Аристофана, что театром Менандра была создана та сценическая систе-

ма с просцениумом, перспективными декорациями и уличным пейзажем, которая через посредство учебника архитектуры римлянина Витрувия оплодотворила театральную мысль новой Европы, — если вспомнить обо всем этом, то по справедливости можно будет назвать Менандровскую комедию подлинной колыбелью драматургии нового века.

Но в том-то и дело, весь этот громадный драматургический массив, насчитывающий, вероятно, сотни и тысячи творений, был до самого последнего времени полностью потерянным, потонувшим пластом культуры. Да и сейчас чудесная находка в песках Египта возвратила нам более или менее связанные куски всего лишь пяти пьес Менандра. Каналом, по которому шло реальное воздействие высоких достижений драматургии развернутого рабовладельческого общества на мировой театр, звеном, спасшим преемственность мировой драмы, была римская Плавтовская комедия.

Вот почему высоким было бы значение этих двадцати одной веселых пьес, даже если бы они были всего только послушной копией греческих образцов — Менандра, Дифила, Филемона.

IV

Но, как уже было сказано, это вовсе не так. Своеобразие Плавта выразилось, прежде всего, в том отборе, который он делал среди своих греческих оригиналов. Из огромного репертуара эллинистического комедийного театра он выбрал, по-видимому, произведения с наименьшей психологической отягченностью, с наибольшим количеством смехотворных эффектов. Девятнадцать комедий его древние грамматики отнесли к разряду «подвижных», «динамических», и только две — «Пленник» и «Канат» — были определены как комедии «стоячие», то есть относящиеся к тому лирико-комедийному жанру, блистательнейшим мастером которого был именно Менандр.

Известно также, что, не удовлетворяясь интригой греческих подлинников, Плавт соединял в одном спектакле интриги и мотивировки нескольких своих

образцов, «контаминировал» их, как называли этот метод древние критики. Вот, например, «Хвастливый воин». Не довольствуясь забавным трюком с внутренней дверью, позволяющей предприимчивой гетере, попеременно появляясь в двух соседних домах, выдавать себя за собственную сестру. Плавт приплетает сюда еще вторую, в сущности самостоятельную, хитроумную интригу с флейтисткой, перерядившейся почтенной матроной, и с мнимым прелюбодеянием.

Причины всего этого понятны: создатель римской комедии стремился средствами возможно более сложной интриги, мобилизацией возможно более сильных комедийных эффектов завоевать внимание своей как-никак полуварварской аудитории. Ведь еще поколение спустя после смерти Плавта римские зрители, по авторитетному свидетельству Теренция, готовы были предпочесть представлению тонко разработанной комедии кулачный бой и канатных плясунов.

Но значительно интереснее те внутренние идейные переакцентовки, которые совершал Плавт при переделке своих греческих оригиналов. Основные философские установки и социальная окраска новоаттической комедии им сохраняются. Философия торговой удачи и счастливого случая, огорчения и радости в кругу зажиточного купечества — все это движет комедией Плавта так же, как и комедией Менандра. И у Плавта мы встречаемся с той же культурой развернутого торгово-рабовладельческого общества, которую видим у Менандра и которую жадно стремились освоить хозяева современного Плавту Рима.

Да и основные персонажи Плавтовской комедии — все те же купцы и купеческие сынки, что и в комедии эллинистической. Вот молодой Мнесилох по поручению отца едет в Эфес взыскать старый долг («Вакхиды»). Вот братья-купцы возвращаются из-за моря с товарами («Стих»[12]). Комедии Плавта прямо пестрят заемными письмами, торговыми поручительствами, залогами

[12] Комедия поставлена в 200 г. до н. э.

и прочими коммерческими операциями. Любая могла бы называться так, как одна из них: «Купец».

Но все же в театре Плавта нет той атмосферы устойчивости и косности социальных отношений, которая поражает в сохранившихся фрагментах подлинного Менандра. Да и самая тема семейной морали и благополучия упорядоченной купеческой семьи — центральная для театра Менандра — у Плавта далеко не занимает такого исключительного положения. В том-то и дело, что процесс становления сложных товарно-денежных отношений, который в Менандровской Греции давно уже закрепился, в Риме времен Пунической войны, времен Плавта, как сказано, еще только начинал развертываться. Он развертывался здесь бурно, добела накаляя атмосферу авантюры и предпринимательства, выращивая поколение отчаянно дерзких конкистадоров и захватчиков. И вот пафос неистощимой энергии, инициативы, предприимчивости, не знающего уныния оптимизма наполняет комедийный театр Плавта. Герои этих веселых комедий строят фантастические, смелые планы, с железным хладнокровием ведут рискованные интриги, с поразительной настойчивостью ловят на лету малейшую счастливую случайность, чтобы вырвать удачу. В этой погоне за удачей, за победой они поднимаются до вершин целеустремленности, достигают пределов азарта. Стоит вчитаться в тирады какого-нибудь Хрисала («Вакхиды»), который даже как будто рад нагромождению трудностей, встающих на его пути, потому что чем сложнее препятствия, тем славнее победа; стоит вчитаться в монологи Псевдола, который с победоносной самоуверенностью сам раскрывает свои карты перед противником, будучи убежден в своем гениальном превосходстве над ним; стоит вглядеться в страсти, которые движут героями других Плавтовских комедий, чтобы почти физически ощутить эту несокрушимую энергию предприимчивости и оптимизма.

Правда, весь этот огромный запал находчивости и инициативы мобилизуется обычно для того, чтобы выкачать несколько серебряных драхм из тугого ко-

шелька престарелого скопидома, выкрасть хорошенькую флейтистку у простоватого любовника, надуть сводника или ростовщика. Но ведь перед нами — комедия! И если непосредственной фабулой Плавтовского театра служила вот эта непритязательная погоня за дешевой любовью или пьяным угощением, мы все же вправе видеть в нем эмоциональное, образное отражение того духа предпринимательства, той жадности к жизни, которой был полон плавтовский Рим — Рим победителей Ганнибала и Антиоха, Рим колонизаторов и откупщиков-плебеев, стремительно богатевших в заморских походах.

Непосредственные герои победоносных авантюр — все эти Хрисалы и Псевдолы — у Плавта обычно рабы. На первый взгляд это не может не озадачить: значит перед нами сатира, барская издевка над пронырливостью рабов? Однако эмоциональная направленность Плавтовских комедий не позволяет так думать. Плавт, несомненно, сочувствует и вызывает у зрителя сочувствие к предприятиям Хрисалов и Псевдолов в целом, как бы ни вышучивал он их по частным поводам. Так неужели это театр, проникнутый идеологией рабов? Такой вывод был бы просто исторически абсурдным. Нет, положение на самом деле сложнее и противоречивее. И тут мы вплотную походим к вопросу о социальном облике Плавта.

Нетрудно убедиться, что ни Хрисал, ни Псевдол и никто из подобных интриганов не существует в комедии Плавта самостоятельно. Это просто исполнители желаний и приказов своих молодых хозяев, представителей младшего поколения купеческой семьи. Они образуют вместе с ними тесную, сплоченно действующую группу. Против них — всевозможные шутовские противники: сводники, бандыри и т. д., а с другой стороны — купцы старшего поколения, обычно вышучиваемые как люди старосветские, простаки. Да и к рабам отношение поэта очень различное. Наряду с Хрисалами, Псевдолами и Эпидиками, ближайшими поверенными и помощниками молодых господ, выполнителями их деликатнейших финансовых и личных

поручений, кстати сказать, никогда не несущими никакой черной работы, суетится целая вереница рабов низшего разбора — услуживающих по дому: сторожей, поваров, посыльных. За ними комедия не признает ни ума, ни инициативы, — на их долю выпадают только издевки, ругань, оплеухи и палочные удары.

Кажется, таким образом, что основная направленность Плавтовских комедий — это утверждение мировоззрения тех молодых слоев купечества, тех по-своему передовых слоев плебейства, которые, примыкая к колонизаторско-негоциантской аристократии, мобилизуя огромную инициативу и предприимчивость, стряхивая с себя путы патриархальной ограниченности, завоевывали себе место в Риме времен Пунических войн. Относительная прогрессивность этих восходящих общественных групп, их социальное здоровье обеспечили оптимистическую устремленность и полнокровную жизнерадостность Плавтовского театра.

С этих позиций можно понять и характер сатиры у Плавта. Ее критика довольно ограничена. Борьбы, которую вел блок зажиточного плебейства и колониальной аристократии против старой землевладельческой знати, она, вероятнее всего по соображениям цензурной осторожности, почти не касается. Конфликты между подымающимся плебейством и всем строем аристократического Рима, в дальнейшем вызвавшие в театре острейшую идейную борьбу, были еще впереди. Поэтому критика, даваемая Плавтом, — это, главным образом, самокритика, в которой представитель вновь складывающихся промышленно-торговых слоев вышучивает отдельные недостатки и болезни своего собственного класса. Отсюда насмешка над стремлением к излишней роскоши, которое заставляет почтенных плебейских матрон подражать расточительным гетерам, над мотовством молодых купеческих сынков, над патриархальной заскорузлостью, отсталостью, провинциальной ограниченностью купцов старшего поколения и — что особенно любопытно — над мелкой скупостью и скаредной узостью маленького хозяйчика, контрастом к которым является великодушная ще-

дрость и разумная широта мысли купцов нового поколения («Клад»).

Отсюда, наконец, и непримиримая, действительно сокрушительная, издевка над ростовщиками, закладчиками и содержателями публичных домов, которые в отношении корыстолюбия постоянно приравниваются к ростовщикам. Тут юмор Плавта приобретает черты убийственной сатиры, напоенной той «народной ненавистью к ростовщикам», которая, по словам К. Маркса, не умирала в античном обществе («Капитал», III, 2). Но важно помнить, что никогда в комедиях Плавта ненависть эта не распространяется на товарно-денежные отношения в целом, как это было, например, в Аристофановской комедии. Это потому, что в отличие от еще крепко связанного с родовой общиной театра Аристофана театр Плавта в основе своей уже полностью стоит на почве развернутого рабовладельческого хозяйства.

Но как же все-таки обстоит дело с первенствующей ролью Хрисала, Псевдола, Эпидика и подобных им рабов? Думается, что перенесение основной интриги с плеч молодых купцов, предающихся у Плавта по преимуществу благородным размышлениям, на плечи рабов диктовалась в значительной мере теми же соображениями цензурной благопристойности, как и аналогичное выдвижение роли «слуги» в западноевропейской комедии XVII–XVIII веков и в русском театре XVIII–XIX столетий.

Однако перенесение это имело также и вполне реальную основу в окружающей действительности. Тут-то, пожалуй, с особенным блеском сказалась поразительная сила Плавта, как художника-реалиста, как правдивого и верного изобразителя своего общества. Прежде историков и философов своего времени он в своих Хрисалах и Псевдолах запечатлел тип выскочки из верхушечного слоя рабов — тип, которому суждено было достигнуть такого значения в пору кризиса и окончательного загнивания рабовладельческого общества. Именно из таких Хрисалов, отрывающихся от массы эксплуатируемых и становящихся самыми

оголтелыми эксплуататорами, выходили, несколько поколений спустя, самые циничные и беспринципные вымогатели, ростовщики, процентщики, каких только знала античность. Внуками и правнуками Хрисалов и Эпидиков были те Нарциссы и Паланты, рабы и вольноотпущенники императоров, временщики и спекулянты, возвышение которых означало смертельную болезнь зараженного паразитизмом античного общества. Реалист Плавт чутко усмотрел зарождение этих новых социальных типов. Он только ошибся, наивно заставив своих Хрисалов и Псевдолов бороться с менялами и ростовщиками, которые на деле явились вернейшей опорой их потомков — Нарциссов и Палантов. Еще больше ошибся Плавт, беззлобно шутя над выходками этих своих героев, которые в исторической действительности несли яд разложения обществу, вскормившему Плавтовский театр. Впрочем, реалистическая верность и правдивость комедийного поэта, против его собственной воли, позволяет нам, внимательным читателям, разглядеть пятна смертельной болезни там, где поэт видел только повод для необузданного смеха и беспечного веселья. В пирушках господ и рабов, в льстивых салонах гетер, в жалобах прихлебателей мы можем угадать черты того самого паразитизма, который позже оказался роковым для всего организма рабовладельческого общества.

Комедийный театр Плавта предстает перед нами, таким образом, как художественная система, при всей своей «подражательности» идейно совершенно целостная, правдиво и разносторонне отражающая римскую современность. Этот «римский» характер комедий Плавта несравненно глубже, чем те мелочи римского быта, на которых любят останавливаться новейшие комментаторы Плавта. Спору нет, сохраняя (в значительной степени из цензурных соображений) внешний греческий колорит своих оригиналов, заставляя действовать эфесских, хиосских и афинских купцов, самосских и милетских гетер, Плавт любил в то же время вводить в ткань своих комедий упоминания о римских обычаях, должностях, улицах, богах, анекдотах, ку-

шаньях, календаре. Он делал это с той же легкостью, с какой, например, «русифицировали» французский комедийный театр российские переводчики на рубеже XVIII и XIX столетий. Это придает некую причудливость изображаемому Плавтом быту. Причудливым кажется появление римских эдилов на улицах Антиохии или римской бобовой каши в обиходе афинского раба. Но это только поверхностное впечатление. В существе своем, как мы старались показать, комедии Плавта — правдивый документ, последовательней и полней какого-либо другого выразивший социальное лицо Рима на грани переломного III века римской истории. О театре Плавта можно смело сказать то же, что утверждали античные ученые о Менандре: «Менандр и жизнь! Кто из вас подражал друг другу?» или «Менандр это зеркало жизни».

V

Театр Плавта нельзя назвать чисто «подражательным» и в стилистическом отношении. Теперь, когда мы располагаем подлинными Менандровскими текстами, особенно очевидно, насколько самобытной была творческая работа Плавта. Основное в его стиле — это некий психологический гиперболизм. Все, что делают и переживают персонажи Плавтовского театра, они делают и переживают с некоей чудовищно-преувеличенной напряженностью и безудержной темпераментностью. Вот юноша признается в любви; он призывает небо и землю в свидетели своей страсти; он льет потоки слез; покинутый своей возлюбленной, он готов кататься по земле от отчаяния.

Вот ворчливый старик купец; он стучит палкой, зычно кричит, бешено ругается, грозит строптивому слуге отборными казнями — дыбой, колодками, колесованием. Вот жадный сводник; он учиняет смотр фаланге публичных девок, как полководец, как новый Александр Македонский; он захлебывается от сознания своей власти; он раздувается от тщеславия. Мы уже говорили о движущих авантюру рабах, прямо брызжущих неистощимой энергией. Какой-нибудь Псевдол не просто ведет интригу — он божится сокру-

шительной божбой, он бьет себя по ляжкам, он декламирует взлетающие к небу тирады; победив, он визжит от восторга, чуть не лопается от хохота.

Простейшие движения персонажи Плавта совершают с фантастической затратой жизненной энергии. Вот хитрый раб размышляет. Он стучит в грудь рукой, щелкает пальцами, бьет себя по боку, мотает головой («Хвастливый воин»). Вот бежит с новостями мальчик-посыльный; он задыхается, пыхтит, орет, чтобы народ расступился, он никак не может остановиться, неистово стучит в дверь; потом, чтобы добела накалить терпение слушателей, падает в притворный обморок, делает вид, что заснул и храпит; наконец, он сравнивает себя с триумфатором и требует себе божеских почестей.

Этот психологический гиперболизм, поскольку мы можем судить о нем по сравнению с образцами подлинного Менандра, был в значительной мере порожден гением самого Плавта. И, конечно, он был прежде всего стилистическим выражением того жизненного напора и социального оптимизма, которыми был переполнен театр римского комедиографа.

Развитием этого психологического гиперболизма были детали Плавтовского комедийного стиля.

По преемственности от новоаттической комедии Плавт широко использовал эффекты неожиданности, путаницы, переодевания, взаимного непонимания, всевозможных квипрокво. Братья-близнецы вводят в заблуждение окружающих («Менехмы»), обманутый, еще не зная о своем поражении, глумится над обманщиком («Псевдол»[13]), люди говорят о разном, не понимая друг друга («Клад»), мужчины переодеваются женщинами («Перс»), гетера выдает себя за замужнюю матрону. Но наряду с этими эффектами, присущими комедии интриги и характеров, Плавт охотно развертывает также чисто балаганные сцены потасовки, порки, мнимого сумасшествия, пьяной попойки, с последующей буйной пляской охмелев-

[13] Комедия написана в 191 г. до н. э.

ших бражников. Он вводит в ткань своих комедий развернутые пантомимы и, в частности описательные и метафорические. Молодой купчик наглядно разыгрывает сцены плавания и возвращения («Купец»), рабы изображают скачки («Ослы»). Плавт любит нарушение сценической иллюзии, реплики в сторону и к зрителям. Таковы, например, знаменитые, напоминающие парабазу Аристофановской комедии, прямые обращения к аудитории в «Куркулионе» или «Хвастливом воине».

Но не традиция Аристофановской комедии повлияла здесь на Плавта. Все это — пережитки общих приемов «доменандровского» смеха, комедийного стиля, исторически предшествовавшего становлению развитой комедии интриг и характеров. И вероятнее всего они унаследованы Плавтом от того самого балаганного театра — ателланы, актером которого был в своей юности «плоскоступ Макк».

Получив наименование от кампанского городка Ателлы, пресловутого «города дураков», Пошехонья античной Италии, балаганная комедия эта была широко популярна в италийских городах и селах до того, как возникновение развернутых рабовладельческих отношений принесло с собой более развитую театральную систему новоаттической комедии. Ателлана была, насколько мы можем судить, выражением полупатриархального, еще не высвободившегося от пут родовой общины хозяйства земледельцев и ремесленников. Любопытно, что, судя по сохранившимся до нас упоминаниям, цитатам и названиям, балаганный театр ателланы, при всей своей грубоватости, по содержанию, общественным связям и хозяйственным отношениям, в нем затронутым, был значительно более разнообразным, чем уже тронутая ядом паразитизма новоаттическая комедия. Персонажи ателланы — по большей части мелкие свободные производители, крестьяне и ремесленники, — ткачи, шерстобиты, мельники, сапожники, садовники, скотогоны. Волнуют всех этих людей заботы по хозяйству — падеж скота, опоросы свиней, лозы, которые нужно окопать. Этот круг тру-

довых производственных интересов очень отличен от той погони за наживой, за выпивкой, за женщиной, которая двигала прихлебателями, сводниками, интриганами позднейшей, Менандровской комедии.

У Плавта мы можем ощутить пережитки этого старинного фарса италийских крестьян и ремесленников. Живучесть этих пережитков объясняется, конечно, не только личной близостью создателя римской комедии к театру ателланы, но и тем, что среди зрителей Плавтовских комедий, в самом обществе Рима как бы быстро оно ни перестраивалось на «эллинистический лад», в частности среди плебейства, все еще достаточно сильны были проявления этих трудовых отношений и еще далеко не были размыты слои мелких свободных производителей. В этом, конечно, одна из причин, обусловивших ту жизненную полноту и реалистическую силу смеха, которые отличают театр Плавта и от его греческих оригиналов, и от последующей римской комедии.

Все эти противоречия очень наглядно выражены в языке и в метрической структуре Плавтовского театра.

Мы уже приводили характеристику, данную Плутархом стилю Менандра. Язык Плавта мало похож на «гладко отесанный», ровный, изящный язык хорошего общества, которым говорят герои «переведенных» им греческих образцов. Язык этот, прежде всего, так же гиперболичен, как весь стиль Плавтовского театра. Он чрезвычайно изобилен, многоречив. Герои Плавта прямо купаются в потоках бойко льющейся речи. Язык этот контрастен, он постоянно перескакивает с самого площадного и грубого жаргона на выспренность псевдо-трагической декламации и высоко-официальных речений.

Многоречивость Плавтовских персонажей проявляется в широко растекающихся монологах поваров или паразитов, причем диву даешься, откуда только у болтуна берутся слова. Но еще чаще это словесное изобилие принимает форму перебранки, обмена стремительными репликами. Вот двое осыпают друг дру-

га бранью и насмешками, вот в перебранке участвуют трое, причем третий, обычно ростовщик или сводник, с невозмутимым хладнокровием принимает на себя ушаты неистовой ругани. Но также любит Плавт игру лаконичных односложных слов, которые повторяются как рефрен, выражая то удивление, то горечь, то упрямство.

Плавт охотно пользуется распространенными сравнениями. Его герои не просто затевают хитрость, — они готовят штурм и осаду, они атакуют Трою, они уподобляются ткачам, цирюльникам, пиратам, банщикам, поварам, поэтам. Старый купец или сводник, которого они избрали своей жертвой, — это овца, которую стригут, рыба, которую потрошат. Жертву доят, как корову, облизывают, обнюхивают, пускают ей пыль в глаза.

Прибавьте к этому беспрерывные остроты, загадки, пословицы, каламбуры, сладострастные уменьшительные в устах гетер, гиперболический словесный ералаш у хвастливых офицеров, чудовищное словообразование из четырех и пяти составных частей, всякие мудреные неологизмы, звонкие аллитерации и ассонансы, слова греческие, а иногда совсем фантастические, якобы карфагенские — прибавьте все это и тогда судите, можно ли назвать этот великолепный пестрый язык «переводом» с языка Менандра, который ведь, по характеристике Плутарха, «будучи однородным и единым, состоял из самых обычных и ходячих слов, которые на языке у всех».

Это пестрое великолепие было более чем индивидуальным писательским стилем Плавта. Это было, по сути дела, создание латинского литературного языка. Не забудем, что до появления Плавтовских комедий Рим имел всего лишь неуклюжие словесные обороты Ливия Андроника, да величавый, но бедный лаконизм законодательных постановлений и официальных надписей. Оплодотворив живую разговорную речь своего общества высокой техникой Менандровского литературного стиля, Плавт положил начало тому полному и изобильному латинскому стилю, кото-

рым впоследствии так упивался Цицерон. Эта историческая заслуга Плавта была ясна уже ближайшим его потомкам. Варрон с сочувствием приводит восторженное восклицание старого грамматика Эллия Стилона: «Сами музы пользовались бы языком Плавта, если бы захотели говорить по латыни».

Почти то же можно сказать и о ритмике Плавтовских комедий. Конечно, очень многим она обязана метрической технике Менандровских оригиналов. Прежде всего, она обязана им стихом легким, виртуозно передающим богатство интонаций и живой строй разговорной речи. Все, что известно нам из доплавтовских латинских стихов, это — тяжеловесное косноязычие по сравнению с гибкостью Плавтовской метрики.

Но и в этом отношении Плавт отнюдь не был только подражателем. Стих Менандровских комедий в основном строился на шестистопных ямбах и восьмистопных хореях. А так как метрика античного театра неотделима от манеры произношения, из этого следует (что подтверждается и другими свидетельствами), что однообразная размеренность Менандровского стиха предполагала чистую декламацию, без сопровождения музыки и без пения.

Стих Плавта далеко не таков. Разговорный шестистопный ямб постоянно сменяется у него быстрыми ритмами семистопного хорея и стремительным маршем восьмистопного анапеста. И тот, и другой размер предполагал речитативное исполнение под аккомпанемент флейты. Но стоит действию достигнуть лирического или буффонного напряжения, и на гребне этого фабульного нарастания возникает песня, «кантикум» по терминологии древних грамматиков. Ритм становится здесь прерывистым и сложным. То это «вакхеи», выразительно передающие медлительную походку, раздумье, сосредоточенность; например: «Старик я! Мой шаг слаб» (с долготой во втором и третьем слоге стопы). То — энергичные кретики: «Если б ты, старый плут, не был глуп...» (с долготой в первом и третьем слоге). То это многосоставные системы, сочетающие разнообразные стопы.

Эти кантики большею частью сольные, но встречаются и дуэты, и трио, и целые ансамбли. Эмоциональное содержание их многообразно. В них звучат: жалобы влюбленного юноши, его любовный восторг, триумфальная песнь победившего интригана, похвальба сводника, ревнивая ярость обманутой матроны, зазывание гетеры, серенада у двери девушки или песенка в честь вина. Но всегда и везде они выражают высшее напряжение эмоции.

Соответственно этому очень различно место и доля песенных элементов в общем строении Плавтовской комедии. Их сравнительно мало в таких чисто интриговых комедиях, как «Хвастливый воин» или «Купец». Ими особенно богаты комедии эмоциональные, будь то буффонные («Перс» или «Псевдол») или лирические («Канат»). Стиль произнесения у Плавта был, таким образом, отнюдь не только разговорным, но и песенным. Комедии его можно, пожалуй, сравнить с нашими водевилями или опереттами.

Возникает вопрос, откуда это различие в языке и метрике между Плавтом и его непосредственными греческими оригиналами? Опять приходится вспомнить об ателлане, которая, как и родственная ей Аристофановская комедия, по-видимому, обладала такой же пестротой языка и тем же песенно-балаганным стилем исполнения. Ориентируя свой театр на гораздо более «народную», гораздо менее «интеллигентную» аудиторию, чем Менандр, Плавт и в отношении языка и метрики широко использовал пережитки балаганного театра италийских крестьян и ремесленников. Но и в данном случае он сделал это, творчески оплодотворив старинный примитив развернутой комедийной техникой новоаттического театра.

Это противоречивое единство и образует, в конечном счете, самое существо Плавтовского театра, как стиля капитализирующейся аристократии и зажиточного плебейства эпохи перехода от патриархальных условий к товарно-денежным отношениям. Вот почему вместе с поступательным движением римской истории так быстро рухнул и Плавтовский комедийный стиль.

VI

Не забудем, однако, что комедии Плавта были целиком рассчитаны на сценическое воспроизведение, на спектакль. Их сценическую актуальность можно почувствовать и сейчас, вчитавшись, например, в плавтовские прологи. От них веет живым воздухом шумных представлений под открытым небом, где происходит давка, где зрители бурно прерывают актеров, где стоит зазеваться, чтобы стать жертвой карманника, где между актером и аудиторией существует непрерывная близость.

Тексты комедий Плавта долго распространялись только в списках, ходивших по рукам театральных антрепренеров. Это содействовало, между прочим, появлению того огромного количества псевдоплавтовских пьес, о котором мы говорили вначале. Это содействовало также внедрению в комедии Плавта всевозможных вставок, переделок, отсебятин, сделанных позднейшими актерами и постановщиками.

В руках именно этих людей, в первую очередь в руках хозяина «стада» (как называли театральную труппу), было непосредственное руководство театральными представлениями. К ним обращался городской эдил или богатый празднествователь, желая развлечь народ очередным зрелищем. Хозяин «стада» брал напрокат у владельца костюмерного склада реквизит и бутафорию, и техническая сторона представления была обеспечена.

В отношении декоративно-техническом театр плавтовских времен был еще достаточно примитивен. Упорное противодействие консервативных групп сената, о котором мы уже упоминали, привело к тому, что высокая архитектурная и режиссерская техника эллинистического театра лишь медленно прививалась в Риме.

В плавтовские времена местом для зрителей служил просто огороженный пустырь. Зрителям приходилось стоять, и притом вперемешку, без различия сословий и состояний. Эту пеструю разношерстность аудитории легко можно ощутить, читая тексты самих

комедий Плавта. Только в 194 году, т. е. ко времени постановки поздних, старческих произведений нашего поэта, были отгорожены места для сенаторов. А вслед за ними были выделены места для «всадников», то есть представителей тех разбогатевших плебейских фамилий, которые составляли едва ли не основную социальную опору Плавтовского театра.

О сцене плавтовских времен дают некоторое представление рисунки на южноиталийских вазах, изображающие балаганные зрелища, от которых, вероятно, недалеко ушла техника Плавтовских спектаклей. Это укрепленный на столбах дощатый помост, вышиной в половину человеческого роста. Узкая лесенка в четыре-пять ступеней ведет на этот помост, украшенный зеленью и лентами. Задний фон образует размалеванный занавес или стенка с легким навесом и вырезами для окон и дверей. На этом фоне и происходило действие. Примитивная декорация изображала почти всегда городской пейзаж — перекресток улицы с несколькими домами. Это приводило к неизбежной условности: на улице перед домом часто происходили вещи довольно интимные. Здесь лежали больные, наряжались гетеры, здесь ели и пили. Театр Менандра располагал, по-видимому, техническими возможностями для перенесения действия в глубину при помощи выемки в задней декорации, так называемой «фиромы». Насколько можно было осуществить это на более примитивной сцене Плавта, сказать трудно, хотя кое-где у римского комедиографа заметно стремление вести действие в окне или в дверях. Выступы дверей и окон давали актерам возможность подолгу оставаться «незамеченными» друг другом, что облегчало подслушивание и подглядывание.

Занавеса Плавтовская сцена, несомненно, еще не знала. Это делало вопрос об актовом членении комедии затруднительным. В театре Аристофана и трагиков действия актеров перемежались, как известно, песнями и плясками хоров. В новоаттической комедии, а тем более у Плавта, хора не было. Перерывы между актами заполнялись тут выступлениями флейтиста или дру-

гими дивертисментными номерами. Впрочем, четкого разделения на акты в комедиях Плавта, в отличие от канонических пяти актов последующей римской драмы, мы обнаружить не можем.

У нас нет возможности останавливаться на деталях того быстро развернувшегося процесса, который привел грубоватую простоту сцены плавтовских времен к безграничной пышности и роскоши последних поколений республики, когда устроители спектаклей соперничали между собой в роскоши! «В серебро нарядил сцену Антоний, в золото — Петрей, в слоновую кость — Квинт Катул», — рассказывает об этом один из грамматиков. Важно установить, что, усваивая опыт эллинистических сцен, римский театр, в отличие от двенадцатифутового узкого просцениума эллинистической сцены, на всем протяжении своего существования сохранил широкую и невысокую сценическую площадку. Но эти широкие и невысокие подмостки восходят к временам Плавтовского театра, и их, через посредство книги Витрувия, античность передала театру нового времени.

Но если достаточно примитивным было сценическое убранство Плавтовского театра, то тем более виртуозным и сложно разработанным должны мы представить себе исполнительское искусство его актеров. Целая цепь свидетельств, рассуждения Квинтилиана и Цицерона, пользовавшихся примерами из актерской техники или преподавания ораторского мастерства, словарь позднего энциклопедиста Поллукса, комментарии грамматика Доната, относящиеся, правда, к комедиям не Плавта, а несколько более позднего Теренция, памятники изобразительные, рельефы, статуэтки, вазовые рисунки, иллюстрации к рукописям того же Теренция, наконец, ремарки в самом тексте комедии, — все это дает довольно отчетливую картину исполнительского искусства в комедийном театре Рима.

Как и в греческом театре, все роли исполнялись мужчинами. По большей части то были рабы и вольноотпущенники или же свободные, но безродные и не-

имущие граждане. Первый актер был обычно постановщиком спектакля, а часто и драматургом. Очень вероятно, что сам Плавт, по крайней мере, в молодости, выступал актером в своих комедиях.

Исполнительский стиль Плавтовского театра, как и драматургию его, хотелось бы охарактеризовать как стиль последовательной типизации и некоего гиперболического реализма. Каталог Поллукса перечисляет тридцать четыре синонима для понятия «актерское произношение». Ясно, что мы имеем здесь дело не столько с «синонимами», сколько с осколками детальнейшим образом разработанной школы приемов сценической речи. Различалась речь «толстая», «тонкая», «женоподобная», «гудящая», «пронзительная», «горловая», «напевная», «на одном дыхании», «говорок», «речь залпом», «звукоподражательная» и множество других тончайших оттенков. На их основе строились речевые схемы, типичные для тех или иных социальных или профессиональных образов, составлявших драматургическую схему Плавтовской комедии. Различали «голос паразита», «говоры льстеца», «голос старого верного раба» и т. д.

Столь же разработаны были выразительные движения. Учителя красноречия, в частности Квинтилиан, оставили нам «руководство по жестикуляции». Предлагаемая ими ораторская техника близка к технике актеров, но, как это постоянно подчеркивается самими авторами, несравненно беднее ее, так как ограничивается только движениями пальцев и рук до локтя. И все же Квинтилиан перечисляет до двадцати разных положений пальцев, из которых каждое имело особый выразительный смысл. Какова же была выразительность всего тела?! Особый наклон головы, изгиб туловища, отставленная нога, — все приобретало здесь значение. Богатейший материал дают в этом смысле упомянутые уже иллюстрации к рукописи Теренция. Обе руки согнуты в кистях и откинуты в сторону: жест изумления. Правая рука слегка согнута и протянута вперед, левая поддерживает складки плаща: поза спокойного оратора. Обе руки согнуты в локте и повер-

нуты влево, ноги скрещены: движение презрительно указующее. Руки прижаты к голове: жестикуляция предельного отчаяния. Все эти жесты гиперболизированы, — как и самый текст Плавтовских комедий, они выражают преувеличенную эмоцию, подчеркнутую страсть.

Но важно также, что и здесь Плавтовский театр стремится к той самой стабильной и однокрасочной типизации образов, которую мы установили уже в комедийной драматургии и в самой психологической науке древних (вспомним «Характеры» Феофраста!). Этот метод привел к образованию типического жеста «паразита», жеста «повара», жеста «купца», движения «раба-проныры» и т. д. Античные комментаторы приводят все эти термины как вполне популярные, общеизвестные.

Так, в параллель к устойчивым драматургическим типам, вырабатывались (опять-таки едва ли не впервые в истории мирового театра) постоянные сценические амплуа. Любопытно, что мы можем различать в классификации этих амплуа, по-видимому, два основных стиля. Рассказывая о двух знаменитых комедийных актерах, Деметрии и Стратокле, Квинтилиан говорит: «Один прекрасно играет богов, юношей, добрых стариков, матрон и почтенных старух, другой же резких стариков, хитрых рабов, сводников и вообще более подвижные роли... Махнуть рукой, испустить сладкий вздох на радость зрителя, наполнить ветром складки одежды при выходе на сцену и слегка выставить вперед правое бедро не было дано никому, кроме Деметрия... Стратоклу же удавались бег, подвижность, смех и затылок, спрятанный в плечи».

Один из новейших филологов и режиссеров (С. Радлов) справедливо увидел в этой антитезе не случайный контраст двух дарований, а противоположение более глубокое, типическое. И действительно, всматриваясь в иллюстрации, обильно сопровождающие рукописный свод комедий Теренция и, несомненно, воспроизводящие традицию античного актерского стиля, мы отчетливо можем наблюдать две различные системы

движения. Либо — тело, несколько откинутое назад и благородно выпрямленное, причем голова слегка наклонена, колени согнуты в мягком изгибе, а руки до локтя лежат вплотную к телу, в изящном жесте. Эта система движений, протекающих медленно, в плавном темпе, принадлежит персонажам «свободнорожденным», — образам лирических юношей, добродетельных женщин, почтенных купцов. Совершенно иная система жестов характеризует «рабов» и вообще людей, стоящих на низших ступенях социальной лестницы: паразитов, сводников, поваров. Здесь буффонно изогнутое туловище с втянутым животом и выставленным задом, голова спрятана в плечах, ноги забавно скрещены или подогнуты, руки растопырены, с пальцами, скрюченными или причудливо вытянутыми. Вот — на потеху и на презрение! Самая манера актерской игры подчеркивала, следовательно, то сочетание лирических «благородных» и буффонных — «низменных» персонажей, которое определяло драматургическую схему Менандровской и Плавтовской комедии. Самая актерская манера подчеркивала классовый характер и классовую расчлененность этой комедии.

Мы говорили до сих пор только о приемах разговорной речи и выразительного движения. Но не забудем, что театр Плавта требовал от своих актеров не только диалогического искусства, но и мастерства пения сольного и ансамблевого. Он требовал не только движения, но и пляски, акробатики, цирковой пантомимы, жонглерского искусства. Сценический язык этого театра был разнообразен и виртуозно сложен. И важно помнить, что многие актерские приемы театра позднейшего времени так или иначе, через живую и книжную традицию, восходят к этому актерскому мастерству.

Изобразительные памятники позволяют нам также судить об основах режиссерской техники и мизансценирования Плавтовского театра. Принцип симметрии играл тут, по-видимому, столь же существенную роль, как и в самом драматургическом строении комедии. Иллюстрации постоянно показывают нам «жен-

щину между двоих мужчин», «свободного посреди двух рабов». Трое актеров, симметрично расположенные перед тремя дверьми, две влюбленные пары одна против другой, двое насмешников по обе стороны осмеиваемой ими жертвы, сводника или паразита, — таковы наиболее распространенные схемы мизансцен. И опять-таки много веков спустя, в итальянской и французской комедии нового времени, этот принцип симметрического мизансценирования в силу живой или книжной традиции найдет свое полное и последовательное развитие.

Типизирующий метод характеристики и классовой дифференциации в подходе к персонажам «благороднорожденным» — лирическим и «низменным» — буффонным, отразился также и в приемах костюмировки актеров. Подробные перечисления у грамматиков Поллукса и Доната знакомят нас со сложно разработанной регламентацией, которая устанавливала для каждого постоянного образа и социального типа неизменно присущий ему покрой и цвет костюма, а также обязательную бутафорию. Обычно костюм состоял из нательной рубахи с длинными рукавами и плаща различного вида и цвета. «Старые купцы» носили белый цвет, «влюбленные юноши» — пурпурный, «старухи» — темно-зеленый, «благородные девушки» — белый с оранжевым, «паразиты» — черный или серый, «сводники» — пестро-пятнистый, «сводни» — желтый, «гетеры» — зеленый, алый и лимонный. «Рабам» были свойственны короткие белые плащи, — «чтобы они были подвижнее», как добавляет грамматик Донат; шутовской облик раба подчеркивался, по-видимому, не только короткой одеждой, но и толщинками и набрюшниками. В изящном мире благородных персонажей «раб» был отмечен, таким образом, внешними чертами классового презрения.

Вся эта регламентация, разумеется, позволяла опытным зрителям быстро разбираться в характеристике действующих лиц и этим очень упрощала необходимую экспозицию действия. Но идейные основы ее все в том же типизирующем методе строения образов, кото-

рый был свойственен античной комедии. Важно также, что и в этом отношении, отчасти через посредство книг Поллукса и Доната, комедия нового времени много заимствовала у своей римской предшественницы.

В отношении сценического костюма театр Плавта, по-видимому, немного отличался от Менандровских образцов. Сложнее вопрос о масках. Как достаточно известно, актеры греческого театра играли в масках. Так для Менандровской комедии, например, Поллукс насчитывает сорок четыре различных образца масок, с чрезвычайной тонкостью соответствовавших различным социальным типам спектакля. Существовало девять типов «стариков», одиннадцать типов «юношей», семнадцать женских типов, семь масок для «рабов» — специальные маски «льстеца», «паразита» и т. д. Этот каталог служит нагляднейшим подтверждением сложно разработанной системы амплуа, свойственной новоаттической комедии.

Плавтовский театр, как мы знаем, перенял эту систему амплуа. Тем более удивительно, что, согласно прямым указаниям грамматиков, актеры в эпоху Плавта и Теренция играли без масок, — только в гриме. Уже много позднее, в I веке до н. э., знаменитый актер Росций ввел обычай играть в масках, чем вызвал, как пишет Цицерон, негодование зрителей-сенаторов.

В чем причина странного отступления римского театра от греческих образцов? Причина эта, по-видимому, в том, что маска, бывшая культовым пережитком и выражением гражданского достоинства актеров в театре греческом, была совершенно излишней для актеров римского театра, вербовавшихся из рабов и наемных слуг. А огромные размеры греческого театра, делавшие необходимым сохранение маски из соображений оптики, как известно, в раннем римском театре не существовали. На маленькой сцене плавтовских времен, перед его ограниченной аудиторией, маска не только не помогала, а, наоборот, мешала бы зрителям. И только впоследствии, при увеличении размеров театра, актеру Росцию и его товарищам оказалось необходимым ввести «маску». Характерно, что

и на этот раз сидящие в первых рядах и поэтому хорошо видевшие актеров сенаторы сочли ее ненужной. Как бы то ни было, представляя себе живой спектакль Плавтовского театра, будем помнить об отсутствии масок и о возможности для актеров со всей полнотой и многообразием передать черты того психологического гиперболизма, которым был отличен Плавтовский стиль. Яркая пестрота цветных костюмов, шум, песни и раскатистый хохот действующих лиц, стремительный темп бегающих, суетящихся, пляшущих, кувыркающихся актеров — таким должны мы представлять этот до предела жизнерадостный, наполненный энергией и оптимизмом комедийный театр.

VII

Плавт умер в апогее своей славы и хоть седым стариком, но в расцвете творческой силы. Именно к последним годам жизни относятся такие характернейшие его создания, как «Псевдол» (191 г. до н. э.). Самобытный и целостный стиль римской комедии был, казалось, прочно установлен. Как мы уже не раз говорили, стиль этот сложился как некое противоречивое единство элементов доменандровской балаганной ателланы, этой комедии крестьян и ремесленников и высокой комедийной поэтики театра развернутого рабовладельческого общества.

И вот не прошло и двух десятилетий после смерти Плавта, как это своеобразное единство распалось, и вместе с ним рухнул установленный Плавтом стиль римской комедии. Не прошло и двух десятилетий, как в блоке колонизаторской аристократии и зажиточного плебейства появились первые серьезные трещины. Ожесточенная полемика вокруг отношения к конкурирующим купеческим городам Карфагену и Коринфу и участившиеся скандальные судебные процессы были только началом. Вспыхнувшее вскоре грозное восстание рабов в Сицилии (134 г. до н. э.) и гражданская война, начатая трибунами Гракхами, означали вступление Рима в полосу смертельных классовых боев между землевладельческой знатью и купеческим и де-

мократическим слоями. Идейная борьба переносится в искусство и немедленно отражается в нем. И вот уже в 160 году до н. э. римский комедийный театр становится ареной ожесточенной полемики.

В 166 году на празднествах в честь Великой Матери выступает со своей комедией молодой поэт Публий Теренций Афр. Уроженец Северной Африки (откуда и прозвище), он мальчиком был привезен в Рим и, в качестве вольноотпущенника, попал клиентом в дом Сципиона Младшего, то есть в центр, вокруг которого группировалась молодая колонизаторская аристократия. Сципионы и их друзья были наиболее последовательными, наиболее далеко идущими сторонниками той утонченной эллинистической цивилизации, которая слагалась на вершинах негоциантски-придворного общества в Александрии, Антиохии и иных столицах Востока. Комедийный театр Плавта казался этим колониальным вельможам слишком плебейским, слишком демократическим. И вот под руководством кружка Сципиона Младшего, Лелия и их друзей Теренций (древняя традиция говорит даже о прямом ученичестве молодого поэта у литературных дилетантов Сципиона и Лелия) переводят образцы эллинистической комедии. Но он делает это совсем иначе, чем делал Плавт.

В написанных им и сохранившихся целиком шести комедиях Теренций тщательно сохраняет и даже как бы подчеркивает греческий колорит подлинников. Он избегает буффонады, словесных каламбуров и вообще резких комических эффектов. Его речь — «средняя», «чистая», «мягкая», как отмечали древние грамматики. Это речь верхушки общества. Его стих ровен и разговорен. Он избегает интриг с большим движением, стремясь к психологическому углублению. Его герои охотно философствуют и предаются лирическим размышлениям. Большинство его комедий, обычно почерпнутых из наследия самого Менандра, по терминологии древних, комедии «стоячие». Основная тема Теренция — тема купеческой семьи, отцов и детей. Добродетельная свекровь страдает от того, что невест-

ка относится к ней с недоверием и злобой. Почтенный отец семейства терзает себя укорами за то, что чрезмерной жестокостью принудил любимого сына уйти на войну. Два брата-старика вступают в спор из-за того, как надо воспитывать сыновей. Все это — моральные, семейные конфликты. Пафоса авантюры, предпринимательства, инициативы, — Плавтовского пафоса и темперамента, — в этих комедиях нет. Круг действия и действующих лиц строго ограничен здесь обществом «порядочных» и образованных людей да челяди, их окружающей. Сводники, ростовщики, повара, хвастливые офицеры если и появляются в комедиях Теренция, то, во всяком случае, они сильно приумолкли, притихли, облагородились. Даже гетеры у Теренция оказываются обычно похищенными в юности дочерями почтенных отцов. Порок не успевает их коснуться и ничто не может помешать их заключительной свадьбе с преданным возлюбленным, зажиточные родители которого приветствуют счастье молодых.

Построенный таким образом комедийный стиль Теренция стремился быть и был школой жизни и морали для верхушек городского общества, руководством приличий и светского обихода, стандартом разговорной речи для патрицианской молодежи. Но для огромной части римских зрителей, для зрителей плебейских в первую очередь, эта аристократическая комедия оказывалась чуждой, а порой даже враждебной. Эти зрители искали в театре другого. Так и случилось, что при всей своей кажущейся сдержанности, творчество Теренция стало знаменем и мишенью в ожесточеннейших культурных битвах. Следы этих битв сохранились до нас не только в цитатах позднейших грамматиков, но и в «прологах» самого Теренция, обычно предпосылаемых им представлению комедий.

Со слов Теренция мы узнаем о происках соперника его, некого Луция Ланувина, автора комедий Плавтовской школы. Молодой Теренций жалуется, что Ланувин с друзьями пытаются скомпрометировать его, обвиняя в бездарности, в нарушении сценических правил, в плагиате, в том, что именем Теренция яко-

бы прикрываются литературные дилетанты, знатные покровители поэта. Перед нами картина развернутой театральной борьбы.

Мы очень односторонне и пристрастно, по преимуществу со слов самого Теренция осведомлены об этой борьбе. Но все же нельзя сомневаться в том, что осмеиваемый Теренцием и нам, к сожалению, мало известный Лусций Ланувин и его единомышленники, наследники традиций демократической, буффонной Плавтовской комедии, представляли в свое время очень значительное театральное направление и пользовались широчайшей популярностью у массовой, в частности плебейской, аудитории, относившейся с нескрываемой недоброжелательностью к утонченному творчеству Теренция. Сам Теренций (точнее, его первый актер) рассказывает нам, например, о двукратном катастрофическом провале его комедии «Свекровь»[14], одного из наиболее последовательных образцов нового жанра «семейной» философической комедии.

Когда играли в первый раз, кулачный бой
Увлек народ и плясуны канатные.
Прохожих суматоха, гомон, женский визг
Уйти со сцены скоро нас принудили.
Вторично ставим. Первый акт понравился,
Потом народ глазеть на гладиаторов
Помчался. Шум и драка из-за мест, а мы
Без места вновь остались...

То, что, несмотря на провал, комедия Теренция была поставлена во второй и в третий раз, притом на одном из официальных торжеств сципионовского кружка — на погребальных играх консула Эмилия Павла — показывает, с каким упорством проводили круги колонизаторской аристократии свою идейно-художественную линию.

Распад единства, некогда образовавшего стиль Плавта, вскоре, вместе с усилившейся дифференци-

[14] Комедия «Свекровь» появилась в результате переработки Теренцием произведения «Третейский суд» Менандра, была впервые опубликована в 165 г. до н. э.

ацией внутри римского общества, привел к тому, что наперекор и в противовес комедийному стилю Теренция, стилю комедии «плаща», «паллиаты» (как она называлась), возникло комедийное направление, наиболее последовательно отражавшее установки и вкусы римского плебейства. Действие в этих комедиях происходило не в Греции, а в небольших городках в окрестностях Рима. Персонажи комедий носили поэтому римский плащ — «тогу», почему этот театральный жанр и носил название «тогата». Персонажами этими, судя по сохранившимся отрывкам и названиям, были ремесленники, сукновалы, сапожники, ткачи, кузнецы, мельники, цирюльники. Какое отличие от Теренциевского театра, ограниченного узким кругом героев «порядочного», «светского» общества! Суконщики спорят с ткачами о достоинствах своего ремесла. Сапожник грозит выбить противнику зубы подметкой. Целый мирок радостей и печалей плебейского люда. Неслучайно, что в качестве авторов «тогаты» мы встретим не подобных Теренцию вольноотпущенников, живших на положении клиентов у знати, а выходцев из уважаемых домовитых плебейских родов. Один из них — Афраний — был даже, по-видимому, трибуном плебса и во всяком случае одним из популярнейших политических ораторов своего времени. Это особенно подчеркивает разницу между безродными выполнителями социального заказа колонизаторской знати и полноправными гражданами, убежденными представителями римского плебейства, — создателями комедии «тоги».

Комедия эта, вероятно, во многом продолжала и развивала стилистическую линию Плавта, так же как она восприняла в какой-то мере пережитки театра ателланы. Мы говорим «вероятно», потому, что, к сожалению, ни одного сколько-нибудь значительного отрывка из комедийного творчества Афрания и его единомышленников до нас не дошло. Театр плебейства рухнул и потонул в бурях тех гражданских войн, которые, на протяжении первого века, привели к полному перерождению социального состава римского плебей-

ства, по сравнению с тем, каков он был в эпоху Плавта и его ближайших преемников.

Но творческое наследие самого Плавта не потонуло и не забылось в водовороте социальных битв. Старый классический мастер становится к этому времени (то есть в первом веке до н. э.) как бы знаменем доброго старого времени. Повторяется исторический парадокс, не раз разыгрывавшийся на протяжении мировой истории: поэт, бывший в свое время носителем наиболее передовых, прогрессивных элементов эпохи и общества, воспринимается потомками в совершенно изменившейся исторической эпохе как идеолог консерватизма. Именно из соображений консерватизма хвалит театр Плавта такой запоздалый приверженец старины, как Цицерон. Красноречивым и недвусмысленным доказательством понимания Плавта, как знамени консерватизма, могут служить любопытнейшие строчки из пролога Плавтовской комедии «Казина» («Жребий»), написанного для одного из позднейших возобновлений комедий. Автор пролога обращается к зрителям:

Вам старина во всем угодна. Старые
Комедия для нас милей, чем новые.
И те, что нынче пишутся, комедии
Совсем негодны, как монеты новые.
Народный голос знаем мы: вы жаждете
В театре слышать плавтовские шуточки
Поэтому старинную комедию
Мы вам поставим...

Это свое значение поэта-классика Плавт сохранил и на всем протяжении античности. Его пьесы ставятся на сценах поздней Империи, победоносно отстаивая свое место наряду с обожаемыми массовым зрителем императорских времен спектаклями мимов и пантомим. Комедии же Теренция становятся в это время по преимуществу материалом для школьных занятий и упражнений учителей красноречия. Они делаются образцами латинского литературного стиля, книгами для чтения.

Именно это их качество помогло им оказаться в центре внимания средневековой книжной учености. Монахи католических монастырей штудируют Теренция и даже робко подражают ему. Шумный, бурный блистательный и грубый театр Плавта на долгие столетия основательно забыт. Только эпоха Ренессанса, эпоха восхождения к власти буржуазно-купеческих слоев новой Европы, снова заинтересовалась творчеством Плавта. Итальянские гуманисты извлекают из монастырских библиотек сперва восемь, а затем и остальные тринадцать плавтовских комедий. Старый комедийный поэт совершает победоносное шествие по сценам новой Европы. Итальянские драматурги переводят его, подражают ему. Прямой отголосок Плавтовского пафоса, предприимчивости, находчивости, инициативы можно услышать в комедии «Мандрагора»[15], написанной гениальным секретарем купеческой флорентийской республики Никколо Макиавелли. Чрезвычайно любопытно, что поэт римского плебейства снова воспринимается в это время не как консерватор и маститый классик, а как веселый полнокровно-жизнерадостный певец восходящего купеческого общества; творчески-оплодотворяющим образом воздействует Плавт на театр молодой буржуазной Англии и на буржуазный театр Франции.

Было бы долго приводить длинный список «подражаний» Плавту в новоевропейской комедии. Напомним только о Шекспире, который в своей «Комедии ошибок» воспроизвел замысловатую схему недоразумений, данную в Плавтовских «Менехмах», а в «Виндзорских проказницах» и в стольких других своих комедиях с гениальной темпераментностью передал дух авантюры и предприимчивости, которым повеяло на него со страниц творений древнего мастера. Напомним о Мольере, в «Амфитрионе» и «Скупом» с большой послушностью повторившим Плавтовские оригиналы, а в образах своих «Сганарелей» и «Скапенов» запечат-

[15] Комедия была написана в 1518 г., опубликована в 1524 г.

левшем те черты веселой энергии и бойкого предпринимательства, которые извлек в свое время из окружающей римской действительности Плавт и которые мог наблюдать в современном ему мире французского плебейства сам Мольер. Напомним о датчанине Гольберге, о германце Клейсте, о поляке Фредро, подражавших Плавту.

Но не менее существенно еще раз напомнить, что не только отдельные пьесы Плавта стали предметом подражаний со стороны отдельных драматургов нового времени, но и самый комедийный метод римского поэта, его искусство композиции, его приемы построения образов и ведения комического диалога, — все это творчески оплодотворило драму и театр новой Европы.

Гений римской комедии, наиболее полно и ярко отразившийся в творчестве Плавта, может оказаться очень плодотворным и для нашей сегодняшней драматургии, для нашего сегодняшнего театра. Ведь проблема создания высокой, жизнерадостной, полнокровной, идейно-напряженной комедии стоит как одна из важнейших проблем перед нашим театром и драматургией. У Плавта стоит поучиться так же, как очень стоит показать его массовому зрителю наших театров. Опыты постановки Плавтовских комедий, в частности «Менехмов» — «Близнецов», сделанные в 1919 году С. Радловым в Ленинграде[16] и в 1923 году в ленинградском же Большом драматическом театре (режиссер К. Хохлов)[17], показывают, что Плавт может быть воспринят нашим зрителем как вполне живой, актуальный комедийный драматург. Но ведь «Близнецами» далеко не ограничивается творческое наследие Плавта. Репертуар наших театров только выиграет, если из сокровищницы Плавтовских комедий будут извлечены на сцену веселый, глумящийся над богами и над благочестивыми легендами «Амфитрион», темпераментно и талантливо высмеивающий скупцов и скупость «Клад»,

[16] Постановка 1918 г. Курсов мастерства сценических постановок (Курмасцеп).

[17] Премьера 29 сентября 1923 г. (худож. В. М. Ходасевич, композитор М. А. Кузмин).

бурно-жизнерадостные комедии «Псевдол» и «Вакхиды», лирические «Пленники» и «Канат».

Плавт. Избранные комедии: в 3-х т. Т. 2: Ослы; Жребий; Эпидик; Купец; Привидение; Перс; Канат / статьи А. И. Пиотровского, М. М. Покровского. М.; Л.: «Academia», 1935. С. VII–XXX.

За советскую оперу

«Комаринский мужик», «Леди Макбет», «Именины», «Светлый ручей» — и вот сейчас «Тихий Дон», — таков итог трехлетней работы Государственного Малого Оперного театра над созданием советского музыкального спектакля.

Произведения эти не однодневки, они успели крепко войти в репертуар театра, любовь и симпатии массового зрителя уже окружили ряд из них. Со сцены нашего театра они перешли на оперные подмостки других городов, а иногда и других стран. Дело строительства музыкального спектакля социалистической страны, дело, которому посвятил свою творческую деятельность Малый оперный театр, как будто становится на твердые рельсы.

А если вспомнить, что дореволюционная русская музыка за десятилетия, прошедшие после «Золотого петушка» не сумела создать ни одного произведения, сколько-нибудь укрепившегося на оперной сцене, если вспомнить о тягостном бесплодии, охватившем уже давно музыкальные театры капиталистического Запада, — тогда станет несомненным, что и эти первые и скромные еще шаги советского оперного творчества являются проявлением того же великолепного созидательного подъема, который движет всей нашей прекрасной эпохой.

Но не подводить художественные итоги хочет наш театр накануне новой своей премьеры. Существеннее и плодотворнее поговорить о тех принципиальных выводах, которые возникают из опыта борьбы Малого Оперного театра за советский музыкальный спектакль.

Первое — это проблема тематики советской оперы. Достаточно известно, насколько необходимой для всего дворянского и буржуазного оперного творчества была «дистанция времени». В отдаленную старину перенесено содержание подавляющего большинства опер классического наследия. В тех же немногих, сюжет которых более или менее современен эпохе их создания, «дистанция времени» заменена своеобразной «социальной дистанцией». Действие развертывается в экзотической социальной среде контрабандистов («Кармен»), «куртизанок» («Травиата»), «богемы» (одноименная опера Пуччини).

Что это: незыблемый закон оперной эстетики или исторически-обусловленное свойство оперы буржуазной? Мы убеждены, что второе. Путы ограниченности, неизбежно связывающие реализм даже наиболее глубоких созданий буржуазной оперы, недоверие художника к масштабам своей эпохи и отсюда стремление уйти от нее или же замаскировать, — вот что толкало к экзотике, к сказке, к старине даже величайших из композиторов прошлого, не решавшихся говорить о темах и об образах своей современности на таком исключительно мощном, монументальном, обобщающем языке, как язык музыкального спектакля.

Но в том-то и дело, что все эти ограничения недействительны в применении к искусству, создаваемому художниками социалистической страны. Перед нами — действительность, вдохновляющая художника на величайшее напряжение творчества, зажигающая его любовью и безграничным оптимизмом. Темы и образы социалистической действительности, действительности перестраивающегося мира так монументальны и значительны, что мало всех звуков и красок искусства, чтобы оказаться вровень с ними. Вот почему падает «дистанция времени» для создания советского оперного спектакля, вот почему живая современность и не только вчерашний день героической гражданской войны, но и сегодняшний день социалистической стройки могут и должны стать те-

мой и материалом подлинно реалистической оперы социализма.

Наши композиторы не сразу могли подойти к этой труднейшей и новой задаче. Не случайно поэтому, что первые опыты советской оперы, осуществленные Малым Оперным театром, имели содержанием своим классовую борьбу минувших эпох и лет. Это нимало не умаляет значение таких опер, как «Комаринский мужик» и «Именины» и в особенности, как «Леди Макбет» — замечательное по глубине и силе создание Д. Шостаковича.

Тематика советской оперы, конечно, не должна быть ограничена хронологическими рамками. Все богатства человеческой истории, понятой и воссозданной талантом социалистического художника, могут быть ее содержанием. Но особенно ценной и важной для усиления художественного воздействия советской оперы, для роста ее, как действительно массового и народного искусства является все же задача овладения тематикой и образами революционной действительности.

И в этом то особое значение оперы «Тихий Дон». Молодой композитор И. И. Дзержинский с большой силой и страстью, с неподдельной искренностью и простотой отразил в своей опере совсем недавние события конца империалистической войны и рождения социалистической революции. Опера непосредственно подходит к Октябрю. Ветер рожденного Октябрем великого подъема революционного крестьянства веет в ней. И, конечно же, на примере оперы И. Дзержинского, при всей угловатости этого произведения юноши-композитора видно, какую силу и взволнованность приобретает творчество советского музыканта, когда им движут идеи и эмоции живой революционной действительности.

«Тихий Дон» не может не быть поэтому вехой в оперной работе Государственного Малого Оперного театра. Он как бы замыкает собою творческий цикл первых, начальных работ нашего театра над созданием советской оперы. И вместе с тем, он должен стать началом цикла нового. Героический пафос гражданской

войны и высокая поэзия социалистического сегодня должны найти свое музыкальное воплощение в спектаклях театра.

И отсюда рождается вторая проблема: проблема самого метода создания советского музыкального спектакля. Весь опыт деятельности Малого Оперного театра, вся практика работы над перечисленными выше пятью спектаклями советских композиторов красноречиво говорят об одном. Именно внутри творческого театрального организма, при постоянном взаимодействии драматурга, композитора, его товарищей по искусству, художественного руководства театра, его мастеров-исполнителей — с наибольшей плодотворностью растут и крепнут создания советской оперы.

Ни одно из первых произведений, поставленных Малым Оперным театром, не родилось изолированно от театра, «в кабинете» и «сразу».

Процесс перестройки драматургической и музыкальной, процесс шлифовки оперы, уже в процессе сценической постановки сопровождал рождение каждого из поставленных театром советских музыкальных спектаклей. В процессе общей творческой работы уточнялись образы и сцены, дописывались целые акты.

Вслед за первой, уже поставленной редакцией «Комаринского мужика», создается (и готовится сейчас к постановке) новая редакция той же оперы.

Так не только рождаются новые оперы. Так растут молодые мастера-композиторы, окружающие театр. Так возникает то замечательное творческое сотрудничество между старшими мастерами и их более юными товарищами, проявлением которого может служить, например, печатаемая в этой книге статья Д. Д. Шостаковича об опере И. И. Дзержинского.

Так растет театр, который полагает делом своей чести и гордости стать «подлинной лабораторией советской оперы».

«Тихий Дон»: сб. статей и материалов к постановке оперы в Ленинградском Гос. академическом Малом Оперном театре. Л.: изд Гос. ак. Малого Оперного театра, 1935. С. 3–5.

На путях экспрессионизма

Торжественный занавес последних «классических» премьер Большого драматического театра, занавес «Юлия Цезаря» и «Мольеровского спектакля»[18], поднимался уже тогда, когда на затихающих фронтах гремели последние выстрелы гражданской войны. Рабочая страна победоносно выходила из четырехлетней вооруженной борьбы, чтобы приступить к восстановлению народного хозяйства, разрушенного войной империалистической и гражданской. Начальная пора этого восстановления протекла, как известно, в обстановке сложной и трудной. Весной 1921 г. страна перешла к новой экономической политике.

Ленин говорил: «Мы сейчас отступаем назад, но мы это делаем, чтобы сначала отступить, а потом разбежаться и сильнее прыгнуть вперед»[19]. «Оживление частной торговли, оживление капиталистических элементов при обеспечении регулирующей роли государства было допущено для победы социализма над капиталистическими элементами»[20].

Но этот противоречивый характер нэпа, этот гигантский стратегический план далеко не ясно был осознан широкими кругами театрально-художественной интеллигенции. Введение нэпа, в особенности первые его годы, внесли в театральную жизнь советской страны значительнейшие изменения. Прежде всего — изменения материально-организационные. Огромное большинство театров, находившихся на полном государственном снабжении в годы военного коммунизма, было обречено на рыночную борьбу за существование. Как формулировал в те годы А. В. Луначарский, «только определенное количество театров остается в руках

---

[18] Спектакль БДТ по пьесам Ж.-Б. Мольера «Лекарь поневоле» и «Смехотворные прелестницы», премьера 26 ноября 1921 г. (реж. и худож. А. Н. Бенуа).

[19] Ленин. Собр. соч., т. XVIII, ч. 2, стр. 103. — *Примеч. автора.*

[20] Сталин. «Вопросы ленинизма», стр. 655. — *Примеч. автора.*

коммунистической России»[21]. Снова введена была коммерческая оплата билетов, после того как в 1920–1921 годах все зрелища фактически были бесплатными для трудящихся. «Рабочая полоса в государственных театрах была сведена к 15–20% ».

Не менее существенны были изменения идейно-художественные, так как усилившаяся в стране буржуазная и мелкобуржуазная стихия требовательно и настойчиво билась о сцены идейно далеко еще не закаленных советских театров.

Мы не говорим уже о второстепенных театриках. Они так открыто ставили ставку на нэповского зрителя, что А. В. Луначарский мог сказать, например, что «новая экономическая политика внесла в театральную жизнь волну всяческого разврата»[22]. А «Жизнь искусства» писала в растерянности о «шантане, пришедшем заменить и вытеснить Шекспира»[23]. «Черный кот»[24], «Голубой негр»[25] и множество театров-кабаре и миниатюр вывешивают свои ярко размалеванные плакаты на улицах города, и одновременно гибнут в Ленинграде такие художественные организмы, как «Народная комедия» (руководитель С. Э. Радлов), «Комическая опера» (руководитель К. А. Марджанов), театры, развернувшие в обстановке государственной поддержки в эпоху военного коммунизма программу «народного», то есть эстетско-демократического театра. Но и сохранившиеся серьезные художественные театры в большей или меньшей степени отразили в своем репертуаре идейные веяния нэповских, необуржуазных слоев и групп.

Примитивнее всего сказалось это веяние в вульгарно-реставрационных тенденциях, наметившихся в репертуаре ряда театров. Драматургия «мещанской

---

[21] А. В. Луначарский. «Театр и революция», 1924 г., стр. 35. — *Примеч. автора.*

[22] Там же. — *Примеч. автора.*

[23] «Жизнь искусства», 1922 г., 3 января. — *Примеч. автора.*

[24] Кабаре «Ша нуар (Черный кот)» открылось 7 декабря 1918 г. (Суворовский пр., 2) и просуществовало около двух месяцев (упоминается в тексте ранее).

[25] Кабаре было создано в конце 1910-х гг.

пошлости и интеллигентской скуки», в годы военного коммунизма изгнанная из государственных театров и в значительной степени замененная классической, возвращается теперь на советские сцены на волне хозяйственного расчета и кассовых требований. В афишах б. Александринского театра, художественным руководителем которого с 1920 г. вновь становится возглавлявший в свое время антисоветский саботаж императорских театров Е. П. Карпов, снова появляются «Екатерина Ивановна»[26] и «Профессор Сторицын»[27] Л. Андреева, «Дети Ванюшина»[28] Найденова, «Вера Мирцева»[29] и «Сестры Кедровы»[30], появляются сперва полуофициально, как «внеплановые спектакли», а потом и основательно оседая в текущем репертуаре театра.

Драматический театр Народного дома, делавший в свое время попытки спектаклями «Собака садовника» Лопе де Вега[31] и «Мнимый больной» Мольера[32] участвовать в пропаганде классики, осуществлявшейся центральными театрами, ставит сейчас «Заза» и «Рясу»[33] — ходовые пьесы предреволюционной, мнимо-«проблемной», обывательской драматургии.

---

[26] Спектакль по пьесе Л. Андреева, премьера 29 декабря 1920 г. (реж. Е. П. Карпов).

[27] Спектакль по пьесе Л. Андреева, премьера в БДТ 14 декабря 1912 г. (пост. А. Н. Лаврентьева, возобновление 23 ноября 1917 г. реж. Е. П. Карпов).

[28] Спектакль по пьесе С. Найденова, премьера в Александринском театре 15 мая 1921 г. (реж. Н. Н. Арбатов).

[29] Спектакль по пьесе Л. Урванцева, «Уголовное дело», премьера в Александринском театре — 1918 г. (реж. А. И. Долинов, возобновление 9 января 1922 г., реж. Е. П. Карпов).

[30] Спектакль по пьесе Н. А. Григорьева-Истомина, премьера в БДТ 3 декабря 1914 г., возобновление 9 января 1922 (реж. Е. П. Карпов).

[31] Премьера в театре Народного дома 21 декабря 1920 г. (реж. К. Тверской).

[32] Премьера в театре Народного дома — февраль 1920 г. (реж. К. Тверской).

[33] Спектакль по пьесе И. Потапенко, премьера в театре Народного дома 24 ноября 1921 г. (реж. А. Кугель).

Гораздо сложнее, чем эти запоздалые реставраторские шатания, были воздействия на советский театр со стороны модернизованной буржуазной идеологии послевоенных лет. И действительно, первые годы нэпа становятся в советском театре порой расцвета экспрессионистских и конструктивистских тенденций, своеобразно преломлявших шедшие из вновь «открытых», после многолетней блокады, Америки и Европы веяния техницизма и пессимистической мистики, философию Форда[34] и Освальда Шпенглера. Как мы увидим из дальнейшего, не было почти театра, так или иначе, не отразившего этих «западнических» настроений.

И наряду со всем этим в этих же театрах зреют предпосылки для создания советской драматургия, реалистически отражающей конкретную действительность пролетарской революции. И уже в 1925–1926 гг. эти нового качества пьесы победоносно проходят по сценам, определяя собой новые театральные организмы, как театр МГСПС в Москве и «Красный театр» в Ленинграде. Таково противоречивое, глубоко двойственное содержание первых лет нэпа в театре, как противоречивыми были эти годы и в других областях общественной жизни.

Большой драматический театр с большой яркостью отразил в своей художественной жизни все эти своеобразные и сложные изгибы. В первые, переломные месяцы нэпа (явившиеся, как сказано, в частности в Ленинграде, катастрофическими для ряда художественных организмов) театр, упорно стремясь довести до конца начатые «классические» постановки, вынужден был вместе с тем, и «заходить в случайные гавани в поисках топлива», как выразился один из руководителей театра Н. Ф. Монахов. Театр, как уже было указано в предыдущих главах, ставит «Грелку» Мельяка и Галеви и «Мюзотту» Мопассана[35].

---

[34] Имеется в виду Генри Форд, внедривший конвейерный метод сборки автомобилей.

[35] Премьера в БДТ 9 декабря 1922 г. (реж. В. Софронов).

Но уже с 1925–1926 гг. Большой драматический начинает (и притом первым из ленинградских театров) пропаганду новой, реалистической советской драматургии, ставя пьесы Лавренева («Мятеж», «Разлом»), Тренева и др. А между этими вехами лежат характернейшие поиски театра на путях экспрессионизма. С 1922 по 1925 г. Большой драматический театр ставит ряд произведений экспрессионистской драматургии, как переводной, западноевропейской и американской, так и оригинальной, советской. Более того, Большой драматический становится в эти годы, по крайней мере, в Ленинграде, одним из центров театрального экспрессионизма.

2

Напомним происхождение и теоретические основы этого, сыгравшего в свое время столь влиятельную роль, художественного направления. Родиной театрального экспрессионизма по справедливости следует считать послевоенную Веймарскую Германию, — Германию, раздавленную Версалем и инфляцией. Поставленный лицом к лицу с чудовищной машиной войны и с Версальской петлей, германский мелкий буржуа и интеллигент шлет яростные проклятия войне и государственному аппарату, сделавшему возможной войну, он прокламирует гибель капиталистической культуры. Он протестует против этой бездушной, насильственной, машинной культуры. Он готов призвать демонов революции для разрушения молоха капитализма. Но этот протест непоследователен, абстрактен и слеп. Он направлен против «механизации» жизни вообще, против «власти машин» вообще, якобы несомой в мир буржуазией. Отсюда — проповедь опрощения, возвращения к примитиву. Искомая «резолюция» мыслится, прежде всего, как «моральное очищение» погрязшего в буржуазной скверне человека, как «революция духа». Эта революция ведется во имя абстрактного «небуржуазного человека вообще» против «буржуазности вообще». И она ощущается как роковым образом обреченная на поражение, на гибель, как некий апокалиптический конец мировой истории.

Реальная классовая борьба германского пролетариата весьма неясно осознается германскими экспрессионистами, хотя некоторые из них в пору подъема революционной волны и были ее шаткими, а порою и вероломными попутчиками.

Абстрактность, предельная, восходящая к философии Гуссерля и Бергсона, идеалистичность, иррациональность мировоззрения этих художников, потрясенной гигантскими социальными разломами интеллигенции и мелкой буржуазии, их пессимизм, истерическая взвинченность их «разорванного сознанья» определили и стилистику нового художественного направления, в частности, его театра и драматургии.

В противовес принципиально чуждавшемуся каких-либо социальных задач «импрессионизму» германские экспрессионисты подчеркивают публицистическую, внеэстетическую направленность своего искусства, его установку на «воздействие», на предельную «выразительность» (отсюда и термин «экспрессионизм»). Это делает их пьесы порою своего рода авторской декламацией, непосредственной и прямо обращенной к зрителю. Это, в сочетании с крайним субъективизмом, лишает экспрессионистскую драматургию каких-либо черт реализма, сколько-нибудь объективированных образов. И действительно, как писал в свое время один из германских критиков (Лео Райн), «пришедший на смену натурализму экспрессионизм приступил к делу с карикатурно-миниатюрным наблюдением жизни. Он стал даже не искусством фантазии, а искусством абстрактного ума». То изуродованные гримасой гротеска, то истерически-преувеличенные, но всегда абстрактные социальные маски-схемы, — «он», «она», «человек», «женщина», «солдат», «пролетарий», «заводчик», «инженер», — движутся образы экспрессионистских драм, как бы затерянные, мечущиеся в вихре капиталистического города, в мире одиночества и отчаянья. Они лишены «психологических» мотивировок, эти создания художников, пытавшихся бороться против «механизации жизни», за «возрождение человека», и они менее

всего напоминают образы «живых людей». Картины, хотя и в гротескном искажении, отражающие социальную действительность войны и классового угнетения, сменяются экстатическими «картинами-виденьями», драматизованными «галлюцинациями», фантазиями призрачных наваждений. Картины урбанистического мира нависают как кошмар, давят и мучают «разорванное сознание», бессильное справиться с реальными противоречиями капиталистической действительности.

Картины эти мчатся одна за другой в стремительном, бешеном вихре, резко разрывая традиционную структуру драматических актов. Самый язык их судорожно сжат, торопливо-обрывист, косноязычно скомкан и лаконичен. Монологи заменяются резким жестом. Недоговоренные фразы замирают на многозначительном телодвижении. Пьесы пишутся обрывистыми фразами из двух-трех слов, примитивными, словно взятыми из детского диктанта.

Вся эта своеобразная драматургия порождала и соответственный сценический стиль, еще более подчеркивавший антиреалистические тенденции, заложенные в новом художественном направлении.

Так, режиссер К. Х. Мартин ставит пьесу драматурга-экспрессиониста Э. Толлера «Превращение» в берлинском театре «Трибуна» (1919) на сцене-эстраде, изгоняя психологическую читку актеров, подчеркивая «всеобщность» абстрактного бунта «духовной личности», ищущей душу «человека вообще». Пьеса того же Толлера «Человек-масса» ставится на сцене социал-демократического театра «Фольксбюне»[36] на ступенчатом сооружении, уходящем в пустоту «подобно призраку с теснящимися в жутком, мистическом напряжении массами. На внезапно освещаемых ступенях установки, — писал один из немецких рецензентов, — мелькали фигуры, словно демоны ада».

Эффекты меняющегося света вообще играли крупнейшую роль в сценическом стиле экспрессионизма.

[36] Премьера состоялась в 1921 г.

Этим достигалась не только быстрая смена стремительно варьирующихся мест действия, но и уничтожалось реалистическое восприятие сцены зрителями, театр «дематериализовывался», в соответствии с ультраидеалистическими основами философии экспрессионизма.

Вот как, например, рисовал себе сценические картины своей пьесы «По ту сторону» один из талантливейших экспрессионистских драматургов Вальтер Газенклевер: «Стена комнаты расплывается, в тумане появляются очертания чужого города». И далее: «Невидимые руки уносят дом. Стены бесшумно падают. Усиливающийся свет озаряет голову героя. Кажется, что полосы света падают из его головы».

Разумеется, отмеченные идейно-философские черты экспрессионизма конкретизировались в творчестве отдельных драматургов с различными оттенками и особенностями, как различными были и оттенки политической ориентации этих драматургов. Водоворот военного разгрома и послевоенного социального напряжения соединил в рамках одного широкого идейно-художественного движения таких художников, как Франц фон Унру, бывший прусский офицер, декласси-рованный аристократ, автор «экстатического» сценария «Род», своей биологической одержимостью и проповедью «вождизма» предварившего «стальную романтику» фашиста Геббельса, и рядом с ним Франц Верфель, мелкобуржуазный толстовец, призывавший в своей драме «Человек из зеркала» («Шпигельменш») к самоочищению и успокоению в созерцательной нирване буддийского монастыря. А рядом с ними — профессионально квалифицированнейший из экспрессионистских драматургов Г. Кайзер, раскрывавший в своей трилогии «Коралл», «Газ I» и «Газ II» — тему катастрофы загнанного в тупик капиталистического индустриализма. Темы социальной борьбы очень настойчиво звучат в драматургии Кайзера, и позиции его — характерные позиции растерявшегося в социальных противоречиях идеолога технической интеллигенции. Еще ближе к практической политической борьбе стоял Э. Толлер, автор «Превращения», «Че-

ловека-массы», «Эугена Несчастного», «Девственного леса». Печально связавший свое имя с историей предательства и падения Советской Баварской Республики, Толлер пытался ставить в своих драмах, хотя и весьма путано и искаженно, непосредственно-политические проблемы тактики пролетарской борьбы. Глубочайшая идейно-политическая путаница, владевшая сознанием этого «попутчика» революции, красноречиво характеризуется собственным его высказыванием в предисловии к написанной им в тюрьме, после разгрома Советской Баварской Республики, пьесе «Человек-масса»: «как партиец — я действую так, как если бы люди существовали как личности, как группы, как показатели хозяйственных отношений. Как художник — я рассматриваю их под знаком вечного вопроса. Еще вопрос, существуем ли мы как личности». Крайний субъективизм довлеет, таким образом, и над наиболее «левыми» экспрессионистами.

Сформировавшийся в стране, наиболее пострадавшей от империалистической войны и последовавшего кризиса, экспрессионизм, однако, не ограничивался национальными пределами Германии. В соседней Чехословакии драматург К. Чапек выступает с пьесой «ВУР», трактующей чрезвычайно близкую германским экспрессионистам тему «механизации жизни» и борьбы против нее. Подобный же круг идей движет драму американского драматурга О'Нейля «Динамо».

Мы можем поэтому говорить об экспрессионистской драматургии и театре как об общем, хотя и внутренне глубоко противоречивом явлении, характерном для мелкобуржуазного интеллигентского искусства Западной Европы и Америки первых послевоенных лет.

Порожденный мелкобуржуазной растерянностью и ужасом перед надвигающейся социальной катастрофой, экспрессионизм как художественная система распадается в годы последовавшей временной стабилизации капитализма. Такие драматурги, как Г. Кайзер и В. Газенклевер, целиком переходят на позиции «приятия» основ буржуазной цивилизации, сводя свой бунтарский протест к умеренной «самокритике»

внутри лагеря буржуазии. Одновременно они заменяют судорожный стиль «кричащих драм» своей юности уравновешенной комедийно-драматической техникой традиционной буржуазной драматургии...

Это позднейшее «отреченье» экспрессионистов ясно доказывает поверхностность и призрачность «революционного» протеста, двигавшего, как казалось, их творчеством в бурные годы подъема революционной конъюнктуры в Германии. Отдельные драматурги экспрессионизма перешли к воспеванию гитлеровской третьей империи, давая фашистской критике основания трактовать социальный демагогизм ранних экспрессионистов как «первую фанфару утверждающегося национал-социализма в искусстве». И только одиночки (как поэт Иоганнес Бехер, например) становятся на путь действительной связи с революционным пролетариатом, превращаются из случайных «попутчиков» в участников революционной борьбы. Но и этот процесс связан с преодолением, порою очень мучительным, стилистики экспрессионизма.

3

Но какие же причины ввели в первые годы нэпа, хотя и на короткий срок, драму экспрессионизма на советскую сцену и породили советскую экспрессионистскую драматургию, шедшую по следам германских и американских образцов?

Корни этого своеобразнейшего явления — в тех противоречивых тенденциях, которые развертывались в эти годы — и еще ранее, в пору военного коммунизма — в советской интеллигенции, в частности в интеллигенции художественной. Вспомним, что значительные группы этой интеллигенции приняли пролетарскую революцию, но приняли в некоей космической абстракции, вне конкретного содержания пролетарской борьбы за социализм. Протест против капитализма приобретал в этих группах черты «скифского» отрицания сложности технической культуры. И одновременно противоположные тенденции фетишизации техники, приведшие некоторое время спустя к расцвету всяческого конструктивизма, стали расти

и крепнуть среди технической интеллигенции уже в первые годы нэпа.

И вот этому очень противоречивому идейному клубку различными своими сторонами отвечал, в обстановке крайней еще бедности оригинальной советской драматургии, германский экспрессионизм. Отвечал далеко не прямо, очень опосредствованно, так что «советский театральный экспрессионизм» (если позволителен этот термин) не только вырастал в явление глубоко разноречивое, внутренне дифференцированное, но и в существе своем при внешнем сходстве сильно разнился от своих образцов.

К экспрессионистской драматургии привлекал протест против старого мира, разрушенного Октябрем; и в «бунте» против «буржуа» наши театры искали созвучных мотивов, перекликающихся с задачами советского дня. Поскольку драмы Толлера и Кайзера поднимали социальную тематику и касались борьбы пролетариата с буржуазией, они воспринимались в плане большой политически актуальной драмы и противополагались «аполитичной» интимно-психологической драматургии, унаследованной от дореволюционного русского театра. А абстрактность в понимании экспрессионистами революции, перевод ее в план некоего морального очищения, в план «революции духа», апокалиптизм, в искажениях которого ощущали социальную действительность экспрессионисты, — эти черты также соответствовали ограниченному, в существе своем мелкобуржуазному пониманию Октября, характерному для значительных групп советской художественной интеллигенции первых революционных лет.

Самый стиль экспрессионистской драматургии различными своими сторонами казался близким советской сцене. Антипсихологизм экспрессионистов продолжал, как казалось, ту борьбу с психологической драмой, которая была начата еще в дооктябрьских кругах символистского и эстетического театра. Казалось, что обезличенные социальные маски-схемы экспрессионистской драмы уводят от «враждебного»

психологизма Московского Художественного театра. Вместе с тем социальная маска-схема воспринималась как наиболее подходящая для раскрытия прямой публицистической направленности, к которой стремились наиболее радикальные представители советской театральной интеллигенции тех лет. Привлекал и кажущийся коллективизм, обманчивая антииндивидуалистическая направленность экспрессионистской драмы, охотно оперировавшей собирательными образами: «массой», «хором» и т. д. Динамизм, стремительность темпов также казались близкими новым путям советского театра.

Одним из первых советских пропагандистов экспрессионистической драматургии был — всегда чрезвычайно чуткий ко всяким новым явлениям в искусстве — А. В. Луначарский. Еще осенью 1920 года он, говоря о предстоящем развитии драматургии, писал: «Только Германия с ее многочисленными, несколько навеянными коммунистическим движением драмами может быть также (наряду с СССР) принята в расчет, ибо, по моему мнению, германская драматургия приближается к правильному пути»[37]. Несколько позднее он называет «высокоталантливым драматургом» автора «Газа» Г. Кайзера[38] и рекомендует советским сценам Газенклевера, Толлера и Штернхейма.

Несомненно, что А. В. Луначарского, серьезно озабоченного в эти годы проблемой обогащения репертуара советского театра, вовлечения социальной проблематики в этот репертуар, привлекали в драматургии экспрессионизма именно отмеченные уже черты социального протеста, антибуржуазного бунта. Самый абстрактный характер произведений Кайзера и Газенклевера до известной степени отвечал тем установкам А. В. Луначарского на романтическую приподнятость в театре, которые толкали его на такую неустанную борьбу со всякой «интеллигентской серостью» в спектаклях.

---

[37] А. В. Луначарский. «Театр и революция», стр. 35. — *Примеч. автора.*

[38] Там же, стр. 79. — *Примеч. автора.*

Увлечение экспрессионистскими драматургами длилось у А. В. Луначарского недолго. Очень скоро ему стали достаточно ясны истерическая надрывность и идеалистическая взвинченность этой драматургии. Уже в 1922 г. он писал об «экспрессионистической гримасе на лице германского театра», о «крайней хаотичности и поэтому малой сценичности пьес Фрица фон Унру».

Но бесспорно, что рекомендация А. В. Луначарского способствовала укреплению экспрессионистической драматургии, наиболее четко формулируя те положительные стороны, которые могли сделать полезной эту драматургию на советских сценах. Последовал перевод и издание ряда произведений германской, чешской и американской драмы. В 1922 г. издается «Человек из зеркала» Франца Верфеля (изд. «Всемирная литература», предисловие А. Гвоздева), тогда же выходит сборник пьес Г. Кайзера, в частности трилогия его: «Коралл», «Газ I» и «Газ II». Годом позднее выходят пьесы Э. Толлера «Человек-масса», «Эуген Несчастный» (обе в переводе и с предисловием А. Пиотровского) и «Разрушители машин» (перевод С. Городецкого). В 1924 г. издаются пьеса «Кто самый глупый?» К. Витфогеля (с предисловием А. Пиотровского), пьесы Газенклевера (перевод А. Мовшензона) и комедии Штернхейма.

Журнал «Современный Запад»[39], выходивший при активнейшем участии Евг. Замятина, становится энергичным пропагандистом теории и литературной практики экспрессионизма. Правда, позиции, с которых этот орган наиболее «западнически», то есть наиболее «необуржуазно» настроенных групп советской художественной интеллигенции защищает искусство Кайзера и Верфеля, — весьма отличны от тех, на которых основывает свою защиту экспрессионизма А. В. Луначарский. Реакционные черты экспрессионизма, его антиматериалистические тенденции, его тяготение к миру «духовного» и подсознательного — вот, что в первую очередь привлекает идеологов «Современного Запада»,

[39] Журнал литературы, науки, искусства выходил в 1922–1924 гг.

лишний раз доказывая глубокую противоречивость явления «советского экспрессионизма».

И особенно наглядна эта противоречивость в художественной практике советских театров и отдельных советских драматургов, вставших в эти годы на путь экспрессионизма. Начиная с 1922–1923 гг., в Москве и Ленинграде один театр за другим поворачивают на новые рельсы. Почин делает руководимый В. Э. Мейерхольдом московский Театр революции. Камерный театр, поставивший «Человека, который был четвергом», соперничает с «Озером Люль» в Театре революции. В Ленинграде экспрессионизм быстро завоевывает позиции, как в центральных театрах (Большой драматический, б. Александрийский, оба оперных театра), так и в особенности в молодых студийных театрах. Появляются драматические писатели, пытающиеся перенести стилистику экспрессионизма в практику советской драматургии: А. Файко, С. Радлов, Адр. Пиотровский, Б. Папаригопуло и др. Клубный самодеятельный театр, через посредство инструкторов-режиссеров студийных «левых» театров и под воздействием ведущих постановок таких театров, как мейерхольдовский, подвергает освоению ряд стилистических приемов экспрессионистской драматургии.

И вот возникает вопрос, как же преломлялась эстетика и стилистика германского и вообще западноевропейского экспрессионизма в противоречивой и сложной обстановке первых лет восстановительного периода.

Как уже было сказано, «советский театральный экспрессионизм» (если вообще дозволителен этот условный термин) в силу всех приведенных причин никак не может рассматриваться как нечто единообразное, целостное. Наоборот, в различных театральных течениях советского театра стилистика европейского экспрессионизма оборачивалась различными своими сторонами, порой превращаясь при этом в свою противоположность. Наиболее последовательно был воспринят европейский экспрессионизм, пожалуй, в группе молодых ленинградских театров, возникших в первые

нэповские годы. Общей исторической предпосылкой была здесь эстетика символистского театра, в свое время широко развернувшегося в предреволюционном Петербурге в спектаклях Мейерхольда и его школы.

Соответственно трансформируясь, эта эстетика породила в нэповские годы спектакли, перенявшие не только внешний стиль европейского экспрессионизма, но в значительной мере и его философию, — философию космического катаклизма, отчаянной катастрофы, судорог мирового смятенья. Умонастроенность группы художественной интеллигенции, субъективно революционной, но до предела растерявшейся, дезориентированной перед лицом резкого социального перелома, обозначившегося в первые годы нэпа отразилась в этих истерически-взвинченных, наполненных криками и судорогами спектаклях, рвущих в клочья молниеносно развивающуюся фабулу.

К этой группе последовательно «экспрессионистских» постановок должны быть отнесены спектакли ближайшего сотрудника Мейерхольда по его «Студии на Бородинской», режиссера В. Н. Соловьева, поставившего в 1922–1924 гг. спектакль «Человек-масса» Эрнста Толлера в Госагиттеатре[40] и «С утра до полуночи» Георга Кайзера в районном «Молодом театре». Сюда же почти целиком относится и развернувшаяся в те же годы (1922–1924) деятельность «Театра новой драмы», руководимого бывшими учениками В. Мейерхольда А. Грипичем и Б. Алперсом. Театр этот широко разрабатывал проблему экспрессионистского спектакля, ставя и драмы самих германских экспрессионистов («Человек-масса» Эрнста Толлера), и оригинальные, приближающиеся к экспрессионистской стилистике произведения советских драматургов («Гофманиану» Конст. Державина и «Падение Елены Лей» Адр. Пиотровского), и давая экспрессионистское перетолковывание классической драматургии («Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина). Во всех спектаклях этих с большой последовательностью

[40] Премьера в июне 1924 г.

и принципиальным единством как драматургического, так и режиссерского, декоративного и актерского замысла раскрывалась, как сказано, не только судорожно-приподнятая стилистика экспрессионизма, но и его философия, — философия «мира, сорвавшегося с петель и летящего в пустоту» «времени, потерявшего рассудок».

И к этому же наиболее «чистому», наиболее последовательному руслу «советского театрального экспрессионизма» необходимо сопричислить и режиссера С. Э. Радлова (также вышедшего из дореволюционной студии Мейерхольда). С. Э. Радлов сближается с экспрессионизмом, переходя после закрытия «Народной комедии» (Ленинград, 1920–1922) к студийной работе над «Убийством Арчи Брейтона»[41] (тема — неотвратимость смерти, «опускающей железный занавес над человеческой судьбой») и «Опус № 1»[42], к поискам «чистой стихии актерского мастерства», «чистого звука» и «чистого движения», доведя абстракцию художественного мышления до крайних пределов. От этих поисков отвлеченного «заумного языка» театра он переходит в дальнейшем к работе над «Эугеном Несчастным» Толлера в б. Михайловском театре (1925)[43] и далее к постановкам экспрессионистской оперы в б. Мариинском театре («Воццек»[44] Альбана Берга и др.), давая и здесь и там стилистически тонко выдержанные, но глубоко пессимистические образы распада человеческого сознания, образы социального отчаянья, катастрофы, смятенья.

Во всех приведенных случаях мы имеем, следовательно, дело с работой выучеников или бывших сотрудников Мейерхольда петербургского периода, в новой,

---

[41] Персонаж пьесы С. Э. Радлова. Премьера спектакля по пьесе «Убийство Арчи Брейтона» состоялась в январе1923 г. (реж. С. Радлов).

[42] Звуковая пантомима, премьера в Театрально-Исследовательской Мастерской С. Э. Радлова в январе 1923 г. (реж. С. Радлов).

[43] Премьера 15 декабря 1923 г.

[44] Премьера 13 июня 1927 г.

идейно достаточно противоречивой трансформации развивавших, как сказано, некоторые положения этого «раннего» Мейерхольда.

В это же время сам, сильно шагнувший вперед, мастер «Студии на Бородинской»[45], выступающий в эти годы как вождь «театрального Октября»[46], как идеолог и пропагандист политически активного антибуржуазного театра, пользуется драматургией германских экспрессионистов для создания публицистически заостренных, плакатно-агитационных спектаклей. Это делается в постановках, открывающих деятельность московского Театра революции в 1922 г. под общим художественным руководством В. Э. Мейерхольда. Здесь ставятся драмы Толлера «Человек-масса»[47] и «Разрушитель машин»[48] с явным устремлением к новым формам политического спектакля, осуществленного средствами конструктивистской театральной системы, которую Мейерхольд в это время разрабатывает в противовес мистицизму и эстетизму условно-символического театра.

В драматургии германских экспрессионистов и, главным образом, Эрнста Толлера, несомненно, были элементы, дававшие основание для подобного плакатно-публицистического заострения. Патетические монологи «ораторов», хоровая декламация «толпы», протестующей против «старого мира», позволяли развернуть своеобразные «спектакли-митинги», как формулировал в те годы их целеустремленность сам В. Мейерхольд. И хотя это достигалось путем некоего сужения, упрощения философского содержания произведений германских экспрессионистов, но содержание это делалось вместе с тем несравненно более

---

[45] «Студия на Бородинской» под руководством В. Мейерхольда существовала с 1913 по 1917 г.

[46] «Театральный Октябрь» — период творчества В. Э. Мейерхольда с осени 1920 по лето 1921 г.

[47] Премьера — январь 1923 г. (реж. А. Б. Велижев, худож. В. А. Шестаков).

[48] Премьера 3 ноября 1922 г. реж. (П. П. Репнин, худож. В. П. Комарденков).

приемлемым для советского театра, социально более определенным и четким. К тому же упрощенность и несомненный схематизм художественных образов, получившиеся в итоге такого публицистического заострения, до известной степени дополнялись всем сложным режиссерски-актерским аппаратом агитационного зрелища, с большим блеском разрабатываемого в эти годы Вс. Мейерхольдом. Публицистически-агитационный вариант «советского театрального экспрессионизма», в основном данный, как сказано, Вс. Мейерхольдом, приходится признать поэтому идейно наиболее приемлемым и революционным, и не случайно именно он был наиболее полно воспринят и развит также и в работах массового, самодеятельного, в частности, комсомольского театра.

Некоторым оттенком этого варианта был перевод экспрессионистской драматургии в план сатирического, гротескного спектакля. Произведения европейских экспрессионистов с их пафосом обличения «буржуазного» давали некоторое основание и для такого истолкования, и в работах ряда советских театров первых лет нэпа мы встречаемся именно с таким вариантом «советского театрального экспрессионизма». Именно так обстоит, в частности, дело с Большим драматическим театром, анализируя работы которого мы подробнее остановимся на этом явлении.

Очень своеобразным вариантом, точнее, уже «превращением советского экспрессионизма» явилось также и вот что. Как уже было сказано, обличительный пафос европейских экспрессионистов в огромной степени был направлен против «механизации жизни», против «власти машин», короче — против всяческой индустриализации, против стиля капиталистического города, против «урбанизма». На советской почве подобные «теории» могли встретить поддержку только в сравнительно узких кругах «скифски» настроенной интеллигенции. И, наоборот, гораздо распространеннее было в эти годы, в восстанавливающейся после разрухи и блокады стране, явление обратное: чрезвычайный интерес к вопросам технического оснащения

жизни. В некоторых группах интеллигенции интерес этот перерождался даже в своего рода «фетишизацию» машин, в буржуазный техницизм, в культ урбанистического города, в апологию капиталистической индустриализации, фордизма[49]. И вот получилось так, что сплошь и рядом пьесы германских экспрессионистов, путем режиссерского переосмысления, — главным образом, путем подчеркивания декорационно-монтировочных элементов постановки, — оказывались на советской сцене материалом не для антиурбанистических, а, напротив того, для спектаклей урбанистических, прославляющих техницизм и сверхиндустриализм. Экспрессионизм оборачивался в этом своеобразном варианте в драматургическую предпосылку к театральному конструктивизму, получившему в первые годы нэпа довольно широкое развитие в ряде советских театров, в частности, в работе московского Камерного театра и Театра им. Мейерхольда. И этот характернейший вариант можем мы наблюдать в некоторых спектаклях Большого драматического театра, — правда, как увидим из дальнейшего, в виде далеко не последовательном, компромиссном, внутренне противоречивом. Подобная компромиссность, противоречивость характерны, впрочем, для большинства спектаклей Большого драматического театра первых нэповских лет и связаны с теми идейными противоречиями, которые были заложены в самом существе художественного организма этого театра.

4

Вместе с тем необходимо признать, что для Большого драматического театра увлечение новым художественным направлением не явилось случайным. В мировоззрении театра и прежде, в период его «классических» постановок, были сильны устремления к «общечеловеческой» тематике морального очищения, гуманизма. В годы военного коммунизма

---

[49] Учение на основе промышленных достижений Генри Форда.

устремления эти раскрывались в своеобразной романтически-приподнятой, идеализирующей трактовке театром Шекспира и Шиллера. Родственный круг идей продолжает искать театр и в драматургии экспрессионистов. И вместе с тем, одновременно с изживанием периода «классических» спектаклей и созданной ими стилистики, в Большом драматическом театре эти исконные его стилевые тенденции стали представлять новые очертания. В театр пришло новое руководство, во главе с директором Р. А. Шапиро, в театр были привлечены новые режиссеры, художники и писатели: К. П. Хохлов, Ю. П. Анненков, П. К. Вейсбрем, М. З. Левин, А. Н. Толстой, Адр. Пиотровский.

Театр стал искать путей к отклику на окружающую политическую действительность, к отклику более прямому и непосредственному, чем его могла дать изжившая себя «классика». Руководством театра был выдвинут лозунг создания «монументального, социально-полноценного спектакля». Но в противоречивой обстановке работы театра и в окружающих его слоях художественной интеллигенции — отчасти благодаря основному тяготению театра к зрелищу абстрактному, обобщенному — лозунг этот в художественной практике обратился в первую очередь практикой «экспрессионистского» спектакля.

До какой степени подготовлен был для Большого драматического театра переход к экспрессионистским исканиям, видно из того, что еще до перехода к драматургии самих экспрессионистов театр поставил своеобразную пьесу Валерия Брюсова «Земля» (премьера 27 января 1922 г., реж. Н. В. Петров, худ. В. А. Щуко). Интереснейший спектакль этот во многом предварял круг идей и настроений, позднее разрабатывавшихся театром в постановках Кайзера, Чапека и др. Для пьесы В. Брюсова, написанной в преддверии революции 1905 г., характерна тема большого индустриального города, понятого как некий символ капиталистической культуры. Одновременно с гимном большому городу, с мотивами «градопоклонничества», звучит и тема отвращения, неприязни и ненависти к городу,

восприятие его как «тюрьмы», а себя — как его «раба». В эту пору Брюсов-поэт чувствует неизбежность социального переворота и зовет пролетарскую революцию как освободительницу от рабства буржуазной культуры. Он готов встретить приветственным гимном уничтожение буржуазной культуры и вместе с ней уничтожение себя как связанного с ней: «Но вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном».

Эта же тема противоречиво и страстно разрабатывается в драме «Земля». «Сцены будущих времен» показывают город, в котором «стены строгими линиями уходят ввысь», «без украшений», а «геометрически правильные арки открывают бесконечные перспективы других покоев и проходов». Но в этом городе со строгими и точными контурами конструкций, с машинами, «которые кормят, поят, освещают и греют нас», выступающими как созданные не чудом, а «силой человеческой мысли», нет воздуха, ибо и воздух, как и свет, созданы здесь искусственно, машинами. Здание буржуазной культуры достроено, но оно оказывается оторванным от «земли», от «простора полей», от «солнца». «Мы покрыли землю плитами — ее нет для нас, мы загородили небо крышей, мы заменили солнце нашими машинами, свободный воздух — искусственным». Город, создание капиталистической культуры, обречен поэтому на гибель. Остается единственный выход — коллективное самоубийство, которое и совершается в финале пьесы. Город обращается в «кладбище неподвижных, скорченных тел». Мрачные голоса предсказывают его гибель в ходе пьесы. Но вместе с тем раздаются и другие голоса, — правда, менее решительные, — которые говорят о «возрождении», о новой жизни и новом человеке. «Вижу обетованную страну, предчувствую, что не вступлю в нее сам, но веду к ее пределам мой народ», — говорит герой пьесы Неватль.

Ставя эту пьесу, Большой драматический театр действительно вплотную подходил к некоторым основным противоречиям будущей экспрессионистской драмы. Экспрессионистскую драму предваряла и тема прославления «земли» в противовес машинному горо-

ду, который все же является притягательным «своими строгими линиями» и геометрически правильными арками. Экспрессионистскую драму предваряла и картина неизбежной гибели капиталистической культуры; наконец, неясное ощущение той силы, которая осуществит разрушение капиталистической культуры и на ее месте построит новый мир, — ощущение смутно предчувствуемой, но приближающейся пролетарской революции.

Н. В. Петров поставил пьесу в стилистических приемах, стоящих на полпути от абстракции условно-символического театра к инохарактерным, но не менее абстрактным экспрессионистским тенденциям. Декорации Щуко были целиком живописные, плоскостные, но в приемах перспективной живописи они пытались передать «индустриальный» пейзаж «сверх-города» будущих дней. Актеры, наряженные в символистские одеяния «людей будущего», располагались статуарно, двигались и говорили с холодноватой отвлеченностью, которая, восходя к стилистике условного театра, вместе с тем подготовляла «антипсихологическую» абстрактность образов последующих «экспрессионистских постановок» Большого драматического театра.

Спектакль «Земля» был, таким образом, компромиссным, переходным. Еще нагляднее противоречивое столкновение внутренне враждующих стилистических тенденций в последовавшей год спустя постановке «Ужина шуток» Сем-Бенелли (премьера 15 февраля 1923 г., реж. К. П. Хохлов, худ. В. В. Лебедев). Итальянский драматург XIX века, одну из пьес которого («Рваный плащ»[50]), в резкое исключение из своего, «классического» репертуара, уже поставил однажды Большой драматический театр (20 сент. 1919 г.), — дал в «Ужине шуток» сгущенную зрелищную мелодраму, исполненную страстей и риторики, слегка сниженной и обостренной иронией, пародийностью, столь характерной для модернистской «эстетической» драматургии.

---

[50] Реж. Р. Болеславский, худож. О. Аллегри, композитор М. А. Кузмин.

Привлеченный незадолго до того в Большой драматический театр режиссер К. П. Хохлов построил свою постановку явно вразрез с цветистой драматургией Сем-Бенелли. В подчеркнуто лаконических мизансценах он стремился, как бы окружить одиноких героев спектакля пустотой и полумраком пространственно широко раскрытой сценической площадки. Но еще очевиднее противоречило многокрасочной, хотя в значительной мере бутафорско-красочной, темпераментной и зычной пьесе итальянского драматурга декоративное убранство В. В. Лебедева. «Ужин шуток» — как кажется, единственная осуществленная театральная работа этого острого и технически виртуозного графика-новатора, самое привлечение которого в театр, привыкший до того отдавать свою сцену по преимуществу художникам «Мира искусств», говорило о значительных сдвигах, происходящих в Большом драматическом театре. В. В. Лебедев дал на сцене игру черного и белого, с большим разнообразием варьируя в костюмах и декорациях эти две контрастные краски. Декорация не только приобрела характер некоей огромной графики «blanc et noir[51]», но и придала спектаклю подчеркнутую сухость, абстрактность, обнаженную динамичность, т. е. ввела в него черты эстетики экспрессионизма, насильственно внедряя, как сказано, эту эстетику в драматургию Сем-Бенелли.

Несравненно полнее, чем в этих половинчатых, противоречивых постановках, развернулся новый художественный облик театра в спектакле «Газ» Г. Кайзера (реж. К. П. Хохлов, худ. Ю. П. Анненков, премьера — 5 ноября 1922 г.). Спектакль этот, подготовленный в напряженной трехнедельной работе, был предназначен к ознаменованию пятой годовщины Октября. Это был, таким образом, первый реальный шаг Большого драматического театра в направлении политически-актуального, социально направленного спектакля. И, повторяем, глубоко характерно, что для первого этого шага театр остановился на произведении германского экспрессиониста.

[51] Blanc et noir (*фр.*) — белое и черное.

Социальная драма, входившая через постановку «Газа» в круг работы Большого драматического театра, несла уже в самом драматургическом материале противоречивый комплекс идей и чувств. Являясь второй частью трилогии Г. Кайзера («Коралл», «Газ 1», «Газ 2»), пьеса раскрывала протест против капиталистического уклада жизни, губящего человека, превращающего его в придаток «механизированной жизни». Показывая «завод будущего», изготовляющий газ, питающий весь земной шар, изображая взрыв на заводе, разрушающий его, несмотря на правильность химической формулы, составленной инженером, — Г. Кайзер обрисовывает владельца завода, «сына миллиардера», как мятежного правдоискателя. Этот реформатор мира приходит к выводу, что для изменения жизни нужно «познать самого себя», «возродить» человека. Поэтому он предлагает не возобновлять работ на разрушенном от взрыва заводе, а уйти от техники и машин к «земле», к зеленым пашням, к возделыванию полей на месте прежних фабрик. Но представительствуемые и соблазняемые «инженером» рабочие идут восстанавливать завод, отвергая опрощенческие идеи «сына миллиардера» и принимая лозунг инженера: «власть над миром — только через технику».

Центральной сценой пьесы становится митинг, на котором рабочие, выступая с протестом против своего порабощения, характеризуют исковерканность своего существования в условиях капиталистической техники, превращающей человека в часть машины: одного — в «рычаг», другого — в «глазок». На том же митинге раздается и призыв «сына миллиардера». Протест против капитализма оборачивался, таким образом, у Г. Кайзера в толстовскую проповедь бегства от капиталистической цивилизации. Показ классовых противоречий снимался гуманистским, идеалистическим индивидуализмом, «познанием себя» и абстрагированной защитой «человека вообще».

Из этих противоречий драматургической основы театр не сумел, да и не мог выбраться. Но все же соци-

альная тематика пьесы дала театру толчок к отысканию ряда новых социальных мотивов.

Гротесково трактованные фигуры капиталистов («господа в черном») при всей своей абстрактности все же говорили о новом отношении театра к образам буржуазного мира. Удалось дать и эмоциональное напряжение в сцене рабочего митинга, где вопль матерей, сестер и жен против превращения их мужей и братьев в бездушные машины разрастался в мощную сцену, впервые в Большом драматическом театре строившуюся как изображение рабочей массы.

Но тут-то и сказалась особенно отчетливо та указанная противоречивость, которая сопутствовала попыткам советского театра воспринять идеологию и эстетику экспрессионизма. Толстовская тема опрощения, пафос разрушения машин, протест против индустриализма, — все эти мотивы в спектакле Большого драматического театра оказались отодвинутыми на задний план. Ведущей стала тема «завода». Спектакль, вопреки концепции драматурга, прозвучал своеобразным гимном индустрии и технике[52].

Так получилось, что вместо кайзеровского «сына миллиардера» — опрощенца и толстовца — идейным центром спектакля оказывается «инженер», апостол власти техники на земле.

В самой постановке «Газа» этот сверх-индустриализм создан в первую очередь работой Ю. П. Анненкова. Художник развернул, в особенности в первой сцене, эффектнейший зрительный образ мощно работающего завода-гиганта. Движущиеся формы, подъемные краны, маховики, приводные ремни, листы железа, горы плоскостей, поверхностей, мостов, — все это предстало в работе Ю. Анненкова как образец «конструктивизма», утверждающегося на сцене ленинградского театра в плане «урбанистического» спектакля. Необходимо, впрочем, здесь же оговорить, что «конструктивизм» в постановке Ю. Анненкова и Большого драматиче-

[52] Экспрессионизм на советской сцене приобрел позитивные черты, несвойственные его немецким истокам.

ского театра носил очень внешний, эстетический характер. Если производственным признаком «чистого» конструктивизма был принцип функциональной целесообразности сценической площадки (станков, лестниц и т. д.) для развертывания актерского действия, то монтировка Ю. Анненкова, хотя и была «строенной», имела по преимуществу задачу вызвать зрительные, декоративные эффекты «сверх-индустриального пейзажа». Это было «эстетическим» вариантом конструктивизма. И в то же время здесь развертывались концепции «театра чистой техники» и «чистого метода», которые Ю. Анненков защищал еще в 1919–1920 гг. в развитие идей западного футуризма. Электрические разряды, метавшиеся по заводу, вращающиеся колеса, весь комплекс машинных частей, сконструированный Ю. Анненковым, утверждая, таким образом, техницизм, не только опрокидывал в свою противоположность антипролетарскую кайзеровскую идею бунта против техники, но и пропагандировал весьма чуждую пролетарской революции концепцию сверх-индустриализма, пафос капиталистической механизации мира. Сказалось это и в костюмах Ю. Анненкова, в особенности в костюме инженера (кожаные латы, шлем радиотелеграфиста), героизировавшем вождя капиталистической индустрии. Одновременно начисто обезличивается облик рабочих. Они изображались как механизированные люди с рычагами вместо рук, с измерительными приборами вместо головы, воспроизведя в сценической «натуре» абстрактные замыслы Пикассо, вдохновлявшего Ю. Анненкова.

Острота (а вместе с тем и порочность) идейного замысла спектакля была, как сказано, раскрыта, главным образом, в работе художника. Режиссер К. П. Хохлов гибко пошел за планировочной схемой, предложенной ему расчлененной, многоплоскостной конструктивной площадкой спектакля, и дал мизансцены четкие и лаконические. Нервный темп «урбанистического спектакля» впервые отчетливо прозвучал на сцене Большого драматического театра. Гиперболичность образов капиталистического мира, подчерк-

нутая механизированность движений и мизансцен «господ в черном» намечали те линии социальной сатиры, которые впоследствии были развернуты Большим драматическим театром и тем же К. П. Хохловым в ряде спектаклей.

Но и с работой художника, и с замыслом режиссера значительно расходилась игра актеров. Воспитанные на «классических» спектаклях, актеры ГБДТ с большим трудом шли на ломку своей прежней системы. Они в очень малой степени перестраивались в плане беспредметного антипсихологического истолкования ролей через «чистый звук» и «чистое движение», наоборот, стремясь к эмоционально-психологическому и бытовому осмысливанию изображаемого. В. Я. Софронов, например, в роли «сына миллиардера» давал интересный и тонкий, но психологически детализованный образ «маложизненного, непонятного в настоящем мире техники человека, мечтающего о благе для рабочего и страдающего от их непонимания». Моральная, психологическая характеристика затемняла, таким образом, социальный характер, намеченный режиссером и художником.

Спектакль «Газ», показавший новые для Ленинграда элементы театрального стиля, был воспринят как центральное, важнейшее, событие сезона. Часть критики, близкая к позициям эстетического формализма, безоговорочно приветствовала спектакль, в особенности первый его акт, как «блестящее разрешение создания эмоциональной, динамической декорации»[53]. Более проницательная часть критики задумывалась над тем, как «рушится становой хребет экспрессионистской драмы при перенесении ее из капиталистической Германии в советскую Россию». Конст. Федин, например, писал: «В России, в Советской России давно не верят в капиталистов, одушевленных прекрасным намерением построить своим рабочим удобные виллы на цветущем участке земли. Тем менее — в капита-

[53] «Вечерняя красная газета», 9 ноября 1922 г. — *Примеч. автора.*

листов, которые уговаривают своих рабочих бросить завод, вытравивший в их душах человека. И еще менее — в капиталистов, отказывающихся от правительственной субсидии. Это все от Толстого... И в Толстом ли спасение?»[54]

5

Спектакль «Газ» оказался в значительной степени поворотным на новых путях Большого драматического театра. Продолжением и развитием заложенных в нем принципов стала постановка «Бунта машин», осуществленная 14 апреля 1924 г. тем же режиссером К. П. Хохловым и художником Ю. П. Анненковым. В основе спектакля — пьеса чешского экспрессиониста Чапека «ВУР», переработанная А. Н. Толстым. Тема драмы «ВУР» (в подлинном тексте Чапека поставленной одновременно в Передвижном театре П. П. Гайдебурова) — это все тот же протест против сверх-индустриализации, против механизации жизни, что и в кайзеровском «Газе». Фабрикант Морей изготовляет механических рабочих, людей-автоматов. Индустриализация доведена до предела, до гиперболы. И здесь, как и в пьесе Кайзера, — катастрофа. Механизированные рабочие поднимают восстание против своих создателей и эксплуататоров — капиталистов. В чудовищном столкновении-катаклизме гибнут и те и другие, гибнет старый мир. Но вечная жизнь торжествует. В двух уцелевших от уничтожения механических людях, многозначительно именуемых Адамом и Евой, просыпается живая человеческая страсть. Обновленный катастрофой мир раскрывается перед нами, как некогда первозданный рай. Любовная страсть Адама и Евы дает начало новой жизни на земле, свободной от техники и власти машин.

Вся пьеса, таким образом, — цепь знакомых экспрессионистских концепций и образов. И снова, как и в постановке «Газа», спектакль Большого драматического театра с неизбежностью пошел наперекор дра-

---

[54] «Жизнь искусства», 21 ноября 1922 г. — *Примеч. автора.*

матургической идее. В центре спектакля — и на этот раз — конструкция Анненкова; художник воздвиг на сцене целый лес ферм, лестниц, переходов, мостиков, сложным узорчатым сплетением своим уходивших под колосники. Самые внешние масштабы этих грандиозных построек напоминали о том, что в Большом драматическом театре продолжал еще жить, хотя и в новых трансформациях, лозунг «большого зрелища», некогда вызвавший к жизни многоплановые перспективные декорации Добужинского и Щуко. Еще несравненно более многоплановая и в то же время еще более поверхностно-эффектная, внешне-урбаническая, чем в постановке «Газа», сценическая площадка «Бунта машин» подчеркнула работу Ю. Анненкова и Большого драматического театра как «эстетический» вариант того декорационного стиля, который был развернут в Москве в таких классических конструктивистских спектаклях, как «Озеро Люль» В. Мейерхольда и «Человек, который был четвергом» А. Таирова. Бегающие лучи прожекторов, блеск электрических реклам «мирового города», киноэкран, введенный в ткань действия, натуральный автомобиль, катившийся по сцене, снующая и фокстротирующая толпа, — все это дополняло общий стиль «урбанистического», индустриального спектакля, каким предстал «Бунт машин». Экспрессионистская тема протеста против механизации и на этот раз оказалась повернутой в некое славословие сверхмощного техницизма. И наивный «первобытный рай» Адама и Евы казался случайной, аляповатой, бутафорской и противоречивой концовкой. Так еще раз подтвердилось довольно общее явление: экспрессионистская драма на сцене советского театра оборачивалась индустриальным, урбанистическим спектаклем.

Но «Бунт машин» характерен и интересен еще и с другой стороны. Переработка А. Н. Толстого, мало изменив драматургическое строение и сюжетные ходы пьесы Чапека, ввела в спектакль новый элемент — фигуру некоего пришибленного революционными событиями «обывателя», ставшего как бы конферансье спектакля. Образ этот, с огромным мастерством и ко-

мической силой осуществленный Н. Ф. Монаховым, внес в спектакль издевку и смех, внес яд социальной сатиры. Шутки и остроты в публику Н. Ф. Монахова, стилистически близкие к его блестящим импровизациям в «Слуге двух господ», т. е. в манере российского ярмарочного балагана, конечно, разрушали как экспрессионистскую ткань пьесы, так и индустриально-конструктивистский замысел декоративного оформления. Разношерстность постановки углублялась. Но каламбуры и эпиграммы «обывателя» — Н. Ф. Монахова, иронически снижавшие значительность и пафос событий, разворачивавшихся на сцене в сверх-индустриальном мире капиталистических богов, накреняли спектакль в сторону политической сатиры, придавая ему посюсторонность, реалистическую трезвость и еще более отдаляя его от мировоззренческих установок экспрессионистского оригинала.

Этот перевод экспрессионистской стилистики в план социальной сатиры оказался чрезвычайно плодотворным в работах Большого драматического театра. Полнее и ярче он был развернут в двух последовавших спектаклях театра: в «Короне и плаще»[55] и, в особенности, в «Девственном лесе»[56] Э. Толлера, — спектаклях, решительно выводивших экспрессионистскую драматургию Большого драматического театра на пути сатирического спектакля.

«Корона и плащ» (премьера 17 октября 1924 г.) — это обработка популярного в свое время романа Гарольда Бергстедта «Праздник Иоргена», сделанная Ник. Никитиным. Само выступление в театре молодого советского писателя — выступление первое для Большого драматического театра — явилось большим общественным событием. Ник. Никитин, принадлежавший к кружку «Серапионовых братьев», был в 1923–1924 гг. еще довольно далек от той реалистической ма-

[55] Спектакль по инсценировке Н. Н. Никитина (переработка романа Г. Бергстедта), премьера в БДТ 17 октября 1924 г. (реж. П. К. Вейсбрем, худож. В. В. Дмитриев).

[56] Премьера в БДТ 16 ноября 1924 г. (реж. К. П. Хохлов, худож. Н. П. Акимов).

неры, к которой пришел он позже. «Западничество», столь характерное для всего «Серапионова кружка», владело и им. Отсюда — стремление к усложненной интриге, к общей условности стиля, к образам-схемам. «Корона и плащ», как и роман Бергстедта, направлен против лицемерия и ханжества церкви, лживые пастыри которой оказываются одураченными хитроумным обманщиком — канатным плясуном. Действие пьесы перенесено со скандинавского севера в Италию, и это облегчило превращение всего спектакля в многоцветный и динамический сатирический маскарад. Режиссер П. К. Вейсбрем и художник В. В. Дмитриев (опять-таки новые имена, представители той новаторской художественной молодежи, которые все решительнее определяют стилевой поворот Большого драматического театра в 1923–1925 гг.) развернули действие на конструкции, имевшей вид закругленной покатой площадки-арены с идущим справа в глубину сцены воронкообразным подъемом. Красочные живописные пратикабли обозначали условную перемену действия.

И если центральные образы спектакля — ярмарочный плясун Микеле Консакро и возлюбленная его Орнелла — и были осуществлены в романтическом плане (В. Максимов и Н. Комаровская), то остальные персонажи, в первую очередь «церковная» и «светская» власти городка Святого Кьяро, трактовались в приемах гиперболической сатиры. Буффонно-издевательские интонации, гротескно-искаженные фигуры, эксцентрическая пантомима, — весь этот арсенал средств театральной сатиры с большим остроумием был применен в спектакле, показавшем значительное комедийное дарование молодых актеров Мичурина, Кровицкого, Тенуева.

Совершенно несомненно, что многие из этих стилистических приемов (в частности, эксцентрическая пантомима), так же как и принцип воронкообразного моста, отмечены влиянием таких постановок Мейерхольда, как «Лес». Это означало уже некоторое преодоление того поверхностного и идейно чуждого «ур-

банизма», которым были отмечены спектакли «Бунт машин» и «Газ», параллели к которым можно было найти в постановках «Озера Люль» и «Человека, который был четвергом». Но, что важнее всего, конкретная и злая сатирическая заостренность всей образной системы спектакля «Корона и плащ» насыщала его публицистическим содержанием, несравненно более полноценным и актуальным, чем взвинченные и истерические создания экспрессионистского надрыва.

Особенно очевидным оказалось это перерастание эксцентрической стилистики в план политической сатиры в спектакле «Девственный лес» (премьера 16 ноября 1924 г., режиссер К. П. Хохлов, художник Н. П. Акимов, — опять-таки имя новое для Большого драматического театра, а в те годы и вообще для большой сцены).

Театр взял для этого спектакля пьесу Эрнста Толлера — автора «Человека-массы» и «Эугена Несчастного», одного из виднейших германских экспрессионистов, — «Освобождение Вотана». Тема комедии — Германия годов Версаля и инфляции, Германия, охваченная бешенством ажиотажа, страна разоряющейся мелкой буржуазии, деклассирующей аристократии и рваческой, горячечно наживающейся наглоспекулянтской буржуазии, страна, где в обстановке резчайшего социального брожения и распада возникают, растут и лопаются самые фантастические проекты «спасительных» авантюр.

Старогерманский бог Вотан посылает на землю своего сына — обетованного спасителя. В образе хвастливого и назойливого парикмахера Вильгельма Дитриха Вотана этот новоявленный германский мессия выдвигает чудесный план спасения страны от коммунистической опасности: все «жизненные силы» общества должны переселиться за океан и там, в девственных лесах Бразилии, основать новое национально мыслящее государство. Блеф демагога-парикмахера, воспринятый и распропагандированный оборотистым дельцом-спекулянтом Шлеймом, имеет потрясающий успех. Перед новым мессией и, следовательно, перед зрителями про-

ходит целая галерея охваченных паникой и ажиотажем «бывших людей» Версальской Германии: отставной полковник кайзеровской армии, благочестивая графиня (унылый обломок феодализма), журналисты, поэты, попы, спекулянты всех мастей.

Большой драматический театр удачно освободил пьесу Толлера от громоздкого мифологического маскарада (отсюда и перемена названия пьесы), очистил ее от мелких фельетонных деталей, от длиннот и кажущейся глубокомысленной путаницы, присущей «Освобождению Вотана», как и другим пьесам Э. Толлера. Театр захотел раздвинуть рамки экспрессионистской пьесы и дать (как писал накануне премьеры постановщик спектакля К. П. Хохлов) «карикатуру на современную Европу, охваченную паникой и готовую броситься в объятья любого проходимца, провозглашавшего возврат к “доброму, старому времени”»[57]. Сама режиссерская установка формулировала, таким образом, сатирическую устремленность спектакля. Сатира была создана в основном путем тех же гиперболических, искаженных социальных масок, что и в предшествующих спектаклях. Карикатурные маски «военщины», «аристократии», спекулянтской буржуазии в пестром сплетении, в причудливых мизансценах, в повышенно стремительном темпе проходили через спектакль, для которого Н. П. Акимов построил некий эксцентрический павильон, т. е. павильонную декорацию, путем перестановок и перемены света допускающую самые неожиданные, карикатурные превращения и трансформации. В отличие от спектаклей, подобных «Газу» и «Бунту машин», в «Девственном лесе» публицистический стилевой замысел держался уже не только на работе художника и режиссера, находившихся в противоречии с актерским стилем. Исполнители «Девственного леса» — прежде всего Софронов, начиная с «Газа» выдвинувшийся в ролях экспрессионистско-

---

[57] [*Гвоздев А.* «Девственный лес» (К постановке в Большом Драматическом театре //] «Вечерняя красная газета», [11 ноября] (№ 257). 1924 г. [С. 4]. — *Примеч. автора.*

го репертуара, и Кровицкий — показали в этом спектакле актерский стиль, далекий от психологической тяжеловесности более ранних работ театра, — стиль острой, язвительной карикатуры. Правда, образы, ими созданные, оставались именно социальными карикатурами, т. е. схемами, начерченными плоскостно и расцвеченными плакатно и броско в одну эмоциональную краску.

Тогдашняя критика отметила близость актерского стиля «Девственного леса» к «формам молодого инсценировочного театра, к постановочной манере рабочего клуба»[58], «к комсомольскому театру, который не знает другого изображения буржуазии, кроме буффонады»[59]. Это верно в том смысле, что метод гиперболически заостренных социальных масок, образов-схем, политических карикатур широко применялся в те годы в «инсценировках» самодеятельного театра, в массовых зрелищах и праздничных карнавалах, развертывавших пеструю сутолоку буффонадных «генералов», «капиталистов», «адвокатов» и «кардиналов». Но границы стиля надо провести шире. Метод социальных масок охватывал не только самодеятельный театр, но и все движение «театрального Октября», весь театральный фронт, повернувшийся лицом к политически-пропагандистским задачам, к революционной тематике. Не располагая еще художественными средствами для реалистически полнокровного, психологически жизненного отображения новых образов революции и социально глубокого раскрытия людей контрреволюции и, наоборот, привыкший отождествлять «психологический реализм» с лозунгами принципиальной аполитичности театра, с морализующим гуманизмом мхатовской системы, — «левый театр» первых лет нэпа выдвигал на своем знамени антипси-

---

[58] [*Толмачев Д.* Большой Драматический театр. «Девственный лес»] // «Ленинградская правда», 20 ноября 1924 г. [С. 7] — *Примеч. автора.*

[59] [*Гвоздев А.* «Девственный лес» (К постановке в Большом Драматическом театре //] «Вечерняя красная газета», [11 ноября] (№ 257). 1924 г. [С. 4]. — *Примеч. автора.*

хологизм, выдвигал стиль социальных масок, как метод политически заостренного спектакля. Экспрессионистская драматургия Запада, как уже было сказано, служила одним из средств к тому. И если в спектаклях «Газ» и «Бунт машин» эта стилистика экспрессионизма на советской почве была трансформирована в театральную апологетику урбанизма и индустриализма, то в «Девственном лесе» пьеса Эрнста Толлера, перетолкованная и переосмысленная, оказалась включенной в широкое движение советского публицистического театра.

Процесс этот не остался незамеченным для современной критики. Подводя итоги цикла постановок Большого драматического театра, «Вечерняя красная газета» писала: «“Бунт машин”, “Корона и плащ”, “Девственный лес” — три последние постановки со все возрастающим сатирическим элементом и все возрастающим уменьем развертывать социальную сатиру — служат фарватером для Большого драматического театра. Ни один из театров Ленинграда не сможет сейчас поднять советскую сатиру так, как Большой драматический. Три социальные сатирические пьесы не смеют быть случайностью, они должны быть декларацией, программой… “Театр большой драмы”, сыграв свою роль, перерождается в “театр большой сатиры”»[60].

Насколько серьезно понял сам Большой драматический театр эту новую веху своего художественного пути, видно из стремления его опереться в работе над «политической сатирой» также и на драматургию советских авторов. Чрезвычайно любопытен в этом отношении спектакль «Учитель Бубус» (по пьесе А. Файко), поставленный 23 января 1925 г. (реж. К. П. Хохлов, худ. Н. П. Акимов).

А. Файко уже в первой своей пьесе «Озеро Люль» оказался близок к образцам современной ему западноевропейской драмы. Значение пьесы вырастало оттого, что, поставленная Вс. Мейерхольдом в Театре револю-

[60] Евг. Кузнецов. [«Девственный лес»] // «Вечерняя красная газета», 17 ноября 1924 г. [С. 4]. — *Примеч. автора.*

ции, она на некоторый срок стала некоим знаменем советского конструктивизма. «Учитель Бубус» также приближался к стилистике западной драматургии, в частности, к драматургии того же Э. Толлера эпохи «Девственного леса». Это — сатирическая комедия, показывающая, как некий интеллигент-гуманист, идеалист и очевидный социал-демократ, «учитель Бубус», становится жертвой политической аферы кучки капиталистов, стремящихся в «демократизме» найти орудие против надвигающейся революции. Пьеса в основе своей разработана методом «социальных масок», демонстрируя знакомую уже галерею схем-карикатур Версальской Европы: «банкира», «генерала», «представителя духовенства» и присоединяя к ним делавшуюся в те годы очень популярной в советской театральной сатире фигуру «социал-демократа»-соглашателя.

«Учитель Бубус», как и ранее «Озеро Люль», был поставлен В. Мейерхольдом. Но, переходя уже в эти годы от позиций публицистического спектакля к разрешению тех формальных задач осложненного синтетического театра, которые вскоре были раскрыты в «Ревизоре» и «Горе уму», В. Мейерхольд, ставя «Учителя Бубуса», намеренно смягчил карикатурную заостренность образов и положений. Поставленный в подчеркнуто-замедленных темпах, почти сплошь на музыке, осложненный тончайшим рисунком пантомим и «пред-игры», спектакль Вс. Мейерхольда знаменовал уже начало нового этапа в развитии этого мастера-режиссера.

«Учитель Бубус» в Большом драматическом театре, наоборот, продолжал сатирическую традицию «Бунта машин» и «Девственного леса», в особенности приближаясь к последнему. В полукруглом гротескно-пышном, раззолоченном павильоне, построенном Н. П. Акимовым, двигались все те же преувеличенно-молодцеватые долговязые «генералы», льстиво изворотливые «адвокаты», трусливо жадные «буржуа». Искаженно-карикатурные движения, ломаные мизансцены, синкопированные ритмы фокстротов дополняли общий облик сатирического,

нарядно-легкого, но несколько поверхностного спектакля. Действительно новую черту внес в постановку Н. Ф. Монахов, игравший заглавную роль. Придавая образу мягкие краски иронической усмешки, психологической теплоты и трогательности, человеческой конкретности, Н. Ф. Монахов выводил фигуру «учителя Бубуса» за пределы «социальной маски-схемы», он одевал ее в плоть и кровь. Он строил живой образ жалкого в беспомощности своей, запоздалого интеллигента и гуманиста, с огромным мастерством намечая путь к некоему социальному реализму актерского стиля. Нелепо размахивающий руками, бредущий на нетвердых ногах, глотающий слова, смешной и трогательный «учитель Бубус» в исполнении Н. Ф. Монахова целиком стоял уже за пределами экспрессионистской стилистики, даже в той ослабленной, пережиточной форме, в какой она была дана в пьесе А. Файко. Актерский образ этот предварял уже ту линию реалистической советской драмы, которая вскоре спектаклями «Мятеж», «Разлом», «Любовь Яровая»[61] укрепилась в Большом драматическом театре.

Очередным звеном в распаде, в изживании этой линии на социальную сатиру стала постановка комедии французских драматургов Пиньоля и Нивуа «Продавцы славы» (премьера 11 декабря 1925 г., реж. — Гейрот и Дмоховский, худ. Акимов). Комедия эта, отчасти направленная против послеверсальского патриотического ажиотажа буржуазии, с несравненно большими оговорками, чем хотя бы «Девственный лес», могла быть названа «политической сатирой». В разработке ее театр использовал (опять-таки скромнее и сдержаннее, чем раньше) метод «социальных масок», схем-карикатур. В частности, очень острым и удачным оказался карикатурный образ патриота «майора», данный Г. Мичуриным. Чудовищно вытянутая фигура, крикливая, хриплая речь, стремительно-спотыкающаяся походка Мичурина были смешны и остры. Но общий

[61] Спектакль по пьесе А. Тренева, премьера 8 января 1928 г. (реж. Б. Дмоховский).

тон спектакля приближался к легкой манере салонно-комедийного диалога, и условно салонными, изящно-нарядными были и павильоны, построенные Н. Акимовым, давшим в предшествовавших своих работах такие острые образы карикатурной, подчеркнуто-сатирической декорации. И опять-таки игра В. Софронова (сын Башле) и, главным образом, Н. Ф. Монахова (отец Башле) вводила в спектакль совсем новые, далекие от сатирической гиперболы стилистические черты. Так получилось, как отмечал альманах Большого драматического театра «Дела и дни БДТ», «любопытное концентрическое построение всего спектакля, при котором фигуры периферийные, — фигуры майора, журналиста, графа — соблазнителей и компаньонов отца-честолюбца, — получались однокрасочными, карикатурными, в то время как центральная интрига между отцом (Монахов) и сыном (Софронов) развернулась в пределах подчеркнутого и в то же время достаточно детализированного психологизма». Действительно, тонким психологическим рисунком очертил Н. Ф. Монахов образ маленького буржуа, случайно, из-за мнимой смерти «героя»-сына попавшего в полосу ложной славы и легкой карьеры. Дробный, мелькающий жест, сочетающийся с аффектированным апломбом, извилистые, льстивые интонации наряду с наигранным пафосом, — сотней тонких деталей рисовал Н. Ф. Монахов путь постепенного морального разрушения зазнавшегося, потерявшего голову от внезапно открывшейся карьеры, глупого и мелкого буржуа.

Образ Башле, созданный Н. Ф. Монаховым, несомненно очень теплый, полнокровный социальный образ. Но цитированный уже альманах «Дела и дни БДТ» правильно отмечает в то же время, что подобная углубленно-человеческая трактовка образа ослабила ту политическую силу язвительной издевки над западной буржуазией, которой при всем их схематизме были отмечены спектакли «Девственный лес» и «Корона и плащ».

Это ослабление сатирической остроты шло, таким образом, рядом с изживанием в Большом драматиче-

ском театре экспрессионистской стилистики, отзвуком которой, как сказано, в спектакле «Продавцы славы» оставалось только гиперболически-карикатурное, гротескно-искаженное толкование некоторых, к тому же эпизодических, периферийных ролей.

6

Но перед окончательным прощанием своим с путями экспрессионистской драмы Большой драматический театр показал спектакль, в очень сгущенном виде воспроизведший стилистику экспрессионизма в ее «чистом», в ее «философском», если так можно сказать, обличии. Спектакль этот — «Гибель пяти» («Смерть командарма») по пьесе Адр. Пиотровского. Долго подготовлявшийся, он был показан тогда, когда экспрессионистская линия в основном уже изживала себя в работах Большого драматического театра (премьера 18 ноября 1925 г., реж. В. К. Вейсбрем, худ. М. З. Левин).

Сюжет «Смерти командарма» развертывался в годы гражданской войны. Но пьеса была далека от того, чтобы толковать исторически обусловленную обстановку борьбы Красной армии, ее конкретных героев. Пьеса стремилась быть «трагедией», т. е. показом обобщенного и отвлеченного конфликта. В тесной зависимости от философии экспрессионизма, таким конфликтом было столкновение человеческой жалости, гуманистической морали, кровных связей материнской любви — и неизбежной «жестокости» революционного террора. Отвлеченный образ «страдающей матери» стоял в центре пьесы, а борющиеся силы были изображены то с чертами азиатской, скифской, варварской силы («красные»), то в приемах абстрагированной «масочной» сатиры.

Судорожно сжатая, истерически взвинченная речь, стремительность действия, разорванного на клочья быстро мелькающих эпизодов, дополняли стилистический облик этой отвлеченной экспрессионистской «трагедии», которой красноармейские маршевые песни, частушки, сгущенный фольклор улиц и теплушек гражданской войны придавали внешние

краски советской действительности. Постановка усугубляла эти противоречия пьесы. Художник М. З. Левин (впервые выступавший в Большом драматическом театре после ряда подчеркнуто-экспрессионистских работ в «Театре новой драмы») дал сгущенный образ развороченной войною, судорожно разметавшей дощатые заборы и перекошенные срубы домов азиатской «провинции». Бегающие лучи прожекторов усиливали болезненное беспокойство, двигавшее спектаклем. То статуарно-неподвижные, то стремительно мечущиеся фигуры, силуэты, тени актеров в геометрически четких мизансценах разворачивали действие.

Спектакль «Смерть командарма» стоял, таким образом, в стороне от той линии на политическую сатиру, которая наметилась как основная в «экспрессионистский» период Большого драматического театра. В отличие от этой линии, стремившейся освоить экспрессионистскую драму под углом зрения заложенных в ней сатирических обличительных элементов, «Смерть командарма» пыталась воспринять и применить к советским условиям самую философию экспрессионизма. Свойственная германским драматургам идея некоего космического катаклизма, мысль о катастрофической обреченности мира перекликалась на советской почве с тенденциями «скифства», со свойственными некоторым группам интеллигенции концепциями «гибели гуманизма».

Отзвуком этих тенденций и явилась экспрессионистская «советская» трагедия «Смерть командарма». Спектакль примыкал, главным образом, к тому первому, наиболее «последовательному», варианту «советского экспрессионизма», который, как сказано уже, был представлен в Ленинграде работами «Театра новой драмы», постановками Молодого театра и т. д.

Но, как бы характерен ни был этот спектакль для отдельных оттенков умонастроений интеллигенция первых лет нэпа, как бы ни был он целен стилистически, являясь в этом отношении наиболее законченным образцом экспрессионизма в Большом драматическом театре, — несомненно, что перевод экспрессионист-

ской драматургии в план политической сатиры, наметившийся в серии иных спектаклей этого театра, был социально более активным и более здоровым методом, чем глубоко противоречивая попытка создания экспрессионистской «трагедии» на советской почве.

Как сказано, «Гибель пяти» хронологически стоит уже на последних гранях «экспрессионистского» периода в Большом драматическом театре. Следующие постановки означали уже решительную потерю стилистических черт, найденных в спектаклях «Газ» — «Девственный лес».

Уже ранее пьеса Юджина О'Нейля «Анна Кристи», премьера которой прошла 19 декабря 1924 г. (реж. А. Н. Лаврентьев), оказалась поставленной в приемах традиционной, несколько тяжеловесной психологической мелодрамы, ничем не напоминавшей о том, что автором ее был один из наиболее ярких и последовательных американских экспрессионистов. Н. Ф. Монахов играл здесь роль старика Кристи, ничуть не расходясь на этот раз своей углубленно-психологической манерой с игрой остальных исполнителей. А другая пьеса О'Нейля «Косматая обезьяна», трактовавшая чрезвычайно характерную для экспрессионизма тему протеста против капиталистической индустриализации, превращающей человека в животное, рабочего-кочегара Янка в подобие тупой гориллы, — хотя и была начата работой, но оказалась не доведенной до премьеры, несмотря на то, что в это же примерно время пьеса со значительным художественным успехом прошла в московском Камерном театре[62]. Трудно найти более красноречивое свидетельство изживания творческих путей экспрессионизма в Большом драматическом театре.

Нам остается еще упомянуть о несколько более поздней постановке, на долгий срок заканчивающей серию «западноевропейских» спектаклей Большого драматического театра: о постановке пьесы Ромэна Роллана «Настанет время» (премьера 23 октября

[62] Премьера 14 января 1926 г. (пост. А. Таирова и Л. Лукьянова, худож. В. и Г. Стенберги).

1926 года, реж. П. К. Вейсбрем, худ. В. А. Щуко). Пьеса эта, написанная еще в 1902 году, навеяна событиями англо-бурской войны. Ромэн Роллан стоит в ней еще всецело на пацифистски-гуманистической позиции, и главным героем пьесы сделан английский фельдмаршал Клиффорд[63], чинящий насилие, несмотря на убежденность свою в бесцельности и преступности всякого насилия на земле.

Большой драматический театр понял пьесу как некий антимилитаристический манифест и поставил ее в приемах приподнятой, но несколько холодной и суховатой риторики. Строгие и лаконические пустынные пейзажи, построенные Щуко, и чрезвычайно тонкая игра А. Н. Лаврентьева, с большой мягкостью и простотой осуществившего образ Клиффорда, были сильными сторонами постановки, не смогшей, однако, надолго удержаться в репертуаре театра.

Спектакль любопытен как показатель тяги театра к монументальному по формам политическому зрелищу. Но противоречивый драматургический материал и на этот раз ограничивал, отводил от цели театр. Цели своей театр мог достигнуть только на путях развития советской драматургии, и не случайно, что, начиная от этого времени, т. е. с 1926–1927 гг., пьесы советских авторов надолго образуют основной репертуар Большого драматического театра, как, впрочем, и большинства советских театров этой поры.

Во всяком случае, с экспрессионистскими тенденциями в постановке «Настанет время», а тем более в последующих спектаклях советской драматургии, было основательно покончено.

7

Так завершился целый период, целый стилевой этап в жизни Большого драматического театра. Этот этап, как мы видим, был связан как с обновлением руководства театра, так и с привлечением в театр та-

[63] Возможно, имеется в виду Роберт де Клиффорд, лорд Уэстморленд.

лантливой новаторской группы молодых драматургов, режиссеров, художников и с выявлением ряда новых дарований из состава постоянной труппы театра.

«Экспрессионистский» период, как в свое время период классических постановок, вызвал в театре большой порыв творческого напряжения и ознаменовался рядом весьма и весьма примечательных спектаклей.

Театр отразил в серии, хотя и противоречивых спектаклей, характерную полосу умонастроений первых нэповских лет. Он освоил и распропагандировал интересную систему новых выразительных средств театра. Сойдя с «горних высот» классической абстракции, он приблизился к тематике революционной современности, разрабатывая ее в приемах политической сатиры.

Но наряду с этим и на спектаклях «экспрессионистского периода» сказались постоянные болезни Большого драматического театра: компромиссность художественного замысла, эклектизм, разнобой между режиссерским и декоративным осуществлением спектакля и стилем актерского исполнения и т. д. «Экспрессионистские» спектакли в Большом драматическом театре явились поэтому значительно менее последовательными и стилистически цельными, чем в ряде других театров Москвы и Ленинграда.

Как бы то ни было, переход к реконструктивному периоду, вместе с усилением темпов социалистического строительства в стране, вместе с гигантским укреплением элементов социализма в экономике, быте и психологии людей, вместе с решительным поворотом основных групп художественной интеллигенции лицом к социалистической действительности, скоро окончательно подорвал почву под экспрессионистическими тенденциями в искусстве и театре. Новая эпоха все настойчивее выдвигала требования реалистического раскрытия в советской драматургии и на советской сцене идей и образов социалистической жизни.

И все же творческие поиски 1922–1926 гг. не прошли даром. Для Большого драматического театра,

так же как и в развитии всего советского театра, они наметили решительный рубеж. Оставляя «пути экспрессионизма», Большой драматический театр оказался в значительной степени перевооруженным. Он был художественно подготовлен к тому, чтобы, осваивая на последующем, третьем этапе своего существования драматургию советских авторов, взяться за разработку конкретных проблем и живых художественных образов пролетарской революции.

В соавторстве с А. А. Гвоздевым. Большой Драматический театр. Л.: изд. Гос. БДТ им. М. Горького, 1935. С. 117–154.

«Пиковая дама»[64] в Малом оперном театре

I

Седьмого декабря 1890 г. «Пиковая дама» П. И. Чайковского прошла премьерой в петербургском Мариинском театре[65]. И правильно будет сказать, что созданная этой премьерой сценическая традиция оперы в основном и главном осталась неизменной на протяжении вот уже почти полувека.

Сейчас ленинградский Малый оперный театр осуществляет в постановке Вс. Э. Мейерхольда коренной пересмотр этой полувековой традиции.

В чем же направленность этого пересмотра?

Коротко говоря, в стремлении «пушкинизировать» «Пиковую даму» Чайковского.

Но правомочно ли вообще подобное стремление? — могут нам возразить. Верно ли возвращать целостное музыкальное произведение к литературным мотивам, хотя бы и послужившим исходной точкой к созданию этого произведения? Ведь, рассуждая так, пришлось бы возвращать вагнеровское «Кольцо Нибелунгов»

---

[64] Опера П. И. Чайковского по повести А. С. Пушкина, премьера в МАЛЕГОТе 21 января 1935 г. (реж. В. Э. Мейерхольд, худож. Л. Т. Чупятов, дирижер С. А. Самосуд).

[65] Опера была исполнена силами артистов Императорской труппы (дирижер Э. Направник).

к «Эдде», а глюковского[66] «Орфея» к «Метаморфозам» старинного Овидия.

Конечно, механическое проведении такого принципа скоро привело бы к тупику. Но в том-то и дело, что пушкинизировать «Пиковую даму» вовсе не значит только возвратить оперу Чайковского к повести Пушкина. Это значит — раскрыть тот пушкинский смысл, который заложен в опере Чайковского, который движет ею, но который оказался в ней затемненным, а частично и искаженным.

Затемненным и искаженным — чем? Либретто Модеста Чайковского, заказом императорского двора, условиями оперной рутины 90-х годов, всей сценической традицией императорского оперного театра.

Вглядимся же внимательнее в то, чем различается «Пиковая дама» Пушкина и традиционная редакция «Пиковой дамы» Чайковского.

Различия касаются, прежде всего, героя, Германа. Кто такой пушкинский Герман? В кругу блестящих офицеров, гусаров, конногвардейцев Герман — скромный инженерный офицер. Он — «сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал». Он — человек третьего сословия. И как таковой он противостоит всему миру гвардейской и титулованной знати, населяющей «Пиковую даму». Он поэтому всегда одинок. Он не вмешивается в карточную игру, он в одиночестве блуждает по петербургским улицам. Над ним подсмеиваются.

Но этот человек третьего сословия «одержим сильными страстями и огненным воображением». И эти страсти, и это воображение направлено на одно: на то, чтобы овладеть властью над этим блистательным и знатным обществом. Чтобы вырвать господство. А средства для этого — деньги, азартный карточный выигрыш. Вот почему Герман — игрок.

Старая графиня с наибольшей полнотой выражает для Германа тайну и обаяние враждебного ему и желанного аристократического круга. Она сама — обломок

---

[66] По имени немецкого композитора К. В. Глюка.

дворянского XIX века, обломок уже чуждый и кажущийся странным в веке XIX, рождающем новых людей, таких, как Герман. Старая графиня, как заботливо подчеркивает Пушкин, «не любит новых романов», тех романов, в «которых отразился век и современный человек изображен довольно верно». И роковое столкновение графини с Германом — это поединок двух поколений, двух социальных эпох.

Разве же не оказывается, таким образом, Герман в «Пиковой даме» в самом существе своем близким к «Евгению» в «Медном всаднике»[67], еще того более близким к Люсьену в «Утраченных иллюзиях»[68] Бальзака, к Жюльену Сорелю в стендалевском «Красном и черном»[69]? Очерченный Пушкиным с предельным лаконизмом, Герман поистине есть одно из воплощений того образа буржуазного карьериста, азартного игрока, наполеоновского человека, образа излюбленнейшего, существеннейшего для всего искусства XIX столетия. И недаром (шуточная и вместе серьезная деталь) у пушкинского Германа — «наполеоновский профиль».

А как же любовь Германа к Лизе? Как же образ Германа-любовника? Нетрудно убедиться в том, что такого образа у Пушкина просто нет. «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это резкое упорное преследование, — все это не любовь. Деньги — вот чего алкала его душа. Не Лиза могла утолить его желание и осчастливить его», — так с совершенной четкостью определяет сам Пушкин душевное состояние своего героя, так сознательно разоблачает он Германа-любовника. Нет, Герман — не любовник, Герман — азартный игрок, и «бедная воспитанница» Лиза — только слепая помощница в этой его игре.

Вот этот-то, исторически необычайно точно определенный Пушкиным, социально чрезвычайно строго

---

[67] Поэма А. С. Пушкина написана в Болдино осенью 1833 г., полностью опубликована в 1837 г.

[68] Роман опубликован в 1837 г.

[69] Роман опубликован в 1830 г.

очерченный, огромный по своему идейному содержанию образ Германа — буржуазного карьериста, Германа — наполеоновского человека — оказался совсем не по плечу дирекции императорских театров, когда они заказывали Чайковскому «Пиковую даму». Напомним, как было дело. Как пишет Модест Ильич Чайковский: «В середине декабря состоялось совещание в кабинете директора императорских театров, в присутствии декораторов, начальников конторы В. Погожева и монтировочной части Домерщикова, где и прочел мой сценариум, и здесь было решено перенести эпоху действия из конца царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. В связи с этим совершенно изменен сценариум третьей картины — бала и добавлена сцена на Зимней канавке, коей у меня не было совсем. Таким образом, из всего либретто сценариум этих двух сцен постольку же мой, сколько всех присутствующих на этом заседании. Кроме того, И. А. Всеволожский внушил еще много изменений в подробностях остальных сцен сценариума».

Здесь характерно, прежде всего, перенесение времени действия. «Пиковая дама» Пушкина, повесть об антагонизме двух социальных групп, о карьеристе из поднимающегося третьего сословия, неразрывно связана с началом XIX столетия в России. Но идеологи и сочинители оперного либретто устраняли этот социальный антагонизм. Им Александровская эпоха была поэтому не нужна, и естественно было заменить ее оперно-пышным, насквозь условным и на первый взгляд таким монолитно-дворянским XVIII веком. Автора не смутила при этом даже та явная нелепость, с которой звучат в обстановке «Екатерининского царствования» сетования старой графини на измельчание дворянского рода, на новые времена.

Впрочем, автор либретто и не старался искать глубокого смысла в повести Пушкина. Для М. И. Чайковского, как сам он неоднократно и вполне откровенно разъясняет, «пушкинская “Пиковая дама“ — пустячок... Прелестный, но все же пустячок».

И центральной фигурой этого «пустячка» оказывается влюбленный гусар Герман. Не «скромный инженерный офицер», а, как подчеркивает автор либретто, именно «гусар». И движет этим гусаром страсть к сиятельной княжне Лизе. В соответствии с возвышением героя в офицеры героиня из воспитанниц сделана княжной. Как настойчиво разъясняет сам Модест Ильич в составленном им кратком сценариуме «Пиковой дамы», «Герман появляется на сцене в состоянии безумной влюбленности в знатную девушку». Выигрыш в карты нужен ему, чтобы «сделать знакомство с предметом своей страсти доступным». Мотивировки Пушкина, таким образом, буквально переставлены с ног на голову; напомним, что у Пушкина «знакомство» в Лизой было нужно Герману для «выигрыша в карты». Тема «карт» является для этого Германа-любовника темой дополнительной: она только стимулирует надвигающееся на него безумие.

Любовная тема развивается и дальше. В сцене «на канавке» Лиза мучается мыслью о том, не убийца ли ее возлюбленный. Однако «при виде его она все прощает, он в свою очередь при виде ее забывается и отдается чувству любви к ней» (сценариум «Пиковой дамы»). «Правда, скоро он снова становится безумным, говоря о трех картах, об игорном доме...»

Это последовательное превращение «драмы карьеры» в любовную мелодраму, Германа — азартного карьериста — в Германа-любовника не могло, конечно, не привести автора оперного либретто к бессмыслице и абсурду, к вопиющим противоречиям. Эти противоречия частично уже были замечены современной опере критикой. Пражский рецензент, например, очень резонно замечает, что «отсутствие серьезной любовной интриги между Германом и Лизой в повести Пушкина вполне объясняет, почему Герман остался в спальне старой графини вместо того, чтобы идти к возлюбленной, которая после безумия Германа преспокойно выходит замуж за сына управляющего покойной графини. А в либретто Модеста Чайковского Герман полон страстной любви, и вне-

запное исчезновение этой страсти не может быть мотивировано».

Пражский рецензент еще очень мягко отзывается об этой бессмыслице либретто. И все же еще существеннее, чем противоречия эти, — тот идейный итог, к которому привело «Пиковую даму» превращение Германа — сперва в любовника, а потом в безумца. Повесть Пушкина в руках либреттиста действительно стала «пустячком». И как великолепно-пышный «пустячок» и была поставлена опера в императорском Мариинском театре. «Обставлена с царской роскошью», как, захлебываясь, доносит директору Всеволожскому чиновник театральной конторы Кондратьев, с «чудным сочетанием цветов и костюмов», с «изумительной группой пасторали». Как «пустячок» была и воспринята постановка критикой, окрестившей оперу «Карточный вопрос».

II

Такое заведомое неоспоримое снижение всего идейного замысла Пушкина в опере Чайковского было бы очень прискорбным, сожалительным, но с ним пришлось бы примириться, если бы снижение это действительно коренилось в самом музыкальном замысле Петра Ильича. И тут-то мы подходим к основному вопросу: ну, а замысел самого композитора — к чему он ближе, к повести Пушкина, или к сочинению Модеста Чайковского, директора Всеволожского и театральной конторы?

Постановщик «Пиковой дамы» в Малом оперном театре Вс. Э. Мейерхольд в одном из своих экспозиционных докладов (печатается в настоящем сборнике) с огромной творческой интуицией прослеживает пути вчувствования Петра Ильича Чайковского в сюжет «Пиковой дамы». На основе писем композитора, на основе изучения всего процесса его работы над оперой режиссер красноречиво доказывает, что Петр Ильич был очарован и захвачен замыслом Пушкина, прежде чем он мог во всех деталях познакомится с либретто, изготовляемым для него его братом. Композитор писал оперу, все время имея в сознании, держа в памяти об-

раз глубоко ему близкого поэта. Он писал оперу «мимо либретто Модеста Чайковского, мимо наставлений императорской театральной конторы» — к такому выводу приходит Вс. Э. Мейерхольд.

Рассмотрение движения музыкальных образов в «Пиковой даме» полностью подтверждает эту мысль чуткого, прозорливого театрального мастера. Начнем хотя бы с вопроса об эпохе действия. Как мы постарались показать, эпоха у Пушкина расколота конфликтом двух исторически антагонистических поколений. В либретто этот конфликт подавлен. Но в том-то и дело, что в музыке Петра Ильича историческая раздвоенность эта возникает снова и с огромной силой. Музыкальный язык Германа и Лизы, с одной стороны, и музыкальный язык графини, работая над образом которой Чайковский (как сам он пишет) «старался забыть, что была музыка после Моцарта», — это языки разных веков, антагонистических поколений. Прикрывать этот раскол эпох пудреным париком «дворянского» восемнадцатого столетия — это значит не слышать самого существа музыки Чайковского, не улавливать борющихся в ней начал.

И далее — самый музыкальный образ Германа, как его создал Петр Ильич. Любовная ли тема движет его? Вслушаемся в первую картину. Уже в ней тема «карт», тема азарта, возникая с огромной силой в балладе Томского, подчиняет себе все и непосредственно ведет к мощному финалу сцены, к знаменитой «грозе». Тема азарта поднимает Германа на заключительный диалог его с разбушевавшимися стихиями. «Мне буря не страшна. Во мне самом все страсти проснулись с такой убийственной силой». Нет, это не любовная страсть бушует в нем. Вопреки наивным и беспомощным оговоркам текста: «Карты? Ах, что мне в них, хотя б и обладал я ими?» музыка, вырастающая из темы «карт», неутомимо и властно твердит об азарте, о соблазнах дерзновенной авантюры. И заключительную клятву, сопровождаемую раскатом грома, дает не любовник Герман, а Герман — азартный игрок, Герман — наполеоновский человек.

А образ Германа в «спальне графини» или «у канавки»? Не останавливаясь на нем, перейдем к заключительной седьмой картине. Тут уже нет и упоминания о любовной теме Германа. (Повторяем: да есть ли вообще эта тема в опере?) Зато до огромной силы вырастает здесь тема азарта, тема борьбы за удачу, за власть. Монолог Германа, его прославленная ария «Что наша жизнь? Игра» — ведь это же непревзойденной силы музыкальный манифест бешенного азарта, опустошающего честолюбия, это песня песней буржуазного карьеризма. Ария эта могла бы стать подлинным гимном Люсьенов и Жюльенов Сорелей. Отчаянная ирония дворянского романтика Чайковского, презрительно и с затаенным ужасом вглядывающегося в звериный оскал этого буржуазного карьеризма, этой обнаженной и бешенной погони за удачей, помогли здесь композитору не только полно раскрыть, но, пожалуй, еще углубить образ инженерного офицера Германа, как он был замышлен Пушкиным.

Мы не случайно упомянули об «ужасе». Характеризуя в письмах работу свою над «Пиковой дамой», П. И. Чайковский непосредственно говорит об «ужасе», об «ошеломляющем воздействии», о «леденящем страхе», которые он испытывает от общения с образами своей оперы. Нечего сказать, — «прелестный пустячок», от которого автор «вдруг принимается навзрыд плакать», «неудержимо рыдать». Нет, нет, не любовные перипетии гусара и княжны волновали композитора. Совсем иную задачу разрешал он в своей «Пиковой даме». Это были центральные для его мировоззрения проблемы натиска новых социальных групп, обреченности на историческое исчезновение групп ранее господствовавших. Это были, говоря одним словом, пушкинские проблемы.

А если еще вспомнить, что множество сцен и эпизодов, отсутствующих в пушкинской повести, привнесены в оперу помимо, а часто и вопреки желания композитора, если вспомнить, что, как свидетельствует Модест Ильич, «авторство сценариума третьей картины — бала — в такой же мере принадлежит ему,

как и директору театров Всеволожскому», если вспомнить, что предложенная композитору сцена в «Летнем саду» самому композитору представлялась «несколько опереточно-балаганной», — если вспомнить обо всем этом, тогда мы сможем, пожалуй, по достоинству оценить раболепный рапорт театрального чиновника Кондратьева директору императорских театров: «Весь план либретто был вашим превосходительством указан Модесту Ильичу Чайковскому». Отдадим же его превосходительству то, что его превосходительству принадлежит, и попытаемся уже с полным основанием и сознанием всей художественной правоты нашего начинания осознать «Пиковую даму» Чайковского, как она рождалась в сознании самого композитора, в его внутреннем творческом общении в гениальной повестью Пушкина. Именно таково начинание, предпринимаемое Гос. Малым оперным театром, постановщиком Вс. Э. Мейерхольдом и дирижером С. А. Самосудом.

III

Авторы спектакля, по изложенным выше причинам, не считали себя связанными текстом либретто Модеста Чайковского. Этот текст поэтому во многом написан заново (В. И. Стеничем). И переработка коснулась, конечно, далеко не только стилистической стороны. Правда, и в этом отношении текст Модеста Ильича является весьма посредственной поэзией. Автор текста, не смущаясь, вводил в диалог своих, живущих в XVIII веке героев цитаты из поэтов XIX столетия. В некоторых случаях сам Петр Ильич сомневался, например, имеет ли смысл: «и плачу вашею слезой». И нерешительно прибавлял: «кажется что нет». Новый текст стремится изъять эти стилистические уродства и приблизиться по мере возможности к языковому и стилистическому строю поэзии пушкинской поры, где только возможно, дословно используя стиховые фрагменты Пушкина и поэтов его плеяды.

Но, разумеется, не в стилистическом перередактировании смысл и корень перестройки либретто. И даже не в том, что действие оперы, как это с необходимостью вытекает из приведенных нами соображений, перене-

сено обратно, в XIX век, в пушкинскую эпоху. Гораздо существеннее то, что изменен самый образ Германа. Новая постановка стремится, в соответствии с повестью Пушкина, в соответствии с замыслом и с музыкой Петра Ильича Чайковского, раскрыть образ Германа не как любовника, а как «карьериста», выходца из третьего сословия, охваченного азартной страстью власти и богатства.

Таким он подается с первого же появления своего на сцене. Режиссер решительно изменяет поэтому самую обстановку этого появления. В традиционном либретто влюбленный гусар Герман показывается фланирующим по аллеям опереточно-балаганного (как выражался сам композитор) Летнего сада. По этим же аллеям гуляет княжна Лиза. Здесь же поет ей влюбленные арии ее жених князь Елецкий (фигура, кстати сказать, отсутствующая у Пушкина, выдуманная либреттистом) и здесь же, в обстановке в высшей степени для этого неподходящей, Томский поет свою балладу «о трех картах».

В новой редакции опера начинается так же, как начинается и повесть Пушкина: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». В атмосфере ночной карточной игры, в атмосфере азарта впервые появляется Герман. Он, как это наметил Пушкин, молчаливо бродит у карточных столов, следя за игрой. И первая же его ария — это не любовная ария, это лирический монолог разочарования, отваги и отчаяния, это лирический монолог байроновского героя. «Но мы живем надеждой страстной взять счастие рукою властной», — вот едва ли не первые слова Германа. И не случайно Томский дат ему сразу точную и четкую характеристику: «Как ты зол, честолюбив, ты прямо Байрон, а не армейский инженер».

За карточным столом идет игра. Счастливый игрок, опьяненный удачей, звеня легко выигранным золотом, прославляет изменчивую судьбу игрока. В этой атмосфере азарта и случая возникает баллада Томского «о трех картах», возникает совершенно органически, как естественное нарастание всей линии

карточной игры. Эпизод за эпизодом сплетаются вокруг Германа, разжигая, раздувая в нем честолюбие и стихию азарта. И совершенно естественным, необходимым выходом из всего этого, необходимым завершением всей этой ночи азарта и карточной игры является заключительная клятва Германа: «Мой пробил час. На карту все; даю я клятву — узнаю тайну». Так первая картина оперы во весь рост выдвигает образ Германа-игрока, Германа-карьериста. Непреодолимое стремление узнать тайну выигрыша, тайну трех карт, а вовсе не любовь к Лизе, — вот завязка оперы. Лиза вовсе не появляется в этой первой картине, так же, как, кстати сказать, в ней нет и Елецкого, образ которого вообще отсутствует в новой редакции оперы, так же, как он отсутствует и в пушкинской повести.

Только во второй картине мы видим Лизу. Как познакомился с ней Герман? Да так же, как в повести Пушкина. Снедаемый жаждой выигрыша, он бродил по петербургским улицам, остановился перед домом графини, «увидел в окне чью-то молодую головку, и судьба его была решена».

Герман проникает в комнату Лизы и объясняется ей в любви. Притворно или искренно? И искренно, и притворно одновременно. Смутная надежда благодаря Лизе приблизится к тайне графини, надежда, еще не осознанная, но волнующая, сделать Лизу «слепой помощницей своего начинания» — вот что движет Германом, что придает взволнованность и страстность его речам, вот что может в этой сцене сделать его любовником. Он любовник, потому что он игрок.

Интриги игроков на балу разжигают в Германе азарт. Выведать тайну трех карт приходит он в спальню графини (эти мотивы в опере и прежде совпадали с повестью Пушкина). Графиня умерла. Лиза на улице ждет своего любовника. Что мучает ее? Не страх перед тем, что Герман стал убийцей чужой ей и враждебной старухи. Нет, мысль о том, что она была слепой помощницей в игре Германа, что «не ее любви, а денег алкала душа Германа», — вот что терзает сознание Лизы.

Герман бросает свою несчастную возлюбленную, он бежит в игорный дом, там тема азарта, тема счастливого выигрыша окончательно пьянит его воспаленный ум. И, конечно, не Елецкий (которого, как сказано, вовсе и нет в новой редакции оперы) наносит ему решительный удар. Неизвестный игрок садится играть с Германом, и, ставя третью карту, Герман, как и в повести Пушкина, видит перед собою, «как живую», в обычном желтом платье, старуху-графиню, «пиковую даму».

Герман сходит с ума. Запертый в клетке желтого дома, он шепчет судорожно: «Тройка, семерка, туз, тройка... семерка... туз». Так кончается повесть Пушкина, так заканчивается и новая редакция оперы.

IV

Как видно, эта новая редакция действительно переосмысливает содержание оперы, содержание ее основного образа. Герман — азартный игрок, Герман — буржуазный карьерист действительно становится центральным образом спектакля.

Но этим, хотя и крайне существенным, переосмыслением, переосмыслением, раскрывающим существо музыки Чайковского с гораздо большей глубиной, чем это делало традиционное либретто, все же не ограничивается реформаторская работа постановщика спектакля Вс. Э. Мейерхольда и его дирижера С. А. Самосуда. Не менее решающим является изменение самого стиля спектакля. «Пиковая дама» была поставлена в императорском Мариинском театре «с царской роскошью», с «изумительной пышностью». Такова была установка дирекции театра, такова была сценическая традиция императорского оперного спектакля. Но совпадал ли этот пышный стиль со стремлением самого композитора? Мы можем со всей твердостью сказать, что нет. Еще при постановке «Евгения Онегина» П. И. Чайковский ужасался при мысли, что его лирическая драма будет обставлена на Мариинской сцене всей тяжеловесной и громоздкой роскошью «большой оперы». Относительно «Пиковой дамы» мы, как уже сказано, знаем, что основные пышные сцены оперы, «бал» с его пасто-

ральной интермедией и «Летний сад», были навязаны композитору театральной дирекцией.

Музыкальный стиль П. И. Чайковского — неизмеримо глубже и вместе с тем неизмеримо проще, сосредоточеннее и лаконичнее, чем эта внешняя, а зачастую и поверхностная пышность. И так же лаконичен, прост и сдержан стиль пушкинской повести.

И вот постановка Вс. Э. Мейерхольда сознательно освобождает спектакль «Пиковая дама» от этой мишуры и внешней пышности. Нет сцены в Летнем саду, нет и массовых танцев, церемоний и пышных хоров в сцене бала, которая вся сведена к наиболее лаконичным выразительным деталям.

Но зато с тем большей полнотой развернута линия нарастания драматического действия в опере. Чередование широко открытой сцены и сцен перед занавесом, т. е. чередование «общих планов» и «крупных планов» (как их называет Вс. Э. Мейерхольд), позволяет с небывалой прежде ясностью и четкостью выдвинуть эту драматическую линию, выдвинуть движение центральных образов оперы и прежде всего образа самого Германа. Постановщик отказывается от внешних бутафорских эффектов, он изобретает взамен их другие эффекты, более строгие и лаконичные, но, конечно, не менее действенные. Призрак графини в новой редакции оперы не приходит на сцену в освещении бенгальского света, на него не надета «маска с освещением электричеством изнутри», изобретением которой хвасталась некогда монтировочная часть Мариинского театра перед своим директором. Графиня в желтом платье со свечой в руке ровными шагами и по прямой линии проходит из одного конца сцены в другой мимо Германа. И Вс. Э. Мейерхольд, конечно, прав, утверждая, что это будничное явление призрака и не менее «страшно» и гораздо более близко к фантастике Пушкина и Чайковского, чем феерические бутафорские театральные эффекты.

Но вместе с тем режиссер отнюдь не отказывается от использования эффектов сцены там, где они действительно раскрывают внутренний смысл музы-

ки. Наиболее показательна в этом отношении сцена в спальне графини, вырастающая в новой редакции едва ли не в центральную сцену всего спектакля.

Огромная, легкая, высоко подвешенная лестница кольцом ограничивает всю сцену, то забираясь почти под колосники, то спускаясь к уровню пола, где под торжественным пологом стоит постель старой графини. На стенах под лестницей целая галерея портретов в лентах и пудреных париках, целая галерея образов XVIII века. По этой лестнице, мимо золотых перил, проходит Герман, прежде чем войти в спальню графини. Прерывистой походкой он взбирается по ступеням, проходит мимо портретов аристократических предков графини и оказывается, таким образом, лицом к лицу, один на один с тем дворянским XVIII веком, которому он бросает вызов самым своим существованием, всем пылом своей жизненной жадности, своих страстей. Пройдя по лестнице, Герман оказывается перед графиней. И после смерти графини, после короткой сцены с Лизой, Герман стремительно и быстро взвивается обратно по лестнице, проносится по ее ступеням и скрывается.

Этот контраст темпов, развернутый на великолепной площадке лестницы, характерен для сценического стиля новой постановки «Пиковой дамы». И он характерен вообще для того нового, что вносится Вс. Э. Мейерхольдом в понимание оперной режиссуры. В отличие от режиссуры, добивающейся прямого и непосредственного совпадения метра сценического движения и метра музыки, в отличие от такого «далькрозианского»[70] (как говорит сам Мейерхольд) понимания оперного движения, режиссер стремится установить в своей постановке более сложное и разнообразное контрапунктическое взаимоотношение движения сценического и музыкального. Спектакль «Пиковая дама» показывает немало образцов такого

[70] От имени швейцарского композитора и педагога, создателя музыкально-ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза.

нового и принципиально чрезвычайно значительного режиссерского подхода к проблеме движения в опере.

Еще более принципиально значителен спектакль этот в работе над сценическим образом. Мало было, перетекстовав либретто, нарисовать полный словесный образ Германа. Надо было найти для него сценический рисунок, научив актера искусству строить этот новый образ. Вс. Э. Мейерхольд детально разработанными пантомимами, игрою вещей, тонко оправданными переходами, предельно логическими мизансценами, сложными тонированиями помогает актеру создавать сценический образ. Герои «Пиковой дамы» ходят по сцене как подлинно пушкинские герои, их пение кажется глубоко оправданной внутренней речью, до такой степени логичны, последовательны и художественно целостны все их движения, до такой степени логично и последовательно нарастает драматическое действие спектакля.

Под руководством такого огромного сценического мастера, как Мейерхольд, молодые актеры Гос. Малого оперного театра взялись за решение сложнейших сценических задач, выдвигаемых новой редакцией «Пиковой дамы».

Эта новая «Пиковая дама» должна прозвучать строже, проще, глубже, сосредоточеннее и лаконичнее, чем традиционный спектакль. И в полном соответствии с этой направленностью спектакля находится и музыкальное толкование оперы дирижером С. А. Самосудом. Ряд купюр имел задачей освободить партитуру от некоторых внешних наносных элементов; так, купюрована, например, русская пляска во 2-й картине, квинтет в 1-й картине и т. д. Дирижер стремится также уничтожить ту изолированность отдельных номеров, которая порой превращает исполнение партитуры «Пиковой дамы» в ряд оторванных, излюбленных публикой, привычно нравящихся арий и ансамблей. Музыка «Пиковой дамы» должна прозвучать непрерывным и целостным музыкальным потоком. Многие, прежде не звучавшие и неоцененные куски музыки Петра Ильича, должны прозвучать при этом с новой

и неожиданной силой. Строгость, лаконичность, сосредоточенная драматичность — эти свойства всего спектакля в первую очередь должны стать свойствами и музыкального исполнения новой «Пиковой дамы».

Гос. Малый оперный театр предлагает на суд зрителей это решение «Пиковой дамы», отчетливо сознавая, что это есть не единственно возможное сценическое решение гениальной оперы П. И. Чайковского. Но именно это разрешение кажется театру наиболее близким всему его сценическому пути и наиболее плодотворным для разрешения задачи нового раскрытия оперной классики.

«Пиковая дама»: сб. статей и материалов к постановке оперы «Пиковая дама» народным артистом республики Вс. Мейерхольдом в Государственном академическом Малом оперном театре. Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1935. С. 12–19.

«Прометей» Эсхила

I

В этой небольшой книжке перед читателем предстает одно из наиболее глубокомысленных и грандиозных творений мировой поэзии. Созданный Эсхилом две с половиной тысячи лет назад образ прикованного к скале и бросающего угрозы богам титана Прометея высится в мировой культуре как величайший символ могущества и самоценности разума, дерзания человеческой мысли, как символ освобождающегося человечества.

Недаром такой напряженной жизнью зажил старинный эсхиловский образ в поэзии революционной буржуазии, в «короткое и ясное утро» этого класса на рубеже XVIII и XIX веков.

Ничего я не знаю ничтожнее
Под солнцем, чем мы, боги...
Чтить тебя, Зевс? — За что?..
Вот — я! Творю людей
По образу своему,

Мне подобное племя,
Чтобы плакать, страдать,
Радоваться и наслаждаться
И презирать тебя, бог,
Как презираю я.

Так, непосредственно вдохновленный Эсхилом, писал в 1773 году двадцатичетырехлетний Гете, влагая в образы, завещанные древнегреческим поэтом, великолепный пафос освобождения, сотрясавший старую Европу накануне Французской революции.

Не сломленный грозой гонений,
Ты — наш учитель и пример,
О Прометей, о гордый гений...

Это тоже парафраза эсхиловской трагедии, это стихи Байрона, который в 1816 г. пытался уловить в поэзии древнего афинянина черты близкого ему богоборчества и гордого протеста. Те же эсхиловские образы через пять лет вдохновили Шелли на целую поэму. Друг Байрона пожелал, как бы завершить замысел эсхиловской трагедии. Его поэма кончается свержением деспотического господства царя небес Зевса. Начинается царство человечности, свободы, мысли.

А еще через двадцать лет не кто иной, как Карл Маркс подвел сжатый и выразительный итог этой революционной концепции эсхиловского образа, вместе с тем с предельной смелостью развернув ее до огромного обобщения. Предисловие к своей докторской диссертации Маркс закончил прямыми цитатами из Эсхила. «Признание Прометея:

Скажу открыто, ненавижу всех богов,

есть собственное признание философии, ее собственное изречение, направленное против всех небесных и земных богов, которые не признают человеческого самосознания высшим божеством. Рядом с ним не должно быть никакого божества. А жалким трусам философия повторяет то, что Прометей сказал прислужнику богов — Гермесу:

Мои страдания, слышишь, не сменяю я
На пресмыкательство твое ...

Прометей — самый благородный святой и мученик в философском календаре».

Эти слова — не случайное упоминание. Образ Прометея как выражение освобождающей борьбы человечества мы встречаем и в дальнейших работах Маркса. «Боги Греции, — пишет он, — были трагически ранены насмерть в “Прикованном Прометее” Эсхила» («К критике Гегелевской философии права»). Маркс воспринимает образ бойца за человеческую культуру, эсхиловского «Прометея», как своеобразного союзника в своей собственной великой борьбе. Он охотно ссылается на него в полемических выступлениях. «Светлое жилище, называемое Прометеем у Эсхила одним из величайших даров, посредством которых он превратил дикаря в человека [Эсхил. «Прометей», ст. 450. — *А. П.*], перестает существовать для рабочего, и тот вынужден поселиться в пещерах» (К. Маркс, «Святое семейство»). Так древнегреческий образ становится аргументом в полемике против капиталистической эксплуатации.

Всеми этими оценками Маркс выводит эсхиловского «Прометея» далеко за узкие пределы буржуазной культуры. Он делает этот образ достоянием борьбы, философии и культуры пролетариата. Недаром он называл Эсхила (вместе с Шекспиром и Гете) в числе трех любимейших своих поэтов.

И чрезвычайно знаменательно, что именно в эту эпоху, с середины XIX века, начинается столкновение противоречивых оценок эсхиловского «Прометея», как бы поединок двух культур вокруг древнего героического образа. Революционная концепция Прометея-богоборца становится все более непереносимой для буржуазной науки конца века. Правда, отвернуться от того, что с предельной ясностью написано Эсхилом в его трагедии, пройти мимо полных гневного протеста монологов Прометея против Зевса, его гордого прославления своего разума и своей воли, направленных на освобождение человечества, — просто вычеркнуть все это буржуазная наука при всем желании не могла.

Чтобы развенчать, обезоружить образ непреклонного мятежника, был мобилизован сложный арсенал филологической казуистики. Ход рассуждений Велькера, Шемана, Веклейна, Вейля и других филологов конца XIX столетия был, примерно, таков: да, бесспорно, «Прикованный Прометей» изобилует страстными филиппиками против тирании Зевса. Но ведь «Прикованный Прометей» — это всего лишь одна из трех трагедий, составлявших некогда единую целостную трилогию. А состояла эта трилогия (как мы знаем из каталога эсхиловских пьес в рукописи Медичи) из «Прометея Прикованного», «Прометея Освобожденного» и «Прометея-Огненосца». Порядок трагедий нам не засвидетельствован. Известны лишь названия, и сохранились некоторые отрывки из «Прометея Освобожденного». Вывод из этого таков. Первую часть трилогии якобы образовывала трагедия «Прометей-Огненосец», где показывалось похищение Прометеем небесного огня. Второй частью был сохранившийся «Прикованный Прометей», изображающий наказание преступника и ропот его против отца богов — Зевса. А третьей и заключительной частью был «Прометей Освобожденный». И вот здесь-то (так рассуждают авторы этих домыслов) — ключ к разгадке всего. Здесь раскаявшийся, сломленный и просветленный Прометей послушно склоняется перед мощью и мудростью Зевса, признает, что согрешил, и получает милостивое прощение.

Трилогию якобы образовывала, таким образом, столь любезная сердцу буржуазных моралистов триада: «преступление» — «возмездие» — «искупление». С одной стороны, великий, мудрый, дальнозоркий, законный властитель мира, прозревающий в действиях своих всеобщую пользу, — Прометей. Эсхил хотел, следовательно, показать, — так с превосходной четкостью формулирует известный германский филолог Веклейн в 1893 году, — что «всякое восстание против власти Зевса основано на непонимании всей мудрости и глубины мироправительных замыслов Зевса, основано на близорукости или злой воле... Даже самая, казалось

бы, соблазнительная видимость права на восстание есть не что иное, как обман и заблуждение» (Веклейн, Предисловие к немецкому изданию «Прометея», 1893, с. 18). Как поучительно и красноречиво звучал этот вывод в годы «закона против социалистов» и грозных пролетарских бурь в бисмарковской Германии!

Тот же Веклейн идет дальше. В одном из своих монологов эсхиловский Прометей обвиняет Зевса в том, что тот решил погубить весь человеческий род, и только потому, что он, Прометей, отважился заступиться за людей, и «в ад они не рухнули, раздавлены» (ст. 236). Оказывается, что и в этом вина Прометея. По неразумию своему и малодушной жалости он помешал Зевсу осуществить мудрый замысел: уничтожить слабосильное племя людей, чтобы создать взамен его племя более сильное. «Прометей — малодушный защитник человеческих несовершенств, и в этом его неправота и грех» (Веклейн, с. 14). Так у поздних буржуазных толкователей Эсхила оказывается прямым проповедником реакционного культа «сильной личности». Какой поучительный путь — от Гете до Веклейна!

Мы не станем развертывать здесь подробную аргументацию против всей этой пресмыкающейся, раболепной фальсификации научной мысли со стороны гелертеров бисмарковских университетов. Постараемся лучше, хотя бы в самых сжатых чертах, показать, как правдиво, глубоко и научно понимали и комментировали Эсхила Гете и Маркс.

II

Было бы наивно и антиисторично отрицать, что Эсхил мыслил религиозно. Это было бы равносильно отрицанию положения Маркса, что «греческая мифология являлась предпосылкой греческого искусства». Превращать автора «Прометея» в некоего воинствующего атеиста было бы величайшей вульгаризацией. Но сказать, что Эсхил был религиозен, значит еще ничего не сказать, пока мы не выясним направленности его религиозности и специфического, конкретного смысла, который он влагал в свои построения. Чтобы установить это, чтобы выяснить, на чьей же стороне Эсхил, чтобы

понять, что значит эта странная тяжба между двумя божественными существами, надо, прежде всего, обратиться к конкретной исторической обстановке, в которой была создана эсхиловская трагедия.

Эсхил получил миф о Прометее по наследству вместе со всей древней сокровищницей греческих мифологических сказаний. Эпический поэт Гесиод (приблизительно в 700-е годы до нашей эры) является для нас древнейшим передатчиком этого, несомненно, еще гораздо более древнего мифа. Гесиод рассказывает о том, что представитель старшего поколения богов, титан Прометей, задумал обмануть господина вселенной, главу победивших младших богов, Зевса. Он похитил небесный огонь и передал его людям. (По другой версии, Прометей сам слепил из глины первого человека на земле.) Разгневанный Зевс пригвоздил Прометея к столбу и велел своему орлу каждодневно клевать печень преступника. Но впоследствии герой Геракл убил орла и освободил Прометея.

Там, где мы в мифологии встречаем спор и борьбу двух поколений богов, там почти всегда следует искать историческую борьбу племенных и социальных групп, которые некогда почитали этих богов как свои социальные и племенные тотемы. И действительно, более чем вероятно, что Прометей, как и многие другие образы «низринутых», «наказанных», «искалеченных», «падших» божеств греческого Олимпа, был первоначально богом одного из тех древнейших социально-племенных коллективов, которые были побеждены группой-племенем зевсопоклонников. Связь образа Прометея, побежденного бога побежденных, с огнем указывает на близость его к старинным культам ремесленников, гончаров и кузнецов, культам, возникновение которых на территории Греции восходит к глубочайшей древности и которые по своим социальным связям были близки именно к «побежденным», «низовым» общественным слоям. В качестве демона покровителя огня и ремесел титан-огненосец Прометей издавна почитался вместе с богом-кузнецом Гефестом в одной из ремесленных слобод города Афин — в Колоне.

Мысль о Прометее как о старинном боге «побежденных», «низовых» социальных групп недавно красноречиво развивал А. В. Луначарский, опираясь на исследования Поля Лафарга (А. В. Луначарский. Предисловие к изданию «Прометея» 1927 г.). Мысль эта, как правильно замечает А. В. Луначарский, дает социологическое объяснение происхождению мифов о Прометее. Но она не объясняет, почему Эсхил, величайший греческий трагик первой трети V века до н. э., взял этот старинный миф темой для своей трилогии и какой смысл он вложил в него.

Создатели греческой трагедии отнюдь не были простыми начетчиками и передатчиками более или менее причудливых старинных легенд. Древние мифы приобретали в их поэзии актуальный философский и политический смысл, служили выражением целостного и боевого мировоззрения.

Вчитываясь в строки «Прикованного Прометея», нельзя, прежде всего, не ощутить пафоса великой гордости, с которой Эсхил перечисляет изобретения и открытия, сделавшие возможной человеческую культуру — изобретение письменности, чисел, искусства строительства, мореходства, кузнечного дела. А в пространных описаниях заморских скитаний, которыми изобилует трагедия, в перечне диковинных имен, рек, племен, горных хребтов чувствуется повышенный интерес к дальним путешествиям, звучит огромная радость при виде расширяющегося географического кругозора.

В «Прометее» этот пафос изобретений и открытий, пафос стремительно растущей культуры особенно силен и красноречив. Но в большей или меньшей мере он пронизывает все трагическое наследие Эсхила. И дело здесь, конечно, вовсе не в воспоминаниях поэта о неких отдаленных первых шагах человечества на земле. Чтобы оценить в полной мере эту гордость за науку, этот пафос человеческой мысли, мы должны вспомнить, что годы жизни Эсхила и им предшествовавшие (рубеж VI и V веков до н. э.) — это годы действительно стремительного, скачкообразного расцвета науки,

точных знаний и техники в восточном бассейне Средиземного моря. Именно в это время греческие ученые Анаксимандр, Анаксимен и другие обосновывают первые точные положения физики. Старшим современником Эсхила был гениальный Пифагор — создатель основ математики. В это время изобретаются первые сложные машины, становятся известным принцип сложных рычагов, сделавших между прочим возможной быструю постройку афинского флота, создаются первые географические карты, совершенствуются способы добычи и обработки металлов. Это время в Греции было поистине эпохой великого научного и технического переворота. А переворот в науке и технике шел здесь по пятам социальной революции, развернувшейся в эту пору в стране и мощно расшатавшей в ней старые устои. Окостеневший мир замкнутых родовых общин рушился. Далекие моря и земли, широкие возможности культурного роста и научных дерзаний открывались перед вновь возникающими греческими «городами-государствами».

Начиная с последних лет VI столетия — времени тирании Писистратидов — и в особенности после персидских войн средоточием всего этого переустройства общественной жизни, центром поступательного движения культуры стали Афины, город Эсхила. И вот мы должны понять Эсхила, прежде всего как певца этого мощного культурного расцвета человечества, певца поступательного движения истории. Это роднит его с певцом другой великой эпохи открытий и изобретений в истории человечества — с Шекспиром. Именно пафос восходящего общества придает трагическому творчеству Эсхила монументальную мощь, великую силу, грандиозный размах.

Именно этот пафос и движет в первую очередь трагедией «Прометей», целиком оправдывая, таким образом, философскую оценку ее, сделанную Марксом. Оценка эта полностью конкретна, исторична, и ей нисколько не противоречит тот факт, что гениальным прославителем поступательного движения человеческой культуры был человек, мысливший насквозь ре-

лигиозно и связанный еще традиционной метафизикой, каким, несомненно, был Эсхил.

Сложность и противоречия начинаются дальше: они возникают, прежде всего, из чрезвычайных особенностей исторического процесса в рабовладельческом обществе. Родившийся около 525 года до н. э., Эсхил принадлежал к той части аттической земледельческой эпохи, которая вступила на путь развертывания новых товарно-денежных отношений колониального расширения, которая возглавила в свое время борьбу мелких свободных земледельцев против гнета родового строя и его олигархических эпигонов. Для своего времени эта часть знати шла, несомненно, в авангарде исторического процесса, И эта ее авангардная роль позволяла Эсхилу ощущать себя представителем поколения-гегемона, представителем восходящего общества.

Но тот же процесс распада старинных родовых связей, поведший к созданию городов-государств, с еще неизмеримо большей быстротой выращивал слои купечества, ростовщиков, хозяев рабовладельческих мануфактур. А эти новые слои греческой «рабовладельческой демократии, шли гораздо далее, чем Эсхил и его аристократические друзья; они становились враждебными Эсхилу и его друзьям, они вырывали у них власть, оттесняли их, захватывали гегемонию.

Борьбой между этими двумя фракциями господствующего класса Афин наполнены годы после персидских войн. Борьба эта дошла до нас в форме легенд о соперничестве консервативного Аристида и «демократа» Фемистокла; она выражалась в веренице изгнаний, террористических актов, казней.

Эсхил был в стане тех, кто субъективно чувствовал себя двигателем афинской истории, но объективно оказывался уже отодвинутым с передовых исторических позиций «молодыми», «новыми», торгово-промышленными общественными слоями. Яростный протест против «новых», против их господства и власти начинает наполнять трагическое творчество Эсхила не вытесняя того пафоса поступательного движения истории, о котором мы говорили выше, но своеобразно сочета-

ясь с ним. Обстановка осложнялась еще тем, что рост торгово-промышленных слоев в условиях рабовладельческого общества обозначал не просто исторический прогресс, но вместе с тем и чрезвычайное усиление тех паразитических элементов и смертоносных противоречий, которые в конце концов привели античное общество к загниванию и к гибели. Первой жертвой этого роста паразитических отношений становились как раз те самые слои мелких свободных производителей, земледельцев и ремесленников, которые образовывали костяк и массовую базу городов-государств и были их жизнетворной силой. Конкуренция крупных рабовладельческих хозяйств и рост ростовщичества приносили этим мелким свободным производителям разорение и кабалу. А ведь еще совсем недавно эти самые крестьяне и ремесленники под руководством знати, представителем которой был Эсхил, победоносно разрушали устои родовой общины, мощно способствуя развертыванию новой, более свободной человеческой культуры.

Выступая против гегемонии торгово-промышленных слоев, против власти людей «младшего поколения», Эсхил чувствовал себя поэтому не только защитником собственной социальной группы, но и оберегателем, покровителем вот этих широких слоев мелких свободных производителей. Он чувствовал себя защитником Афин как социального организма, как города, ставшего центром поступательного движения человеческой культуры.

Было бы праздным рассуждать о том, в какой мере исторически обоснованными были эти притязания Эсхила. Но необходимо о них помнить, чтобы понимать, что создатель «Прометея», как бы яростны ни были его нападки на «новые порядки и новые законы», отнюдь не был узколобым и озлобленным консерватором, фанатичным реакционером или даже величавым хвалителем старины, каким любит изображать «поэта-жреца» буржуазная филология. Подлинный Эсхил был гораздо сложнее и внутренне противоречивее.

Весь этот сложный, противоречивый, возможный только в своеобразнейшей исторической обстановке ра-

бовладельческих Афин идейный клубок и определил философское содержание «Прометея». Да, эта трагедия прославляет великолепие человеческой культуры. Но разве не странно, что певцом этой культуры, двигателем поступательного движения мира, оказывается бог «старшего поколения» — Прометей? Угрозы его, направленные против нового мирового властителя — Зевса, имеют чрезвычайно четкое политическое содержание. Эсхил именует новых властителей мира «выскочками», «безродными». Он готов признать, что не «сила и не мужество, а хитрость мира власть созиждет новую». Это противопоставление «мужества» и «хитрости» было исконной антитезой аристократической доблести и купеческого хитроумия. Чертами хитрого, пронырливого, трусливого выскочки охарактеризован Эсхилом любимый помощник нового властителя мира, бог Гермес. Поистине, сведенный с небес на землю, бурный протест Эсхила против деспотии «новых богов» наполняется густой земной кровью и становится выражением классового гнева поэта против победы ненавистных ему новых социальных порядков. Не забудем только, что на знамени своего прометеевского протеста против «власти новых» Эсхил счел возможным и необходимым написать лозунги человеческой культуры и освобождения.

И еще любопытнее другое. Носитель идеи культуры, бог «старшего поколения», Прометей выступает перед нами как защитник людского племени против ярости новых властителей мира, замысливших погубить людской род. Мы очень далеки от того, чтобы толковать величественную трагедию Эсхила как некую холодную политическую аллегорию. Но все же не забудем, что именно борьба за «народ», за слои мелких трудовых собственников составляла основное содержание социальной политики в эпоху Эсхила. Не забудем и того, что аристократические друзья Эсхила охотно и порою демагогически выступали как защитники и покровители этого «народа» против наступления торгово-денежных слоев.

И надо всем этим — вера Эсхила в целесообразность и смысл миропорядка, конкретизированного для

него в афинском государстве, для создания которого он, боец у Саламина, сделал много.

Эта вера подтачивается сумрачными переживаниями реальной социальной борьбы в Афинах. По ней проходят трагические тени разочарований. Огромный, своенравный, горделивый разум саламинского бойца, современника великого переворота в науке и технике, с тревогой всматривается в развертывающуюся историческую даль. Вот приблизительно какова действительная историческая атмосфера «Прикованного Прометея». Как далека она от лакейски морализующих рассуждений Веклейнов!

Нам могут сказать, что мы ограничиваемся лишь «Прикованным Прометеем». А каков смысл всей трилогии?

Заметим, прежде всего, что ниоткуда не следует, будто концом трагедии был именно «Освобожденный Прометей», а сохранившийся «Прикованный Прометей» представлял вторую часть трилогии. Наоборот, экспозиция «Прикованного Прометея» настолько подробна, что не нуждается ни в какой предваряющей драме и указывает на то, что именно оно-то и образовал первую часть трилогии. А «Прометей-Огненосец» — название другой составной части трилогии, которую ряд ученых стремится представить как первое звено всей трилогии, — звучит настолько культово и ритуально, что никак не подходит к теме воровского похищения огня, которое могло бы быть содержанием первой части. Естественно поэтому предположить, что непосредственным продолжением начала трилогии, т. е. «Прикованного Прометея», был «Прометей Освобожденный», а за ним следовал, замыкая трилогию, «Прометей-Огненосец». (К таким же результатам приходит, не делая, однако, необходимых выводов, Крист и ряд других филологов). Но если так, то ясно, что никакого полного примирения Зевса и Прометея не могло быть в «Прометее Освобожденном», образовавшем всего лишь вторую часть трилогии. Иначе драматургическое содержание трилогии полностью исчерпывалось бы в этой второй части.

Но не забудем, что, как мы знаем из древних комментариев, в «Освобожденном Прометее» Геракл, сын смертной женщины, убивал стрелой орла Зевса. С согласия ли Зевса? Это было бы малоосмысленно и драматически весьма вяло. Скорее всего, Геракл уничтожал орла и освобождал Прометея против воли Зевса или хотя бы против воли зевсова посланца Гермеса. Вторая часть кончалась, следовательно, спором между богами, подобно тому, как столкновением между богом Аполлоном и древними богинями Эриниями заканчивалась вторая часть целиком сохранившейся эсхиловской трилогии «Орестея».

Третья и последняя часть нашей трилогии, «Прометей-Огненосец», очевидно, завершала этот спор, разрешала столкновение. Но, как и на какой основе? Самое название трагедии поразительно совпадает с тем культовым именем, под которым, как мы уже сказали, почитался «демон Прометей» в афинском пригороде — роще Академа возле Колоны.

Здесь властвует Титан, огонь несущий,
Бог Прометей.

Так писал о родной Колоне Софокл в своей трагедии «Эдип в Колоне». В честь демона огня был установлен культовый праздник, так называемый «Прометей». Праздник сопровождался факельным бегом. Факел зажигали у алтаря Прометея в Колоне и с величайшей быстротой мчали его в город, чтобы зажечь от него огни у домашних очагов.

Не была ли третья часть нашей трилогии связана с установлением этого афинского культа? Мы бы тогда имели здесь прекрасную параллель к последней части трилогии «Орестея» — к «Эвменидам». В «Орестее» тяжба между богами разрешалась государством-городом и народом афинским. Трагедия, а с нею и вся трилогия завершались прославлением Афин, афинских законов и установлений. Не перенес ли Эсхил и в своей трилогии о Прометее разрешение спора между богами в свой родной город Афины? Не выступало ли здесь третейским судьею между двумя поколениями богов само государство Эсхила? Эта концепция была

бы вполне в духе Эсхила и его своеобразной религиозности. В качестве высшего источника справедливости и права выдвигался бы в таком случае авторитет государства, одним из основателей которого справедливо мог себя считать Эсхил.

Мы не знаем, какими идейными ходами сопровождалось разрешение спора между Прометеем и Зевсом, между старшим и младшим поколением богов. Но если позволено судить по «Эвменидам», то можно полагать, что глубоко противоречивая поэзия Эсхила — его пафос культурного созидательства в сочетании с протестом против произвола «новых законов» — производила здесь к своеобразному компромиссу, так или иначе служившему к прославлению все тех же Афин как города-гегемона мировой культуры. А концом всей трилогии было, вероятно, установление в Афинах культа демона Прометея и факельного бега в его честь. Здесь мы опять-таки получаем полную параллель к трилогии «Орестея», завершившейся установлением культа богинь Эвменид.

«Сверкайте же, факелы». Радостен путь наш. Ликуйте!» Эти строки, заканчивающие трилогию «Орестея», могли бы стоять и в конце трилогии о Прометее.

III

Нам остается, отнюдь не претендуя на сколько-нибудь подробную характеристику величавого поэтического облика Эсхила, вкратце остановиться на композиции его трагедии о Прометее. Давно уже замечено, что для театрального исполнения ее достаточно двоих актеров. Это признак и того, что перед нами — одна из ранних трагедий Эсхила. Правда, в первом эпизоде действует четверо персонажей, но один из них — Демон Насилия — без речей, а самого Прометея, в течение всей трагедии остающегося неподвижно пригвожденным к скале, изображала (по правдоподобной догадке ученых) огромная кукла, за которую в необходимых случаях становился актер.

«Прометей» даже среди эсхиловских трагедий выделяется грандиозностью стиля. Здесь действуют только демоны и боги, и действие развертывается не

перед человеческим жильем, а в безлюдной пустыне, в дебрях, на краю земли. Но если все образы нашей трагедии полны своеобразного величия, то каждый из них, тем не менее, охарактеризован очень четкими индивидуальными чертами. В центре сам Прометей. Потрясающие краски поэзии находит Эсхил, чтобы очертить образ этого явно дорогого ему непреклонного, мужественного, гордого, решительного и мудрого борца. Один лишь раз из уст Прометея вырывается стон боли. Да еще по отношению к Нимфам-Океанидам и к несчастной Ио у него находятся слова нежности и теплоты. Но Прометей способен также на иронию, на насмешку, на язвительную злость и остроумие: он вовсе не холодная величавая абстракция.

Ему противостоит ряд образов, охарактеризованных Эсхилом с несомненной долей иронии, и притом иронии политической. Когда мы всматриваемся в фигуры прекраснодушного, но нерешительного Гефеста, болтливого, самодовольного, но не способного к действию, трусливо зовущего к примирению, соглашательству Океана, в особенности же в фигуру Гермеса, этого «холуя» богов, очерченного Эсхилом как заносчивый карьерист, хладнокровный палач и прихлебатель, то нельзя отделаться от мысли, что перед творческим сознанием Эсхила стояли отнюдь не только отвлеченные религиозные признаки, а вполне конкретные политические фигуры, выдвинутые окружающей его социальной борьбой.

Контрастные краски мягкости и лиризма вносят в эту сумрачную и горькую трагедию образы девушек-Океанид, сострадательных, тонко чувствующих, преданных подруг Прометея. Самое появление их на шумящих крыльях, разливающих в воздухе благоухания, подчеркивает нежность, которой отмечена их роль в трагедии. Рядом с ними другой женский образ — несчастной Ио, гонимой по вине Зевса, некогда прекрасной девушки. Ее задача в трагедии — конкретизировать вину Зевса на простом человеческом примере. Зевс, тиран и деспот, казнит Прометея, борца, восставшего против него; но он становится источником

мучений и для девушки, ни в чем не повинной, кроме того, что она привлекла к себе его страсть.

Круг образов трагедии оказывается, таким образом, отнюдь не однотонным, не бедным красками, — трагедия полна столкновениями контрастных красок, но только контрасты эти очерчены самыми общими, грандиозными мазками.

Так же просто и развитие действия трагедии. Первая же сцена ставит нас лицом к лицу с зрелищем бога, прикованного в пустынных дебрях к скале. Монолог Прометея, его рассказы о величественных открытиях и изобретениях, им совершенных, все это славословие человеческой культуры образует идейный центр трагедии. Во второй половине начинается стремительное нарастание. Сперва нарастание это дано появлением безумной Ио. Введение ее в трагедию необходимо, между прочим, и потому, что предваряет появление правнука ее Геракла в следующей части трилогии. Затем в грандиозном споре между Прометеем и мучителем его, слугою Зевса, богом Гермесом достигает своего наивысшего развития тема горделивого протеста Прометея. Прометей остается непреклонным, и стихийная катастрофа, обрисованная Эсхилом в образах исключительной космической силы, завершает величественное произведение.

Трагедия написана обычным для Эсхила ямбическим триметром — шестистопным стихом, чередующимся с лирическими партиями хоря. Стиль Эсхила возвышен, образы грандиозны, эпитеты тяжеловесны. Но было бы в то же время величайшей ошибкой рассматривать стиль Эсхила как некое сочетание отвлеченных условных, абстрактно приподнятых понятий и терминов. С такой условной схемой живой язык Эсхила не имеет ничего общего. Наоборот, язык этот предельно конкретен, насквозь материален. Он полон земными красками, звуками и образами действительности земной, а порой даже «низменной». Язык этот иногда груб, часто шероховат, но всегда поразительно точен — в конкретной характеристике действительности, в описании эмоциональных состояний, в эпите-

тах, в политической и трудовой терминологии. Он — многосторонен, противоречив, внутренне контрастен, необычайно динамичен. В своем переводе мы старались поэтому, более чем это делают отличные в остальных отношениях переводы Д. Мережковского и С. Соловьева, передать эту конкретность, материальность, противоречивость насквозь реалистического, земного языка Эсхила. Не нам судить, насколько нам это удалось, но, во всяком случае, читатель может быт уверен, что перед ним попытка точной передачи не только стихотворной техники, но и языка — словаря и синтаксического строя эсхиловской поэзии.

Отдельный выпуск трагедии «Прикованный Прометей» предваряет появление на русском языке предпринятого издательством «Academia» полного издания эсхиловского трагического театра. Мы уверены, что древний образ, бывший близким и любимым для такого ценителя Эсхила, как Маркс, найдет дорогу и к нашему читателю и окажется нужным в строительстве нашей культуры. Пусть буржуазная наука отказывается от наследия Прометея — мы гордо с дальновидной уверенностью берем это наследие себе.

Эсхил. Прикованный Прометей. [М.; Л.]: «Academia», 1935. С. 5–27.

Первое десятилетие

I

Трудно себе представить сейчас ту театральную обстановку, в которой возникали первые спектакли ТРАМа. В Большом драматическом театре только что с неслыханным успехом прошел «Заговор императрицы». В театре Госдрамы поставили «Сарданапала»[71]. В Малом оперном театре начинали репетировать «Желтую кофту». Еще целых два-три сезона отделяли эти

[71] Спектакль по пьесе Д. Г. Байрона, премьера 11 апреля 1924 г. (пост. Н. В. Петрова, худож. В. А. Щуко, муз. Ю. А. Шапорина).

большие театры от «Разлома», от «Любови Яровой» и «Шторма», от первых пьес, в которых драматурги вплотную подошли к темам советской современности, от первых спектаклей, в которых большие актеры взялись за изображение людей советских дней.

Так разве же не замечательным было начинание театрального кружка комсомольцев и комсомолок Дома коммунистического просвещения имени Глерона, отважившихся, урывая от заводского производства вечерние часы, ставить «Сашку Чумового», «Будни», «Мещанку», ставить пьесы, каждая из которых подымала насущный и живой для заводской молодежи вопрос, будоражила, мобилизовала молодежь.

Начинание кружка Дома Глерона, 21/XI 1925 года переименованного в Студию Театра рабочей молодежи, было трудным, потому что ни драматурги, ни актеры нового театра действительно не могли в то время найти образцов для своей работы в деятельности более квалифицированных и более культурных сотоварищей по искусству. И начинание было тем более трудным, что очень даровитая, порывистая и самоотверженная молодежь, составившая первые кадры драматургов и актеров ТРАМа, была молодежью малокультурной. Авторы «Сашки Чумового» и «Мещанки» могли сочинить пьесу, но писали с орфографическими ошибками, не привыкли и не любили читать. Актеры и актрисы, игравшие роли Нюры-яблочко, Клавдюшки-Поплавушки или Сашки Делового до восхищения смешили и до слез трогали молодую аудиторию, но они первоначально не только не владели простейшими навыками работы над ролью, но иногда и не умели переписать для себя роль. И (что сулило впереди особенные трудности) люди, непосредственно руководившие трамовской молодежью, были менее всего способны на систематическое и упорное воспитание этой молодежи. Это был М. В. Соколовский, режиссер чрезвычайно талантливый и инициативный, энтузиаст молодого театра, но человек загибов и преувеличений, к тому же и сам не имевший законченной театральной культуры и не умевший воспитывать ее в других. Это был А. И. Пи-

отровский, выученик символистских теорий в искусстве, усматривавший в театральном деле рабочей молодежи такое новое дело искусства, которое не только не нуждалось в овладении художественными традициями прошлого, но, напротив того, якобы должно было быть принципиально враждебным им.

Самые условия зарождения Театра рабочей молодежи таили в себе, таким образом, исключительно резкие и серьезные противоречия. Менее всего сказались эти противоречия на спектаклях, образовавших как бы первый этап в работе ТРАМа. Это — упомянутые уже «Сашка Чумовой» (премьера — ноябрь 1925 г.), «Будни» (премьера — июнь 1926 г.), «Мещанка» (премьера — ноябрь 1926 г.), «Фабзавшторм» (премьера — март 1926 г.), «Зови фабком» (премьера — январь 1927 г.), «Зорька» (премьера — апрель 1927 г.), «Бузливая когорта» (премьера — июль 1927 г.).

Спектакли эти были поставлены на маленькой сцене-эстраде Глероновского дома. Их декоративное оформление было до крайности бедным, а то и попросту любительским. От друзей и знакомых натаскивали мебель и аксессуары, деньги на монтировку заработали, играя в массовке на кино-фабрике, как раз в то время ставившей кинематографическую параллель к трамовскому «Сашке Чумовому» — фильму «Чертово колесо»[72]. И что всего важнее — разыграны были все эти спектакли в подлинном смысле этого слова «любителями», юношами и девушками, целодневно занятыми заводской работой и уделявшими трамовским репетициям и спектаклям только вечера. Перед клубным залом, набитым до-тесна, отважными активистами, охраняемом от вторжения пришедшей на «огонек» «шпаны», перед залом разгоряченным, гомонящим, подающим звонкие реплики актерам, проходили эти спектакли.

---

[72] Фильм по мотивам повести В. Каверина «Конец хазы» (сцен. А. И. Пиотровского, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, оператор А. Н. Москвин); снят на студии Севзапкино в 1926 г.

В последующих этапах развития ТРАМа руководителям театра было свойственно несколько с высоты поглядывать на эти первые, почитавшиеся чрезмерно безыскусственными и уж во всяком случае, недостаточно «диалектичными», шаги. Но, говоря объективно, нельзя отрицать большой художественной правды и творческого здоровья в этих примитивных и порою неуклюжих опытах. Это было театром грубоватым и упрощенным, но театром боевым и, несомненно, реалистическим. Каждая из упомянутых пьес (кроме никак не принятого зрителем «Фабзавштorма») раскрывала часто небольшой, но подлинный кусок действительности, кусок жизни заводского клуба и окраинной улицы («Сашка Чумовой»), молодежной семьи («Мещанка»), молодежи на заводе («Будни»), перед Октябрем («Бузливая когорта»), в гражданской войне («Зорька»). Эта действительность раскрывалась средствами часто угловатой, но ясной комедийной или мелодраматической фабулы и в образах однокрасочных, бедных гранями, но живых и метко наблюденных. Отдельные куски этих пьес и спектаклей, как «вечеруха» в «Сашке Чумовом», например, как молодежная экскурсия и семейные сценки в «Мещанке» или заводские сцены «Будней» и сейчас еще могут оказаться любопытнейшими художественными документами молодежной жизни и быта нэповских лет.

Сложнее обстоит дело с постановочным стилем этих спектаклей. На стиле этом, несомненно, сказалась практика клубного, рабочего самодеятельного театра, из которого непосредственно и вышел ТРАМ. Это была практика агитационного театра, практика «живых газет», «хоровых декламаций», так называемых «инсценировок» к дням красного календаря. Выразительными средствами всех этих клубных зрелищ была песенка, декламация «в публику», танец. Всего этого немало в первых трамовских спектаклях и заканчивавшихся-то, как правило, вполне по живогазетному:

Прощай, веселый комсомол,
У нас спектакль к концу пришел.

(«Сашка Чумовой») или:

«Должны мы бороться с разгильдяйным отношением парней к девчатам? — Дол-жны!» («Мещанка»).

Но то, что делало ТРАМ с первых же шагов его «театром», что проводило грань между ТРАМом, поставившем «Сашку Чумового» и «Будни» и всеми и всяческими «живыми газетами» и «инсценировками», было появление уже в этих первых и ранних спектаклях живых и человечных зарисовок молодежи. И вот тут-то мы подходим к узловой точке всей проблемы. Трамовские актеры, исполнители ролей в «Буднях», в «Мещанке», в «Зорьке» несомненно демонстрировали перед зрителями близкие к жизненным образы комсомолок и комсомольцев. Более того, Апарина, изображающая «Мещанку», или Назарчук, играющая «Зорьку», или Цветков в роли «Сундука» были настолько типическими для современной заводской молодежи, что очень многие из зрителей могли узнать себя в них. Иногда говорят о «трамовских повадках» в молодежи. Гораздо правильнее было бы говорить о том, что трамовцы уже в первых своих спектаклях давали жизненные и правдивые зарисовки современной им молодежи. Но они делали это потому, что все эти «Сундуки» и «Зорьки» были близко и кровно знакомы им, потому что, играя эти роли, каждый из трамовцев обладал богатым и непосредственным опытом жизненных наблюдений и впечатлений. Этот опыт был случаен и стихиен. Круг наблюдений, доступный трамовцам, был узок. Их умение как-либо организовывать свои непосредственные жизненные наблюдения и художественно повторять их было вполне ничтожным. Тут-то и вставала перед трамовцами и перед их руководителями задача серьезнейшего и внимательнейшего учения, которое могло бы вооружить сознательным мастерством талантливых и обладающих неоценимым опытом живой жизни юношей и девушек с заводов и фабрик. В эту решающую минуту руководители ТРАМа по этому трудному, длительному, но, в конечном счете, единственно верному, пути не пошли. Опыт первых спектаклей ТРАМа был обобщен в теоретическую формулу: «Трамовцы

не перевоплощаются, они всегда играют самих себя — рабочих парней и девушек». Формула эта слишком уж явно сужала репертуарные возможности театра. На смену ей скоро поэтому была создана целая довольно сложная теория, как бы имевшая целью подвести некую методологическую базу под эту неумелость трамовских актеров. Подобная же методологическая база подводилась и под слабость трамовских драматургов, по тем же причинам, как и трамовских актеров, не умевшим строить в своих пьесах сложные образы и сложную фабулу.

Предоставим здесь, однако, слово автору этих строк, А. И. Пиотровскому — теоретику и методологу трамовского движения первых пяти лет его первого десятилетия.

«Фабульное действие, психологическая интрига стали преобладать в этих пьесах» (речь идет о «Буднях» и «Мещанке», «Зорька». — *А. П.*), приобретающих заметное сходство с бытовой мелодрамой... Стало ясным, что техника их противоречит самой сущности трамовских принципов. Их драматическое построение с неизбежностью превращало действующих лиц пьесы в законченные психологические образы, а это требовало в свою очередь от актеров психоаналитического метода игры, перевоплощения. Но комсомольцы-трамовцы «перевоплощаться» в классово-чуждые образы, психологически анализировать их не умели и не могли. Актерам приходилось бы либо не расти, либо ломать свою природу... Так оказывалось что форма интриговой психологической драматургии предъявляла к ТРАМу величайшие трудности и в то же время не позволяло развиваться наиболее своеобразным его элементам. Необходимо было разрешение противоречий, и оно частично наметилось в спектакле «Плавятся дни». (А. Пиотровский. «ТРАМ», «Звезда» № 4 за 1929 год).

Спектакль «Плавятся дни» действительно ознаменовал начало нового важного этапа в развитии ленинградского ТРАМа, но только новому этапу этому суждено было не «разрешить», а напротив того,

до крайности обострить противоречия, наметившиеся в художественных путях ТРАМа.

II

Этап этот характеризуется спектаклями «Плавятся дни» (апрель 1928 г.), «Дружная горка» (ноябрь 1928 г.), «Клеш задумчивый» (май 1929 г.), «Выстрел»[73] (декабрь 1929 г.), «Целина»[74] (май 1930 г.), «Прими бой»[75] (ноябрь 1930 г.), «Крыша»[76] (январь 1931 г.), «Правь, Британия!»[77] (май 1931 г.). В эти годы ТРАМ решительно вырастает в театр. Он получает настоящее сценическое помещение, сперва студийного типа (на проспекте Володарского[78]), а затем большое, в зале Консерватории. Трамовская молодежь снимается с производства и целиком специализируется на театральной работе. Ленинградский ТРАМ становится во главе целого трамовского движения, широко разлившегося по стране.

Повторяем, спектаклем «Плавятся дни» началась полоса чрезвычайно своеобразных и получивших широчайший резонанс трамовских спектаклей. И в то же время это была полоса, когда все противоречия, заложенные в ТРАМе, сказались особенно сильно.

Источником этих противоречий стал, как сказано, вопрос об актерском методе и связанный с ним вопрос о драматургическом стиле Театра рабочей молодежи.

Раз трамовцы не умеют играть целостные психологические образы и раз их не считают нужным этому делу учить, то ясно, что необходимо объявить войну самому понятию «целостного актерского образа» на сцене.

---

[73] Спектакль по пьесе А. И. Безыменского (реж. М. В. Соколовский, Р. Р. Суслович).

[74] Спектакль по пьесе Н. Ф. Львова, А. Н. Горбенко, реж. Р. Суслович.

[75] Спектакль по пьесе Н. Ф. Львова, реж. Р. Суслович.

[76] Спектакль по пьесе А. Н. Горбенко, реж. Р. Суслович.

[77] Спектакль по пьесе А. И. Пиотровского «Правь, империя!», реж. Р. Суслович.

[78] Ныне Литейный пр.

Так и случилось на самом деле. «Для трамовской драматургии несущественен единый и целостный психологический образ героя» — так было объявлено в ТРАМе. Эта исходная точка повлекла за собою попытку пересмотра ряда основных положений драмы и театра, попытку, которой никак нельзя отказать в решительности, хотя в ее принципиальных установках и было немало эклектичности. Отрицание целостного психологического образа влекло за собой стремление вообще оспорить роль театра, как искусства, изображающего действительность. Не без влияния теорий Лефа[79] и пережитков «театрального Октября» в ТРАМе были склонны вообще противопоставлять «театру, отражающему действительность», каковой почитался театром буржуазным и олицетворялся в Московском художественном театре и его системе, — театр «воздействующий на действительность», каким, якобы, должен стать театр пролетарский, и в первую очередь сам ТРАМ. Трамовский актер должен был быть не «изобразителем действительности», а агитатором, оратором, или, как говорилось в ТРАМе, «взволнованным докладчиком». Эта, в основе своей лефовская, идея была эклектично соединена с диалектической методологией, которую в ТРАМе пытались усвоить очень усердно, но поверхностно, наспех и безуспешно. Теперь уже говорилось так: трамовский актер играет некий «единый образ воздействия», а складывается этот образ из попыток актера показать действительность («частную правду», по трамовской терминологии) и из его «критического отношения» к этой действительности.

На практике эта сложно звучащая теория приводила к тому, что актер по-прежнему даже не пытался освоить сценический образ, а оставался своего рода

[79] ЛЕФ («Левый фронт искусств») — литературное направление 1920–1929 гг. Лидер — В. В. Маяковский. Издавали журналы «ЛЕФ» (1923–1925) и «Новый ЛЕФ» (1927–1928). В 1929 выпущен сборник теоретических и критических статей «Литература факта». Основные принципы ЛЕФа — документальность, производственное искусство, социальный заказ.

публицистическим агитатором, произносителем речей, исполнителем песен и шутником, делающим иногда очень неуверенные и робкие попытки «изобразить» играемую им фигуру.

Чтобы такая актерская игра оставалась художественно хоть сколько-нибудь убедительной, нужна была совершенно своеобразная, приноровленная к такой актерской игре драматургия. И в спектаклях ТРАМа так и делалось. Подобно тому, как из неумелости трамовского актера выросла теория отрицания психологического образа, так слабое умение трамовских драматургов строить реалистические и целостные, развертывающиеся в конфликтах сценические роли, привело (при настойчивом и искреннем стремлении театра к все более и более серьезной и углубленной постановке темы, при яростном желании докопаться до секрета большого мировоззренческого спектакля) к весьма нигилистическим драматургическим воззрениям.

Разыскивалась методология некоей «диалектической» пьесы, про которую говорилось так: «Если обычное драматическое представление рассчитывается на то, чтобы вызвать сочувствие аудитории к развертывающейся на сцене психологической судьбе героев, то диалектический спектакль имеет целью вызвать волевую реакцию аудитории на проблему, раскрываемую перед ней во взволнованных словах и образах. Это — спектакль дискуссия, театрализованный митинг» (предисловие к «Клешу задумчивому», 1930 г.). А для этого фабульное развитие пьесы «из прошлого в будущее» ломалось, в действие вторгались «возвращение в прошлое», и «проекты в будущее», так называемые «наплывы», из пьесы изгонялся «перелом», так как «перелом» должен, якобы, произойти не в судьбе действующих лиц, а в настроениях зрительного зала. Короче говоря, за драмой отрицалась задача «изображать событие», «показывать действительность». «Не отражать, а воздействовать», не «спектакль», а «митинг». ТРАМ был далеко не единственным художественным организмом, выдвигавшим подобные воззрения. Родственные теории возникали в те годы в советской ки-

нематографии под лозунгом «интеллектуального» или «монтажного кинематографа». Родственные теории росли и ширились в «публицистической», связанной с Лефом драматургии, выходя порою за пределы нашей страны и захватывая радикальную, публицистическую драму Запада.

В основе всех этих взглядов лежит, повторяем, одно: стремление разрабатывать в искусстве новые, сложные, волнующие художника, идеи и темы, при неумении подлинно реалистически раскрывать эти темы и идеи. В практике ТРАМа все эти теории, как сказано, в огромной степени были связаны с актерской беспомощностью, помочь которой должны были эти «наплывы», «возвращения в прошлое» и т. д. В ТРАМе отдавали себе ясный отчет в этой взаимной связи. «Вместе с фабульной пьесой рушится также понятие целостных образов. В пьесе не оказывается “характеров” в обычном смысле слова. Нет поступательного развития этих “характеров”, потому что нет развертывания фабулы» (предисловие к «Клешу задумчивому», 1930 г.).

Ну, а раз нет и не должно быт «характеров», значит актерам и не надо учиться их играть! Недостаточность актерского умения стремились в ТРАМе возместить сложным и разнообразным спектаклем. Трамовские постановки этого периода очень далеко ушли уже от наивных любительских клубных представлений первых лет. Возможности света, декораций и иных различнейших постановочных эффектов с огромной изобретательностью и блеском используются в таких трамовских спектаклях как «Клеш задумчивый», «Выстрел», «Целина». Потому что, как говорилось в ТРАМе: «Человек-актер не обладает монополией на выразительность. Он делает ее с музыкой, со светом, с игрой вещей».

Так появляется «сто пятьдесят перемен света» в спектакле «Клеш задумчивый». Так появляются вращающиеся цилиндры, подымающаяся рожь, огромное «волшебное зеркало», создающее эффекты «фантастических иллюзий» в том же «Клеше задумчивом». Так появляется радио, изменяющее голос актера, аппарат

для электро-музыки — «трамвокс» и множество других сценических эффектов. Так появляется, вернее в огромной степени возрастает, роль музыки в спектакле. И в ранних, клубных трамовских постановках большую роль играла песенка, шумовой оркестр, барабан и проч. Сейчас музыка сложно и чрезвычайно эффектно входит в самую ткань спектакля, сопровождая действие, вступая с ним в драматический конфликт, обогащая и напрягая текст пьесы, в огромной степени помогая неопытному актеру. Крупнейшие молодые композиторы страны, такие, как Шостакович, привлекаются к музыкальной работе ТРАМа.

Если в использовании ТРАМом световых и декорационных эффектов и было много излишних, а порою и вполне формалистских причуд, то разработка ТРАМом приемов спектакля, органически построенного на музыке, заслуживает самого пристального внимания. Музыка в спектаклях этих в огромной степени усиливала эмоциональное воздействие, так же, как и танцы, исполняемые с блеском и задором, вносившие в спектакль высокое напряжение радости и юности.

Да и вообще было бы, конечно, ошибкой за упомянутыми вздорными и вредными для дальнейшего развития ТРАМа выдумками забывать о той художественной силе, которой бесспорно обладал ряд трамовских спектаклей того периода. Нельзя забывать о том, что в спектакле «Клеш задумчивый», например, поставленном в первые месяцы первой пятилетки, с очень большой серьезностью и идейной честностью были выдвинуты проблемы, страстно волновавшие молодежь в это переломное время. Резкий переход от нэпа и восстановительного периода к развернутому социалистическому наступлению с огромной силой заново поставил перед молодежью ряд основных вопросов жизни. Кажущиеся сейчас праздными, победоносно разрешенные уже жизнью, они серьезно волновали мысли молодежи в те годы. И вот эти-то вопросы о «производственном и потребительском подходе к жизни» были поставлены в спектакле о мировоззрении «рабочей молодежи», в «Клеше задумчивом». Спектакль этот

может быть назван поэтому одним из любопытнейших человеческих документов первых дней развернутого социалистического наступления, и будущий историк комсомола, вероятно, не сможет пройти мимо него. А рядом с этими «мировоззренческими» спектаклями — такие постановки как «Дружная горка», спектакль действительно на редкость дружный, на редкость веселый, звонкий, полный молодости, лирики, радости жизни. Спектакль этот (кстати сказать, наименее затронутый всяческими «диалектическими» ухищрениями и сложностями) и до сих пор остался единственным, пожалуй, удавшимся опытом советской музыкальной комедии, по теме своей и жанру положив начало великому множеству лирико-комедийных преставлений последующих лет.

Забывая об этих качествах спектаклей ТРАМа эпохи «Клеша», нельзя понять того большого влияния, какое в свое время имели эти спектакли на всю окружающую художественную жизнь. А ведь именно к этому времени относится стремление ТРАМа играть авангардную роль в движении советского театра. Именно к этому времени относится пресловутая уличная манифестация «театров революционного фронта», во главе с ТРАМом, перед зданием б. Александринского театра, как перед «цитаделью» театрального академизма. И мастера профессионального театра действительно приходили на каждую премьеру ТРАМа, стараясь поймать в этих суматошных спектаклях тайну боевого воздействия на нового зрителя, тайну живого и актуального подхода к революционной действительности. И, конечно, во многих работах больших театров тех лет можно найти те или иные следы воздействия трамовских спектаклей. Спектакли эти (по крайней мере лучшие из них) действительно глубоко проникали в гущу молодой аудитории, в повседневную жизнь рабочей молодежи. Трамовские песенки (например, знаменитое в свое время «Почему, почему, почемуточки» из «Дружной горки») распевались по всей стране, трамовские остроты и поговорки входили в быт. И недаром такой исключительно чуткий и глубокий цени-

тель всякой художественной новизны как покойный А. В. Луначарский сказал как-то под живым впечатлением спектакля «Плавятся дни»: «ТРАМ весь веселье, для его творческого коллектива, эти успехи, достигнутые наперекор актерскому неумению, наперекор вздорным “диалектическим” ухищрениям, благодаря талантливости, напору, жизнерадостности, оптимизму театра и строившей его рабочей молодежи, были чреваты величайшими опасностями. К старым болезням ТРАМа, к бескультурью, к “левачеству” прибавились новые: нетерпимая уверенность в исключительной правильности своего художественного пути, уверенность в некоей “провиденциальной” роли ТРАМа для всего революционного искусства. А отсюда — слепота по отношению к росту окружающего театра и к критике собственных ошибок. А отсюда — самоуверенное нежелание учиться у искусства прошлого и современного. Так получилось, что, во многом обогащая соседние театры, ТРАМ беднел и опустошался сам. Так получилось, что ТРАМ проглядел коренные сдвиги всего фронта советского театра, ставшего в пору “Целины” уже совсем не тем, как в годы “Сашки Чумового”. Так получилось, что именно в пору наибольших своих внешних успехов ТРАМ оказался внутренне особенно одиноким. А трамовские актеры, все более запутывавшиеся в пресловутой борьбе с “целостным сценическим образом”, все более отдалялись от серьезной и последовательной школы актерского мастерства. Отдельные удачные актерские роли (как Н. Иванова в “Дружной горке”, А. Виноградов в “Целине”) не меняли главного. Творческий и культурный рост трамовцев оказывался замедленным и искаженным. Это относилось и к актерам, и к трамовским драматургам, несмотря на то, что серьезнейшие из них, как Н. Львов, в эти годы напряженно и вдумчиво работали над такими пьесами как “Клеш”, “Целина”, “Прими бой”».

III

На этот раз усложнившиеся противоречия действительно и настойчиво требовали разрешения, требовали перемен. ТРАМ спохватился с большим запозда-

нием, и спохватился несколько панически, судорожно. На годы 1931–1932 падает широкая и решительная дискуссия против всяческих формалистских и эстетских теорий на всем фронте искусства. Дискуссия эта не могла не задеть и ТРАМа. Под ее воздействием, так же как и под влиянием все более и более явственно ощущавшегося творческого тупика ТРАМ пытался встать на позиции реалистического, психологического и фабульного спектакля. Но мы не случайно назвали эту перестройку «панической». Она сопровождалась новой односторонностью, новыми перегибами, утратой ТРАМом многих ценных его художественных свойств.

Уходя от собственного своего трамовского сепаратизма, ТРАМ в сущности перешел на позиции «сепаратизма рапповского», сделав это в пору резких ошибок самого РАППа, за несколько месяцев до исторического апрельского постановления ЦК ВКП(б) о ликвидации РАППа. Вслед за рапповскими теоретиками в ТРАМе отвергали теперь все и всяческие жанры и средства театрального воздействия, кроме изображения переживаний копающегося в своих чувствах, борющегося с пережитками капитализма в собственном сознании и мучительно перестраивающегося героя. Этот «смертельный прыжок» застал трамовских актеров совершенно врасплох. Они были разоружены от тех вспомогательных средств музыки, танца, сценических эффектов, которые оказывали им такую поддержку ранее. Тем самым ТРАМ отказывался от таких, безусловно, сильных сторон своих прежних спектаклей, как театральный синтетизм, поэтичность и приподнятая романтичность, праздничность сценического действия. Психологический диалог на замедленных темпах в спектакле, обнаженном от всяких иных средств сценического воздействия, — вот единственное оружие, которое давалось в руки совсем еще не умеющему владеть этим оружием трамовскому актеру.

И что было еще более опасным — переход на позиции рапповского сепаратизма отнюдь не обеспечивал ТРАМу того, что было более всего необходимо ему. Этот переход отнюдь не обеспечивал приобщения

трамовского коллектива к высокому и признанному мастерству актера, созданному в таких передовых старых театрах, как Московский Художественный, и разработанному и мощно двинутому вперед в лучших и талантливейших драматических театрах советских лет. ТРАМ по-прежнему оставался в стороне от творчества крупнейших советских драматургов, успевших за эти годы сделать очень многое в раскрытии средствами драмы образов и идей советской современности. От всего этого большого и плодоносного творческого потока советского театра по-прежнему стоял в стороне ТРАМ. Спектаклями, которые должны были обозначать новый курс, взятый ТРАМом, стали постановка пьесы М. Соколовского «Сплошной поток»[80] (январь 1932 г.) и пьесы Н. Львова «Боевым курсом»[81] (ноябрь 1932 г.). Оба спектакля эти ничего не могли прояснить в новых исканиях ТРАМа, свидетельствуя только о глубокой растерянности, охватившей театр. И действительно, ближайшие следующие сезоны ТРАМа прошли под знаком большой хаотичности, растерянности и творческих зигзаг. То ТРАМ пытался бороться за упомянутые уже позиции сгущенного психологизма. («На Западе бой»[82], «Право на жизнь»[83]), то он возвращался к наиболее крайним из своих левацких теорий прошлых лет, и в спектакле «Недоросль»[84] (апрель 1933 г.) демонстрировал чрезвычайно вульгарное понимание задач овладения классикой, давая постановку, перегруженную необоснованными режиссерскими выдумками, внешними эффектами и примитивной тенденциозностью. То, наконец, реставрировались опыты синтетического музыкально-комедийного спектакля,

---

[80] Реж. Р. Суслович.

[81] Реж. Р. Суслович.

[82] Спектакль по пьесе Вс. Вишневского, премьера 16 декабря 1932 г. (реж. Р. Суслович).

[83] Спектакль по пьесе А. Н. Толстого и А. Н. Старчакова, премьера июнь 1933 г. (реж. М. Соколовский).

[84] Спектакль по пьесе Д. И. Фонвизина, премьера 5 апреля 1933 г. (реж. М. В. Соколовский).

повторявшие на более слабой основе «Дружную горку», «Зеленый цех»[85] (май 1932 г.).

Теряя веру в свои силы, теряя свою целостность, свое место на театральном фронте, ТРАМ все более и более заходил в тупик.

В это же время в группе молодых театров рабочей молодежи возникших в свое время по образцу и по примеру старейшего ленинградского ТРАМа, начал развертываться плодотворный процесс творческого роста. Особенно показательной оказалась судьба ТРАМа московского, решительно ушедшего от левачества и любительщины, и под руководством театральных работников мхатовской школы начавшего вырастать в серьезный и квалифицированный профессиональный театр комсомола. Решительный перелом произошел и в судьбах ленинградского ТРАМа. Ленинградская комсомольская организация взяла на себя инициативу перестройки ТРАМа на новых творческих началах. Новое художественное руководство взяло на себя задачу серьезного сценического воспитания талантливой молодежи, составляющей исконный трамовский актив. Этот актив, такие актеры и актрисы, как Назарчук, Иванова, Апарина, оба Виноградовы, оба Цветкова, Григорьев, Иванов, Арефьев, Засорин, действительно очень много сделали в борьбе за молодежный театр. Они вынесли на себе тяжесть десятилетней борьбы за этот театр, радость и тяжесть побед и поражений, удач и заблуждений. С верой в неизбежность новых больших творческих удач этих серьезно и напористо растущих застрельщиков Театра рабочей молодежи, хочет старый участник трамовских битв передать им свои самые горячие и сердечные пожелания в день первого десятилетия ТРАМа.

Ленинградский театр рабочей молодежи: 21 ноября 1925 — 21 ноября 1935: сб. статей. Л., 1935. С. 7–23.

---

[85] Оперетта на муз. И. И. Дзержинского, либретто А. И. Пиотровского, М. В. Соколовского, Ф. Е. Шишигина, премьера 16 мая 1932 г. (реж. Р. Суслович).

1937

Древнегреческая драма

1

Эта книга должна познакомить советского читателя с образцами древнейшей из драматических литератур мира, — с избранными памятниками древнегреческой драматической литературы. Возникший на рубеже шестого и пятого веков до нашей эры, театр древней Греции стоит у истоков всего развития мирового театра. Творчество ни одного из драматургов мира, во всяком случае, ни одного из драматургов Европы, не может быть до конца понято без знания того, что было создано гениальными поэтами древних Афин. Ни один из элементов драмы до конца не объясним без учета того, как создавался и рос род искусства, самое имя которого — «драма», так же как имена всех жанровых его подразделений — «трагедия», «комедия» и т. д., — возникли в древнегреческом языке.

Значение античной драматургии еще в огромной степени возрастает оттого, что непосредственная художественная сила ее была и остается неизмеримо мощной. С гордостью и по праву должны мы в первую очередь вспомнить здесь об оценке, дававшейся древнегреческому искусству и, в частности, древнегреческой драме — Марксом. Оценка эта знаменита. Знамениты слова введения «К критике политической экономии» о греческом искусстве, сохраняющем «в известном смысле значение нормы и недосягаемого образца», слова о греческом искусстве, как об искусстве «детства человеческого общества, там, где оно развилось всего прекраснее». Относительно греческой драмы известно, что Эсхил был (рядом с Шекспиром и Гете) любимейшим поэтом Маркса, который не переставал читать и перечитывать творения «отца трагедий» и именовал его «величайшим драматическим гением человечества». Отдельные образы и мысли Эсхила, как и других творцов греческой трагедии и комедии, сопровождали

Маркса на всем пути его жизненной борьбы, ими полны его книги, письма и речи.

Основополагающими усилиями Маркса и Энгельса античная цивилизация вошла как один из краеугольных камней в культурную сокровищницу авангарда человечества, борющегося за коммунизм. Если будет написана когда-нибудь книга об «античном искусстве и советской культуре», то станет ясным, как плодоносны элементы искусства классической Греции в скульптуре, в архитектуре, в театре и драме советского социалистического общества. И, несомненно, они будут все плодоноснее год от года. Потому что поистине нельзя решить проблему народной драмы, забыв о драме греческой, всеми корнями своими уходившей в народную поэзию и песню. Нельзя решить задачу массового народного зрелища, пройдя мимо театра античного, с его зрелищами под открытым небом и солнцем, органически сочетающими слово с музыкой и танцами, актеров с хором, круглую орхестру с архитектурной декорацией. Так же как и советской драматургии во многом поможет выбиться из пут эмпиризма и бесформенности опыт античной драмы и теории драмы, с их монументальной ясностью перипетий и высокой обобщенностью патетических характеров.

Правда, история сделала многое, чтобы количественно ограничить для нас наследие античной драмы. Кипучая, необычайно плодоносная театральная жизнь древней Греции выдвинула на протяжении одного только пятого века до н. э. сотни имен драматургов и много тысяч названий драматических произведений трагедий и комедий. Ставившиеся обычно лишь однажды, а затем существовавшие в лучшем случае лишь в нескольких рукописных копиях, эти произведения погибали и забывались. То, что пережило века, легко может поместиться на маленькой книжной полке. Это — осколки творений трех трагических поэтов V века — Эсхила, Софокла и Еврипида (по семь трагедий первого и второго, девятнадцать трагедий третьего из них). Это — одиннадцать комедий Аристофана, как ничтожный обломок огромного

комедийного театра V века. Да, наконец, египетские пески в 1896 и потом в 1905 г. возвратили нам отрывки пяти произведений из считавшегося ранее полностью утраченного наследия знаменитого комедийного поэта IV века — Менандра[1].

Стремясь дать возможно более полное представление о всем многообразии древнегреческой драмы, мы публикуем в этой книге: трилогию Эсхила — «Орестея», единственный сохранившийся образец трилогии древности, по одной из трагедий Софокла и Еврипида («Царь Эдип» и «Ипполит») и по одной из комедий Аристофана и Менандра.

2

Хронологический круг творений, входящих таким образом в нашу книгу, охватывает около 150 лет. Но эти полтора века полны напряженнейшего и стремительнейшего исторического развития.

Как гласят античные свидетельства, в 534 г. до н. э. некий Феспид впервые поставил на афинских празднествах Великих Дионисий трагедию. А в 500 г. выдвигается имя того, кто становится создателем трагического искусства, имя Эсхила.

Годы эти в Греции и, в особенности в Афинах, — та решающая пора, когда «занимается всемирная историческая заря», когда «из сумерек востока выявилось светлое свободное эллинское сознание» (Ф. Энгельс). Многовековая борьба сокрушила родовую собственность, устои родового строя, на развалинах которого, в условиях рабовладельческого хозяйства, стало созидаться (впервые, может быть, в истории человечества) государство. Земледельцы, ремесленники и подымающиеся слои купечества были той силой, которая в кровавых битвах VI века потрясла власть родовых старейшин. Земледельцы и ремесленники, и заморские

[1] Комедии Менандра (1300 стихов комедий «Третейский суд», «Самиянка», «Отрезанная коса», «Герой» и неизвестной комедии) были обнаружены в 1905 г. при раскопках в Египте, на месте бывшего города Афродитополя.

купцы стали костяком «полиса», античной городской общины, славнейшим среди которых стал город Афины. Они образовали основу того войска гоплитов, которое отразило натиск персидских армий в великую войну 490 и 480–479 гг. Шаг за шагом вырывая наследственные права и привилегии у старинной аристократии, новые общественные слои Афин созидали демократическое государство. Небывалый и невозможный ранее культурный подъем сопровождал это созидание. Афины становятся в середине V века центром расцвета философии — и притом философии стихийно-материалистической, — центром расцвета географии, истории, физики, математики (Гекатей, Геродот, Пифагор, Ксенофан). Мастера демократической общины заново, по единому и целостному плану отстраивают город, сожженный в дни персидского нашествия, и осуществляют непревзойденный архитектурно-скульптурный ансамбль Акрополя. По словам античного историка, «народ прогнал мастеров в искусствах и гимнастике, желая сам упражняться в гимнастике и искусствах» («О государстве афинян», XVII). Расцвет музыки, орхестики, песни, создаваемых творчеством свободных граждан города (речь все время идет только о свободных, составлявших незначительную часть населения рабовладельческого города), становится следствием этого общего подъема. В обстановке этого широко развернувшегося культурного творчества мы только и можем понять рост драмы и театра в V веке.

Как бы ни решать сложный вопрос о происхождении древнегреческой драмы, бесспорно одно. Драма эта в обеих составляющих ее ветвях, и в ветви трагической, и в ветви комической, порождена исконно-древней обрядностью плодородия, восходящими к родовой эпохе земледельческими культами. В Греции культы эти были, как известно, связаны с именем бога плодородия и земледелия (виноградарства) — Диониса. Внутри земледельческого быта возникли и хранились обряды празднеств Диониса, выражавшиеся в играх ряженых и маскированных «козлов-сатиров», в «погребении» почитаемого погибшим бога плодородия

и в ликующей встрече бога вновь воскресающего, в ритуальном обжорстве, опьянении и половом своеволии.

Но обрядность эта существовала веками, не становясь еще театром. Необходим был социальный переворот, необходимо было историческое самоутверждение крестьянства, ставшего, как сказано, опорой демократического города-государства, чтобы земледельческая обрядность стала государственным церемониалом и переросла в явление театрального искусства. Это и произошло в Афинах на грани VI и V столетий. Празднества Великих и Малых Дионисий были объявлены празднествами государственными (март и декабрь). И празднества эти было положено отмечать не только перенесением кумира бога Диониса, гимнастическими состязаниями, общественным угощением, но также и состязаниями трех хоров, трех групп молодежи, выдвигаемых тремя филами (районами) города Афин и выступающих с театральными представлениями. Эти представления были явлением культовым, неразрывно связанным с обстановкой празднества. Они были делом народным. И потому, что сюжеты и образы драм почерпались из сокровищницы народного гения, и потому, что они выражали мысли и чувства народа, и потому, что участниками их были хоры граждан города (к которым только постепенно присоединялись отдельные профессионалы, поэты, актеры), и потому, что они разыгрывались в порядке соревнования перед огромной, охватывающей до 40 тысяч человек толпой зрителей, и, наконец, потому, что судьями на соревнованиях выступали носители государственной власти демократического города. Сюжетами театра V века, по крайней мере, театра трагического, служили, как сказано, народные предания и героические легенды мифологии. Но, восприняв мифологические сюжеты из поэзии родовых эпох, по преимуществу из поэзии эпической, хороводный театр V века, театр демократического города, по-новому переосмысливал сюжеты старинных сказок, влагая в них боевое политическое, философское и моральное содержание. Мифологические, взлелеянные народным творчеством сюжеты

лишь содействовали тому, что актуальное содержание театра выступало в них освобожденным от случайностей и мелочей быта, выступало обобщенным и приподнятым.

А содержание это, по крайней мере в театре первой половины V века, было полно пафоса подымающегося человечества, пафоса широко раскрывающихся горизонтов земли, того солнца, которое светило над лучезарным утром эллинской государственности. Еще не порванные связи с родовыми традициями придавали силу коллективизма и общности идеям и чувствам эпохи. Еще сохраняющаяся простота и прозрачность общественных отношений давали театру ясность и правдивость, которые не могли быть достигнуты в позднейшую пору более усиленных, более отягченных эксплуатацией и властью денег классовых отношений.

Это утро эллинской государственности и эллинского театра длилось недолго. Культура, основанная на труде рабов, таила в себе неразрешимые противоречия. Процесс распада родовой собственности не только вызвал к жизни слой свободных мелких собственников, образовавших, как сказано, животворящую силу новых демократических государств, но с еще гораздо большей стремительностью выращивал крупную собственность, крупное рабовладение. В бесплодной конкуренции с трудом рабов в таких крупных хозяйствах, мелкие собственники разорялись, попадали в кабалу к ростовщикам, превращались в паразитов, исчезали как производительная сила общества. Противоречия эти привели к тому, что уже через 50 лет после великолепных побед над персами, в 431 г. до н. э. началась почти тридцатилетняя Пелопонесская война, являвшаяся по существу своему войной гражданской, вооруженным выражением до крайности обострившейся классовой борьбы. В 404 г. Афины потерпели поражение в Пелопонесской войне. И поражение это означало не только военную неудачу, но и знаменовало собою гибель государственной идеи демократического «полиса». С концом V века история Греции вступает поэтому в совершенно новую полосу, начинается многовековая

история развернутого рабовладельческого общества, построенного на беспощадном и жестоком хозяйничаньи ростовщиков-рабовладельцев, на паразитарном безделиц огромной части свободного населения и на каторжном труде массы рабов.

Одновременно с катастрофическим изменением социальных отношений в Афинах V века, катастрофически быстро менялось и содержание и художественная стилистика хороводной драмы. Расстояние, пройденное этой драмой от начала V века до конца его, от ранних трагедий Эсхила (526–456 до н. э.) — через творчество Софокла (496–406) — до последних трагедий Еврипида (480–406) — поистине огромно, и движение это (как мы постараемся показать в дальнейшем) идет не только по пути усложнения и усовершенствования драматической и театральной техники, но и по пути резкого изменения идейного содержания драмы и театра. А вместе с последними трагедиями Еврипида отмирает живое творчество трагедий. Почти одновременно вместе со смертью величайшего гения хороводной комедии — Аристофана (450–385 до н. э.) постигает конец и эту ветвь хороводного театра. Театр дионисовых хороводов — древнейший этап мировой истории театра — погиб. Драма и театр, которые выросли в новой социальной обстановке, в обстановке развернутого рабовладельческого общества IV века, были уже искусством совсем нового качества. Комедийный театр Менандра (343–292 до н. э.), театр так называемой новоаттической комедии, является для нас представителем этого количественно очень обильного, технически совершенного и исторически необычайно влиятельного искусства.

Так поистине стремительны и многообразны пути древнегреческой драмы.

3

Вглядимся же пристальнее в то, чем была эта драма. И прежде всего, чем был основной ее жанр — хороводная трагедия.

«Трагедия пошла от запевал дифирамба», — говорит в своей «Поэтике» Аристотель. В другом месте

он же утверждает: «Сатировские хоры породили трагедию». Оба свидетельства эти (так же как и самое название «трагедия» — т. е. «козлиная песнь») говорят в сущности об одном — об упомянутом уже происхождении трагедии из обрядности плодородия. Исконными элементами этой обрядности были (поскольку мы можем судить): выход хора ряженых — «козлов-сатиров», торжественное явление — «эпифания» бога Диониса, жертвоприношение, повествование о «страстях» Диониса, «френос» — погребальный плач над почитаемым погибшим божеством, перелом от печали к торжеству и радость о воскресении бога, ликующая процессия хора ряженых с факелами в руках.

В древнейшей завязи дионисовой обрядности уже имеется, таким образом, диалог хора с «богом» (или «героем»). Имеется также переряживание (маскировка) и перипетия — перелом от радости к печали и, наоборот, от плача к ликованию. В древнейшей завязи дионисовой обрядности уже заложены, таким образом, существенные элементы драмы. И понятно, почему именно эта обрядность, а не эпос, например, или лирика, стала источником искусства театра. Исторический подвиг трагических гениев V века и в первую очередь Эсхила в том и состоит, что они из этих косноязычных и примитивных элементов, широко и многообразно используя опыт более разработанных искусств эпоса и лирики, создали новое для человечества искусство драмы. Нельзя забывать, однако, и о том, что в наиболее даже совершенных образцах хороводной трагедии всегда наличествуют и могут быть различены древнейшие ритуальные, обрядовые ее элементы.

Первым шагом по пути к превращению дионисова игрища в искусство трагедии должно было стать освобождение «козлиной песни» от непременного участия самого «бога Диониса» и «козлов-сатиров». Это преобразование античная традиция связывала с деятельностью Эсхила, установившего обычай, по которому трагическое представление образовало «тетралогию», составленную из трех трагедий (трагическая трилогия) с сюжетом и персонажами, непосредственно не

связанными с Дионисом и его «козлами», и из четвертой части тетралогии, являвшейся «драмой сатиров» в тесном смысле слова. (До нас дошли только сравнительно поздние образцы «сатировских драм» — отрывки «Следопытов» Софокла и «Киклоп» Еврипида.)

Основной действующей силой в ранних трагедиях был (как это и естественно) хор. Числом доходивший первоначально до пятидесяти (позднее — двенадцать и пятнадцать), составленный из персонажей одинаковой социальной группы, пола, возраста («старики», «пленницы», «охотники» и т. д.), хор явственно свидетельствовал о своем рождении из культовых игрищ родовой общины. Хор занимает центральное драматическое положение во всех наиболее старинных трагедиях Эсхила. Его судьбы, его радости и печали образуют стержень драматического действия. Начиная с 450-х, примерно, годов, значение хора заметно убывает, и роль его сводится к обобщающим размышлениям и к песням, переводящим индивидуальную драму героев в план общечеловеческих судеб и норм. Падение значения хора неразрывно связано с усилением веса и значимости в трагедии актеров — «героев». Доэсхиловская трагедия знала, по-видимому, одного лишь «актера», «ипокрита», «ответчика», как звался он по-гречески. Такой «ипокрит» действительно мог только «отвечать» на вопросы хора. Как свидетельствует Аристотель («Поэтика», IV): «Эсхил увеличил число актеров с одного до двух и придал первенствующее значение диалогу». По словам того же Аристотеля, «третьего актера ввел Софокл». Примеру младшего поэта последовал, как кажется, и Эсхил. В относящейся к последним годам его жизни «Орестее» действуют «три актера». Важнее, однако, чем отнесение всех этих реформ к тому или иному трагическому поэту, является установление самого процесса драматизации трагического стиля на протяжении V века. Так появляется актерский «пролог» — экспозиция, вводящая в обстоятельства драматического действия и предшествующая появлению хора, так называемому «пароду» (в ранних трагедиях Эсхила «Персы» и «Молящие»

такого «пролога» еще нет. Он возникает только примерно с 467 года и делается с этих пор обязательным). Почти одновременно появляются и большие актерские «эпизодии», сцены действия, чередующиеся с песнями хора, так называемыми «стасимами». Рядом со «стасимами», т. е. чисто музыкальными и музыкально-орхестическими частями, составленными из симметричных «строф» и «антистроф» хора, следует поставить еще сцены «коммоса», т. е. сцены совместного пения хора и актеров, обычно посвященные ритуальному в трагедиях «надгробному плачу» — «френосу».

В целом хоровым партиям принадлежит от ¼ до ½ трагедии. Лирический элемент в трагедиях, даже наиболее поздних, остается поэтому очень сильным, да и чисто актерские «эпизодии» не могут быть названы «драматическими» в узком смысле слова. Огромное место занимают в них всяческие «вестнические речи», повествования о событиях, о победах, поражениях, о гибели героев, происшедших за пределами орхестры. Да и там, где перед нами диалог, диалог этот (в особенности в ранних трагедиях) архаически связан, тяжеловесно-симметричен, ограничен беседою двоих (даже в тех случаях, когда действуют уже три актера). Далее трех актеров, т. е. далее возможности иметь одновременно на орхестре три персонажа, древнегреческая трагедия и вообще не пошла.

И при всем том нельзя без изумления наблюдать за тем, с каким огромным упорством греческие трагики (и первый из них Эсхил) выковывают оружие драматического стиля, заставляя и эпос, и лирику служить драматическим целям трагедии. Бред Кассандры в «Орестее», галлюцинация, в которой возникает образ происходящего за орхестрой убийства царя Агамемнона — вот образец того, как учится Эсхил драматизовать свои лирические сцены. Поэт драматизует и такой исконно-эпический прием, как описание через перечисление. Трижды проходит через трагедию «Персы») перечисление экзотически звучащих имен персидских полководцев. Но в первый раз — это триумфальный каталог победоносных военачальников.

Затем — имена убитых, и в заключение — печальный перечень жертв, кровь которых взывает к отмщению. Так означены тремя эпическими перечислениями повороты драматического действия. Так слагается язык нового искусства — искусства драмы.

И все же «показывать» события в непосредственном драматическом действии было ранней греческой трагедии много труднее, чем повествовать о них. В трагедиях Эсхила драматическое развитие сюжета опирается поэтому на условность, которую представляла собою трилогическая форма. В ранней трилогии о дочерях Даная, например, каждая из трех трагедий, связанных единым сюжетом, является как бы лирической «точкой» в развитии драматического сюжета. Основное действие предполагается происходящим в промежутках между отдельными трагедиями, и только сочетание трех трагедий, трех «точек», дает в совокупности своей линию драматического сюжета. Возрастание элементов драматизма в трагедии изменило этот «трилогический» принцип. В наиболее поздней из сохраненных трилогий Эсхила, в «Орестее» (458 г.) все драматическое действие включено уже в самые трагедии. На промежутки между ними падают только события малозначительные. Так крепла отдельная трагедия, как самодовлеющее художественное целое. Вполне закономерным был поэтому следующий шаг (совершенный, по преданию, Софоклом): сюжетная связь трилогии была разрушена. Каждая трагедия приобретала самостоятельное сюжетное значение с собственной завязкой и собственной развязкой. Это изменение влекло за собою далеко не только композиционные и стилистические перемены. Оно было связано (как мы постараемся показать ниже) в первую очередь с изменениями в содержании, в философии античной трагедии. Но все же разрушение трилогического принципа свидетельствовало также и об огромных победах чисто-драматических начал трагедии.

О том же свидетельствовало возрастание значения перипетии, того «перелома от счастья к несчастью или от несчастья к счастью», который по справедливости

именуется Аристотелем «сильнейшим орудием драматизма». Зародыш перипетии был заложен (как мы сказали) уже в культовом дионисовом действе, предшествовавшем трагедии. Но еще у Эсхила перипетия очень прямолинейна и угловата. Вдруг приходит весть о поражении персов. Вдруг меняют свое решение Эринии. А зачастую Эсхил заменяет развитие через перипетию прямым нарастанием драматизма.

Огромного усложнения достигает зато искусство перипетии в руках у Софокла, создавшего в «Царе Эдипе» непревзойденные на все века образцы драматических переломов. Выше Софокла не поднялся в развитии искусства перипетии и Еврипид, широко развернувший зато возможности, скрытые в сложной драматической «интриге». Интрига почти отсутствует у Эсхила. Она очень проста в творчестве Софокла, не любящего эффектов неожиданности и напряжения, вызываемого неизвестностью. Зато Еврипид охотно и с огромным мастерством завлекает зрителя сложными ходами интриг и встречных замыслов. Торжество интриги, конечно, свидетельствует о возрастании значения драматических элементов в трагедии.

О том же говорит и растущее мастерство в создании драматических образов. В древнейших трагедиях Эсхила, в «Персах» и «Молящих», целостных образов, пожалуй, вообще еще не существует. Далее следует группа трагедий («Семь против Фив» — 467 г., «Прометей») с одним центральным героическим характером. В «Орестее» (458) — уже целая галерея драматических образов, очерченных внушительно и конкретно. Но все эти Агамемноны, Клитемнестры, Оресты — предстают как монолитные, одаренные одною всеобладающей страстью суровые и неизменяющиеся характеры.

Целостны образы и в трагедиях Софокла, любящего, однако, давать в своих трагедиях оттенки характеров от суровости до нежности и охотно находящего дополнительные краски мягкости в величественных фигурах своих героев. Идя далее по пути психологического утончения характеров, в соответствии с общими философскими установками своего творчества, Еври-

пид создает затем вереницу образов раздвоенных, расщепленных, мучимых внутренним разладом.

Не станем перечислять огромного богатства отдельных средств драматической техники, успевших накрепко войти в практику мировой драматургии, но впервые изобретенных и разработанных гениями драмы древнегреческой. Трагические контрасты, трагическая тревога, умолчание, «смотр со стены», позволяющий живо писать события, происходящие за пределами орхестры, сцены поединков, сцены трагической иронии, обмен состязательными речами, сцены опознавания по вещам и приметам, и эти и сотни подобных им средств драматического мастерства были созданы Эсхилом, Софоклом, Еврипидом и их друзьями, имена которых почти безызвестны сейчас, были созданы гениями, в итоге своего подлинно-исторического подвига подарившими человечеству искусство драмы.

4

Эсхил, как сказано, стоит в начале этой вереницы блистательных имен. «Отец трагедии» происходил из землевладельческой семьи, искони жившей в соседнем с Афинами городке Элевсине. Детство и юность поэта совпали с ожесточенными социальными битвами, сопровождавшими падение родовой знати и встретившими рождение афинского города-государства. В зрелых годах он — современник и участник греко-персидских войн, боец у Марафона и Саламина. Величайший из гениев трагедии непосредственно и с оружием в руках участвовал в создании и обороне родного государства. Недаром эпитафия над его могилой горделиво утверждает:

«Славит отвагу его марафонская древняя роща».
«Перс длиннокосмый узнал бранную силу его».

Боевые походы, а затем путешествия по греческому миру, в частности двукратные путешествия к западным границам этого мира, в Сицилию, расширили кругозор поэта, самой биографией своей поставленного в гущу политической жизни своего времени.

Биография эта делала его, выходца из старинного землевладельческого рода, передовым человеком эпохи, борцом за новое государство, за новый человеческий строй. Действительно, стоит вглядеться в поэтическое наследие Эсхила (а из более семидесяти созданных им творений, до нас, как сказано, дошло всего семь), чтобы стало неопровержимо ясным одно: страстная защита новых, созидательных идей своего времени, возникающей культуры эллинства, мощная борьба с пережитками родового варварства — вот направляющая, магистральная линия творчества Эсхила. Всемирную победу молодого афинского государства над Персией прославляет древнейшая из сохраненных нам трагедий «Персы» (472). Сам Эсхил, выведенный в аристофановской комедии «Лягушки», говорит: «я трагедию “Персы” поставил для вас, чтоб вдохнуть в вас стремление к победе, к превосходству великую волю вдохнуть...» «Персы», кстати сказать, — единственная из древнегреческих трагедий, сюжет которой не мифологическое сказание, а история, почти даже современность. Но в том-то и дело, что и в других творениях трагического театра V века мифологический сюжет отнюдь не препятствует боевому и актуальному, зачастую даже злободневному содержанию. Идее защиты родины, идее патриотического долга и прославлению народного государства служит другая трагедия Эсхила «Семь против Фив» (467). Всем пафосом своим направлена эта трагедия против предателей родины, против родовых пережитков антигосударственности. А вспомним, что во времена Эсхила слова «родина» и «долг перед родиной» были новыми словами, обозначающими недавно лишь возникшие понятия. В трагедии «Молящие» (70-е годы) утверждается новая семейная мораль, прославляется эллинская семья, основанная на господстве отца и мужа. Греховными и безбожными объявляются здесь традиции родовой кровно-родственной семьи, по праву которой «сестра была женой и это было нравственно» (К. Маркс). Непревзойденным гимном во славу величия и самоценности человеческого разума, во славу дерзания человече-

ской мысли стала трагедия «Прикованный Прометей» (60-е годы). Огромной гордостью за науку, пафосом изобретений и открытий пронизана эта трагедия, любимейшая трагедия К. Маркса, который назвал героя ее, Прометея, «самым благородным святым и мучеником в философском календаре». И мы должны решительно отвергнуть, как тенденциозные и ненаучные, попытки буржуазной филологии доказать, что в утраченных частях трилогии о Прометее скованный титан якобы сгибался перед властью Зевса и признавал тщету своего восстания.

И, наконец, последние из сохраненных нам трагедий Эсхила: «Агамемнон», «Жертва у гроба» и «Евмениды», в совокупности своей образующие трилогию «Орестея» (458 г.), являются, по словам Энгельса, «драматическим изображением борьбы между гибнущим материнским правом и вырастающим в героическую эпоху и побеждающим правом отцовским». (Предисловие к «Происхождению семьи, частной собственности и государства».) Замечательная трилогия эта (она публикуется в нашей книге) в целом своем есть высшее выражение торжества жизнесозидательных, государственных начал, прославление государства афинского, как высшего источника права, объявляющего недействительным родовой закон кровавой мести.

Так разве же мы не вправе назвать создателя всех перечисленных творений певцом нового эллинского мира, борцом против ночи родового варварства? Разумеется, было бы ошибкой искать в творчестве Эсхила последовательного, целостного, а тем более рассудочного изложения определенной политической программы. Великий поэт не только боролся с пережитками родового варварства, но и сам в огромной степени находился в плену у его традиций, в плену у обаяния родовых культов и аристократической морали. Его творчество поэтому в самой основе своей противоречиво. Еще более углублял эти противоречия исторический ход развития афинского государства в V веке, все более выдвигавший, как сказано, к вершине власти торгово-денежные слои города, отбрасывавший в низины нище-

ты и разорения и старинное землевладение и массы мелких свободных производителей, крестьян и ремесленников. Боец у Марафона и Саламина в последние годы жизни все более попадает поэтому в состояние разлада с господствующими тенденциями эпохи. Этот разлад окрашивает и творчество Эсхила и его биографию. Мы знаем о судебных преследованиях, возбужденных против поэта. Да и умер он, один из создателей афинского государства, в эмиграции, в далекой сицилийской Геле.

Эти черты оппозиционности, несомненно наличествующие в творчестве позднего Эсхила, тенденциозно преувеличенные впоследствии такими идеологами афинской старины, как поэт Аристофан, стремившийся использовать имя и славу мертвого поэта в своих пропагандистских целях (немалую роль сыграла здесь комедия Аристофана «Лягушки», 405 г.), привели к тому, что буржуазная филология прикрепила к Эсхилу кличку реакционера, религиозного фанатика, поклонника старины. При этом забывают, однако, что черты разлада с современностью никогда не застилают в творчестве Эсхила его магистральной, жизнеутверждающей направленности, забывают и о том, что, переходя в оппозицию к побеждающим купечески-промышленным группам, Эсхил отстаивал отнюдь не узкие только интересы земельной знати, а в несравненно большей степени был выразителем тех основных слоев афинских свободных производителей, афинского народа, которым торжество ростовщичества и крупного рабовладения несло беду и гибель, и которые испытывали к власти денег ненависть непримиримую и яростную.

Народной ненавистью к власти денег, к «слишком жирному счастью стяжателей жадных» полны трагедии Эсхила. Полны они и прославлением человеческой мысли, прославлением Зевса, «через страдания ведущего человечество к смыслу». И, что чрезвычайно существенно для сурового, но насквозь активного мировоззрения марафонского бойца Эсхила, в творчестве его мы напрасно стали бы искать утверждения власти

неотвратимого и слепого рока. Над трагедиями Эсхила господствует не Рок, не Мойра, а Аластор, демон возмездия. Аластор карает за пролитую кровь. Вина родит вину. Клитемнестра убила Агамемнона за вину. И Орест убил Клитемнестру за вину. Повинен в высокомерии и наказан персидский царь Ксеркс. Правда, представление Эсхила о вине и возмездии своеобразно. Традиции мышления родовой эпохи заставляют его понимать род и народ, как целостные существа, в целостности своей отвечающие за вину своего сочлена. Дети виновны в преступлениях отцов. Народ повинен в преступлениях царя. Образ Аластора, гнездящегося в доме, запятнанном пролитой кровью и карающего потомков убийцы, конечно, отнюдь не рассудочный образ. И все же, стремление связать цепью вины и возмездия судьбы отдельного человека, целого рода и целого государства явилось у Эсхила проявлением некоей суровой морали, темной и косноязычной, но мощной попыткой понять закон движения общества и государства. И это отнюдь не было выражением бессильного ужаса перед слепым роком.

В неразрывной связи с этим стоит и понятие трагического у Эсхила. Не забудем, что художественной единицей в творчестве Эсхила была не отдельная трагедия, а целостная трилогия. Как учит нас сохранившаяся «Орестея», как позволяют понять отрывки других, недошедших трилогий, исходом трагической трилогии была не гибель, не катастрофа, а оптимистическое утверждение нового жизненного порядка, было торжество. Эсхил получил утверждающий финал своих трилогий из предшествующего трагическому театру культового действа, непременно заканчивавшегося прославлением воскресающего божества, нового урожая. Но Эсхил не просто сохранил эту ритуальную структуру, но насытил ее жизнеутверждающим смыслом своего театра, театра восходящего общества, Трилогия, как ее создал Эсхил, это не драма гибели, а драма, раскрывающая в напряженном и кровавом столкновении огромных, народных, государственных, космических идей, на языке образов, порою несколь-

ко грубоватых, но титанически мощных, конечное торжество миростроительных, жизнесозидательных начал.

5

Как утверждает античное предание, в вечер после Саламинской битвы (480 г.), в которой Эсхил сражался как воин на афинском корабле, юноша Софокл, как прекраснейший из молодежи, выступил запевалой в торжественном хороводе, прославляющем победу. Предание это дает хронологическую дистанцию между великими трагическими поэтами Афин, дистанцию в поколение. Эта дистанция и определила глубокое различие в жизненных путях обоих. Софокл происхождением своим и традициями уже почти не связан с родовой культурой. Он — сын богатого оружейного торговца из пригорода Афин — Колона. Долгая и плодотворная жизнь его (а жил он более девяноста лет и создал сто двадцать трагедий) охватывает почти весь V век, решающий и критический век афинского демократического государства. Вместе с государством этим пережил он пору цветения и кажущегося мира в так называемый «золотой Периклов век». Пережил не как сторонний наблюдатель и не как уединенный мыслитель, а как активный гражданин и участник в правительстве родного города. Личный друг Кимона и Перикла, последовательно стоявших во главе афинского государства, Софокл занимал виднейшие правительственные посты. В 443 году он был избран казначеем афинского морского союза. Несколько позднее он был стратегом, членом коллегии полководцев.

И вместе с афинским государством пережил Софокл и пору глубокого кризиса. Он стал современником Пелопонесской войны и великой чумы в Афинах, от которой погиб, недавно еще славословимый народом, а потом стремительно потерявший влияние и власть — Перикл. Он стал современником и свидетелем ожесточенных классовых битв, современником и свидетелем отважнейших социальных опытов, осуществлявшихся слоями крайней демократии, современником и свидетелем резчайшего кризиса религии,

философии, морали, сопровождавшего начавшийся распад города- государства. До глубочайшей старости живя политической жизнью Афин, Софокл в 411 году, т. е. уже восьмидесятипятилетним стариком стал участником государственного переворота и членом аристократической директории «пробулов». Только глубокая старость и всенародная слава спасли его позднее от возмездия со стороны крайней демократии, снова, хоть и ненадолго, захватившей власть в государстве.

Этот жизненный путь объясняет основное в поэтическом пафосе Софокла. В его трагедиях мы не найдем того величавого утверждения новых начал эллинской государственности, которым было взволновано творчество Эсхила. Эллинская государственность уже утверждена и всесветно сияет в золотой век Перикла. Но вместе с тем эта государственность оказывается далеко не столь незыблемой, как это верилось ее основателям, бойцам у Марафона и Саламина. Загадочные, непостижимые, но грозные силы подтачивают ее, угрожая уничтожением.

И вот конфликт между государством и силами, его подрывающими, конфликт между человеческим героизмом и силами, его ограничивающими, становится едва ли не основной тезой творчества Софокла. Им движет пафос борьбы двух правд. Вот «Трахинянки»[2] — одна из ранних трагедий поэта. Геракл, величайший герой мифологии, полюбил пленницу Иолу, изменил жене своей Деянире. Сталкиваются правда героя Геракла и правда любящей Деяниры. Геракл гибнет в мучениях, но и Деянира кончает с собой. Вот знаменитая «Антигона». Разработав миф, вдохновивший ранее и Эсхила на его «фиванскую трилогию», Софокл существенно изменяет смысл мифа. Для Эсхила — важнее всего — пафос обороны родины. Он прославляет выступающего защитником родных Фив Этеокла и осуждает предателя родины, брата Этеокла Полиника. Софокл, начинающий действие своей трагедии после гибели

[2] Время написания неизвестно.

обоих братьев-врагов, и здесь выдвигает конфликт двух правд. Царь Креонт, носитель идеи государственности, от лица государства запрещает хоронить тело убитого изменника. Антигона, основываясь на голосе крови, на долге родства, хоронит брата. Гибнет и Антигона, казнимая Креонтом, и Креонт, оставленный и осужденный всеми близкими. И если для Эсхила правда Креонта, правда государства, вероятно бесспорно бы, торжествовала, то Софокл, всемерно прославляя Антигону, не только воздвигает замечательный памятник человеческой гуманности и жертвенности (о высоком гуманизме Софокла, как одном из ярчайших проявлений гуманистических тенденций Периклова века никак нельзя забывать!), но и стремится подчеркнуть ограниченность государственной правды в столкновении с неписанными божественными законами крови. Еще сильнее и отчетливее подобная установка в другой трагедии Софокла, в «Электре»[3]. И здесь поэт имел предшественником Эсхила. Но если Эсхил построил свою «Орестею», как утверждение примата государственного права, отменяющего право и долг кровавой мести, то для Софокла неоспорим и непреложен приказ бога Аполлона, повелевающего Оресту убить мать. Орест даже не нуждается в оправдании.

А наиболее мощно сказались эти существеннейшие черты мировоззрения Софокла в прославленнейшей из его трагедий, в «Царе Эдипе» (печатается в нашей книге). Трагедия эта, созданная под непосредственным впечатлением афинской чумы и смерти Перикла, изображает гибель величайшего и мудрейшего из людей в столкновении с неотвратимой и слепой силой рока. Софокл создает трагедию рока, т. е. делает то, чего не сделал Эсхил. Он создает трагедию рока, и мы вправе увидеть здесь отражение некоего смятения поэта перед непонятной, необъяснимой, но грозной силой, неотвратимо подрывающей уклад родного его города и государства. «Величайшие греческие поэты в потрясающих драмах из жизни королевских

[3] Написана между 419 и 415 гг. до н. э.

домов Микен и Фив изображают неведение в виде трагического рока». Эти слова К. Маркса полнее всего относятся именно к творцу «Царя Эдипа», к Софоклу.

Да и самое понятие «трагического», как оно вошло в мировую теорию драмы, более всего может быть отнесено именно к творчеству Софокла. Это понятие (как постарались мы показать выше) было чуждо Эсхилу, создателю трилогий с благостным и мироутверждающим исходом. Софокл разрушил трилогическую связь, создал самодовлеющую и замкнутую трагедию, и это было далеко не только композиционным новаторством. Трагедия, как ее создал Софокл, начинается с тревожного ощущения надвигающейся гибели. Приближение этой гибели является ее содержанием. Катастрофа, истребляющая героя, образовывает ее финал. И за пределами этой катастрофы — ничего. Ничего, кроме того высокого эстетического ощущения гордости за героя, гибнущего в неравной борьбе с непознанными и неотвратимыми нормами мирового бытия, которое (эстетическое ощущение) и почиталось классической теорией драмы сущностью «трагического». К трагедии, как ее создал Софокл, точнее всего приложимо поэтому знаменитое определение Аристотеля («Поэтика»): «трагедия есть воспроизведение значительного и законченного события, имеющего некую протяженность, изложенное возвышенным слогом, в действии, а не в повествовании, имеющее целью путем сострадания и страха произвести очищение этих и им подобных страстей».

6

Приведенный уже нами античный синхронизм утверждал, что день Саламинского сражения, заставший Эсхила воином, а Софокла юношей, был днем рождения третьего из великих трагиков Греции — Еврипида. Как и между Софоклом и Эсхилом, между Еврипидом и Софоклом хронологическая дистанция в поколение. Современная поэту молва называла его сыном рыночной зеленщицы. Это по-комедийному преувеличено, но верно в существенном: в том, что Еврипид из троих трагиков Афин был наиболее близок

к демократическим слоям города, к тем его группам, которые были застрельщиками экономических переворотов и социальных битв второй половины V века. И если Софокл был современником и свидетелем кризиса эллинской государственности, то про Еврипида можно, пожалуй, сказать, что он носил этот кризис в себе. Самая биография его — выражение кризиса античной гражданственности. В отличие от Эсхила и Софокла, Еврипид никогда не занимался практической политической деятельностью. Он был созерцателем. И все же он окончил жизнь, разочарованный и разбитый, в эмиграции, при дворе царя Македонии, той Македонии, где через несколько десятилетий должна была зародиться военная диктатура царя Александра, стянувшая железными обручами распадающийся остов рабовладельческого мира.

Выражение кризиса античной религии, философии, морали, семьи, кризис самого искусства трагедии, — вот что такое творчество Еврипида, являющееся вместе с тем огромным шагом вперед по пути драматизации театра, освобождением его от условностей культа, приближением к «человеческой» драме страстей и характеров.

Комедийный поэт Аристофан, бывший современником и яростным противником Еврипида, оставил в комедии «Лягушки» пристрастную, но проницательную характеристику творчества Эсхила и Еврипида. В ней сам Еврипид так определяет свое искусство: «Заговорил я о простом, привычном и домашнем» (ст. 959) и далее: «В искусство я науку ввел и здравый разум» (ст. 973) и далее: «Человеческим будет наш голос пускай» (ст. 1058).

Всем этим подчеркивается преднамеренная сниженность трагического стиля Еврипида, стремление поставить на место монументальной величавости Эсхила и идеализирующей обобщенности Софокла остро подмеченную действительность повседневной жизни. Боги и мифологические герои Еврипида действительно говорят и действуют так, как могли бы действовать и говорить средние афинские граждане. Электра об-

ращается у Еврипида в несчастную жену поселянина, блистательная Гермиона становится ревнивой супругой, сварливо оберегающей семейную постель. Еврипид сужает круг тем трагедии. Очень редко (и то по преимуществу только в ранних трагедиях) это — тема войны и мира, конфликты государственные. Обычно же вопросы, волнующие Еврипида, это вопросы личности и семьи, это темы ревности («Андромаха», «Медея»[4]), любви («Ипполит»). Сын находит мать («Ион»[5]), брат — сестру («Ифигения Таврическая»[6]). Мифологические сюжеты служат здесь оболочкой для бытовых, по существу своему, драм, раскрываемых с психологической тонкостью, невозможной до Еврипида и едва ли превзойденной после него. Но Еврипид, конечно, не только бытописатель. Он мыслитель. И если искать общую мысль огромного большинства его творений, то это — мысль об относительности общественной морали. Над зыбкостью норм человеческого поведения размышляют любимые герои Еврипида, его Федра и Ипполит. И трагизм лучших трагедий Еврипида не в борьбе героя с внешними силами, а во внутреннем конфликте в сознании героя, в его мучительных раздумьях наедине с собой. Трагическая сила в творчестве Еврипида это не Аластор и не Рок, это, если угодно, Сомнение, подтачивающее человеческое счастье.

Нетрудно найти здесь влияние современной Еврипиду рационалистической, так называемой софистической философии, оспаривавшей догматы традиционной религии и морали. С полным основанием можно говорить поэтому об атеистичности многих трагедий Еврипида, не только обходящихся без вмешательства надземных сил, но и активно враждебных идее божества. И нас не должно вводить в заблуждение, что у Еврипида почти постоянно действуют божества в начале трагедии, в прологах и в развязке трагедии, в пресловутых «появлениях бога с машины». «Божественный»

---

[4] Была впервые показана в 431 г. до н. э.
[5] Была впервые показана около 412 г. до н. э.
[6] Написана в 414 г. до н. э.

пролог нужен Еврипиду, чтобы разъяснить обычно очень сложную у него экспозицию действия. А «бог с машины» иногда появляется, чтобы почти механически разрубить до чрезвычайности усложнившуюся драматическую интригу.

Идя такими путями, Еврипид, разумеется, подрывал основу хороводной трагедии, как рода искусства, тесно связанного с культом, с праздничной обрядностью. Уменьшая значение хора, усложняя интригу, утончая диалог и психологические характеристики, Еврипид шел к созданию некоего нового художественного жанра. Этого дела своей жизни он до конца осуществить не смог. И виною тому, конечно, не недостаток творческой энергии (как и Эсхил, как и Софокл, Еврипид был творчески необычайно богат, он создал более 90 трагедий). И виною тому также не отсутствие поэтической силы (Аристотель, высоко ценивший Еврипида, называл его «трагичнейшим из поэтов»). Виною тому, что трагедия в руках у Еврипида зашла в тупик, был общий кризис эллинского общественного сознания, наступивший к концу V столетия. И не случайно сам Еврипид, этот пытливый гений, критически проверявший все привычные ценности религии и морали, под конец своей жизни пишет трагедии «Ифигения Авлидская»[7] и «Вакханки»[8], исполненные болезненной экстатичностью и мистическим надломом.

7

Прежде чем перейти к характеристике театра, ставшего наследником хороводной трагедии, необходимо остановиться на другой ветви хороводного театра, хронологически сосуществовавшей с трагедией и погибшей почти одновременно с ней. Речь идет об афинской хороводной комедии, единственным представителем которой для нас является Аристофан.

На комедии, пожалуй, еще заметнее, чем на трагедии следы происхождения хороводного театра из

---

[7] Написана в 407 г. до н. э.

[8] Была впервые показана в 405 г. до н. э.

ритуала земледельческих культов. «Комедия пошла от фаллических песен» — сообщает Аристотель, т. е. от игр празднующих земледельцев, в разгульной процессии несущих бутафорскую эмблему бога плодородия. О том же свидетельствует и самое имя «комедия», т. е. «песня гуляк» — «комос».

Вышедшая из празднеств плодородия, комедия охватывает подобные же ритуальные моменты, что и трагедия (с которой она первоначально, вероятно, составляла единство). Эти ритуальные моменты — жертвоприношение, пиршество, спор — «агон» старого бога с новым (лета с зимой, дня с ночью и т. д.), победа и прославление нового бога — нового урожая, нового года, свадьба, как выражение торжества плодородия и, наконец, праздничная процессия участников в сверкании смоляных факелов и костров.

Основой комедийного действа, как и действа трагического был хор ряженых. Но в отличие от хора в трагедии, хор комедии составлялся из двух полухорий, двух ватаг молодежи, сталкивающихся, спорящих, борющихся друг с другом. Это наличие двух хоров придавало симметричность, некую четность всей структуре комедийного действа. Балаганные фигуры шутов клоунов вошли в это праздничное действо ряженых, неся с собой остроты, акробатику, палочные удары.

И так бытовали эти своеобразные карнавальные игры, пока, на полвека позднее, чем действа трагические, но в силу тех же социальных причин, они не приобрели качества зрелища государственного, не переросли в явление театрального искусства. Мы ничего не знаем о первых шагах комедии и о ее первых творцах Магнете, Кратине, Кратете. История хороводной комедии начинается для нас с возникновенья Пелопонесской войны, когда ставит первые свои комедии совсем еще юный Аристофан.

Как уже сказано, с началом Пелопонесской войны история Афин вступила в полосу величайших обострений, переворотов и катастроф. И хороводная комедия сразу же становится активнейшей силой в обострив-

шейся социальной борьбе. Аристофан близок к кругам землевладельческой знати, к так называемым «всадникам». Но еще живее связь его с аттическим крестьянством, отодвигаемым на задний план развитием товарно-денежного хозяйства и разоряемым войной. И вот Аристофан превращает старинное карнавальное действо в боевое орудие политической пропаганды. Он создает блистательную вереницу комедий, целиком направленных на защиту крестьянства и мира, на борьбу с партией городской демократии и с войной. Аристофан сохраняет при этом все ритуальные черты старинного карнавального игрища, он только придает им новое публицистическое содержание. Структурно аристофановская комедия состоит из ряда «чет», т. е. из вереницы симметрично построенных звеньев, дающих «парод» — выход хора, «агон» — спор противоборствующих сил комедии, «парабазу» — ритуальное обращение хора к зрителям, традиционное «жертвоприношение», «пирушку», «свадьбу». Но в основу комедии ложится боевая теза, доказательство преимуществ мира над войной, старины над новизной и т. д. Защите этих идей служит «агон», их прославлению содействует и «пирушка», и «свадьба» и прочие культовые элементы комедии.

Сюжет комедии (в отличие от трагедии) не мифологичен. Обычно он почерпнут из народной сказки, а иногда и вымышлен поэтом. Поступательное развитие действия почти отсутствует. Поэту важно установить фантастическую или буффонно-смехотворную ситуацию, которую он потом варьирует на всякие лады. Вот поселянин в одиночку заключает мир с неприятелем («Ахарняне»), вот женщины, отказывая мужьям в супружеских ласках, принуждают их заключить мир («Лисистрата»), вот крестьянин на навозном жуке летит на небо добывать мир («Тишина»), вот птицы основывают между небом и землей государство, захватывая власть над вселенной («Птицы»). Поэт населяет эти фантастические миры целой вереницей бытовых фигур и карикатурно искаженных портретов современников. В центре комедии почти всегда образ сметливого земле-

дельца, защитника мира и любителя доброй старины. Этот излюбленный герой поэта сталкивается с галереей комических масок. Тут и непосредственные политические и идейные враги поэта — вождь демократии Клеон, философ Сократ, поэт Еврипид. Тут и социальные фигуры, ненавистные поэту: офицер, судья, модный стихоплет, купец. Почтенный земледелец бьет их палкой и торжествует победу. Злободневная, конкретная, убийственно меткая сатира — вот сильнейшее орудие Аристофана. Но комедия его вовсе не только обличительна, она также и идиллична, и утверждающа. Она прославляет на все лады радости земледельческого житья-бытья, прелести мира и мирного труда. Она облекает богатое и боевое идейное содержание в фейерверк каламбуров, метафор, острот и грубоватых порою шуток, в солнце фантастики, в задумчивую прелесть народной песенки.

Невозможно, конечно, отрицать «оппозиционность» идейных установок аристофановской комедии, враждебность ее тенденциям торгово-промышленной демократии, ее зависимость от политических взглядов землевладельческой знати. Но, как и творчество Эсхила, и даже, может быть, еще в большей степени, чем творчество Эсхила, комедийный театр Аристофана в основе своей выражал чаяния, печали и радости афинского крестьянства, в самую плодотворную и решающую пору его исторического существования. Как и для Эсхила, для Аристофана ненавистнее всего власть денег, проклятое словечко «купите» («Ахарняне»). Потому-то и в стилистическом отношении, в отношении словаря, образов, ритмов, тысячью нитей связана аристофановская комедия с современным ей фольклором афинской деревни, рынков и гаваней.

Шаткость правительственной власти в Афинах эпохи Пелопонесской войны позволила Аристофану в течение десятилетий из года в год ставить на государственных празднествах Дионисий комедии, всей силой своей смертоносной сатиры направленные против правительства, его чиновников и официальных установлений. Но по мере того, как ожесточалась по-

литическая ситуация, почва для политической пропаганды исчезает из-под ног Аристофана. Наиболее боевым, идейно устремленным, является поэтому цикл его ранних комедий, включающих в себя «Ахарнян» (425) (печатаются в нашей книге), «Всадников» (424), «Облака» (423), «Ос» (422), «Тишину» (421), «Птиц» (414) и «Лисистрату» (412). Значительно слабее гнев политической сатиры, более приглушена публицистическая ярость в позднейших комедиях «Женщины на празднике» (411) и «Лягушки» (405). Оба творения эти посвящены насмешкам над трагедиями Еврипида, разрабатывают темы уже не непосредственно политической, а литературной борьбы.

До нас дошли также две старческие комедии поэта, падающие уже на начало IV века. Это «Законодательницы» (392) и «Богатство» (388). Обе комедии эти говорят о нищете, о бессильных мечтаниях и несбыточных утопиях вконец разоренного и отчаявшегося крестьянства. Обе комедии эти лишены уже большей части признаков хороводной структуры. Наоборот, они приобрели многие черты комедии бытовой, психологической. Античные комментаторы справедливо отмечают в этих и иных поздних комедиях Аристофана «интригу, тайный роман девушки и заключительное опознанье, как это свойственно Менандру». Все признаки эти свидетельствуют о распаде жанра хороводной комедии, о появлении на развалинах этого жанра, как и на месте еврипидовской трагедии, нового театрального рода, — бытовой драмы.

8

Представителем этого нового театрального рода, новоаттической комедии, как ее звали древние, для нас, как сказано, является Менандр. Имена его современников и соратников — Филемона, Дифила, Демосфена — это для нас почти пустые имена. За столетие, отделяющее творчество Менандра от последних созданий хороводного театра, эллинский мир успел во многом измениться. Пали античные народоправства. Походы Александра Македонского создали на огромных территориях Востока рабовладельческие монархии. Купе-

чество, люди денежных оборотов и промышленности становятся хозяевами жизни, признанными вдохновителями искусства. Политические интересы покидают искусство, литературу и театр. Жизнь необычайно «приватизируется», наполняется частными «деловыми» интересами, «приватными» отношениями.

И опять-таки, самая биография и весь человеческий образ мастера новоаттической комедии необычайно характерны для изменившегося времени и века. Менандр полностью чужд какого-либо участия в делах государственных или общественных. Он живет уединенно или в кругу избранных друзей, среди которых традиция называет нам философа Эпикура, в загородном доме, на морском берегу возле Афин. Молва сохранила нам даже имя его любовницы, прославленной красавицы своего времени, гетеры Гликеры.

Менандр отрывает драму от ее народных корней. Он берет сюжеты и образы своих комедий не из сокровищницы народного эпического и сказочного творчества, он сам изобретает эти сюжеты.

И содержанием его пьес, лишенных хоров, песен и плясок, были уже не государственные проблемы и темы народного счастья, как в хороводном театре, а личные, по большей части любовные судьбы, семейные события, радости и огорчения современных комедий рядовых горожан. Движут этими героями исключительно личные страсти — вожделения, ревность, скупость. Развитием событий управляет не Возмездие и не Судьба, а счастливая Случайность, та Случайность, которая является высшим законом купеческого общества, где так часто мгновение отделяет прибыль и богатство от разорения и нищеты. Мудрость этой новой комедии — в утверждении кажущихся незыблемыми правил упорядоченного общежития, где только полноправный гражданин имеет право на счастье и где все решает удача. Вот муж — зажиточный горожанин — упрекает жену за внебрачного ребенка. Он уже готов прогнать ее. Но вдруг оказывается, что отец ребенка не кто иной, как он сам, случайно овладевший незнакомой девушкой, будущей своей женой. И счастливому семейству остается только

благословить доброжелательную судьбу («Третейский суд», печатается в нашей книге). Вот пылкий любовник обвиняет возлюбленную в нежности к другому. Но этот другой оказывается ее братом. И все огорчения служат лишь поводом к тому, чтобы «брат и сестра нашли своих родителей» («Отрезанная коса»). Новоаттическая комедия, в особенности же в творчестве тончайшего ее мастера, Менандра, не без смущения задумывается над проблемой социального неравенства, в особенности над проблемой рабов, становившейся все более напряженной и грозной. Но в основном и в целом (и в этом ее отличие от хороводного театра) комедия эта уже целиком стоит на почве товарно-денежных отношений, на почве всепобеждающей власти денег.

Очень разнообразные в деталях, комедии нового жанра по схеме своей весьма близки друг к другу. В центре их всех — образы молодых людей, женатых или влюбленных в гетер, флейтисток, танцовщиц. «Рабы» и прочие «обслуживающие» персонажи помогают героям или же, наоборот, стремятся повредить им. Характерно, что эта группа «низших» персонажей почти всегда родом своих занятий связана с обслуживанием узко потребительских запросов господствующего купеческого общества. Это почти всегда рабы, педагоги, прихлебатели, менялы, повара, притонодержатели. Здесь уж не найти полководцев, кузнецов или виноградарей комедий Аристофана.

Но если философское содержание менандровского театра в значительной степени отравлено роковым для общества его времени злом паразитизма и потребительства, то в смысле совершенствования драматургического мастерства комедии Менандра обозначают знаменательнейшее продвижение вперед. Это касается, прежде всего, мастерства строения образов.

Образы Менандра — тончайше очерченные сценические характеры. Правда, они отличаются однокрасочностью и как бы неизменностью душевных свойств, с преобладанием одной какой-либо подавляющей наклонности, страсти. Вот юноша меланхолический, а вот — порывистый. Вот старик ворчливый, а вот —

благодушный. Особенно устойчивы страсти, так сказать, профессионально присущие отдельным социальным типам. «Раб» у Менандра почти всегда либо пройдоха, либо плут, либо увалень. «Повар» — болтлив. «Прихлебатель» — подобострастен. «Гетера» — жадна. Иногда Менандр и, кажется, только он один из мастеров новоаттической комедии, умеет преодолевать эту устойчивость сценических характеристик. Правдивый и зоркий наблюдатель своего времени и общества, он умеет создавать образы, отмеченные противоречивостью и сложностью жизни. Недаром сказано о нем античной критикой: «О Менандр и жизнь, кто из вас подражал друг другу?» Все же однокрасочность образов тяготеет и на его творчестве.

Но чтобы правильно оценить эстетику менандровской комедии, мы должны помнить, что психологический метод этот со всей его ограниченностью отнюдь не был достоянием только комедии. Совершенно такими же методологическими свойствами (статичность, однокрасочность) отличается и основной созданный античностью, восходящей к философии Аристотеля, научный трактат по психологии — книга «Характеров» Феофраста (написана около 320 г., почти одновременно с расцветом менандровекой комедии). У Феофраста мы найдем теоретическое обоснование всех тех особенностей в обрисовке характеров, какие мы видим у Менандра. Данные им типические «характеры» почти совпадают с образами менандровских комедий. А теория Феофраста оказала глубочайшее влияние на становление новоевропейской науки о характерах, так же как и сам метод психологических масок, разработанный Менандром, оказался необычайно плодотворным живучим в позднейшей истории и практике драмы. Именно сюда, в сущности, метит знаменитое замечание Пушкина: «У Мольера скупой скуп и только». Пушкин мог бы сказать: «У Менандра (в «Третейском суде») скупой скуп и только».

Далее — интрига. Развивая технологические достижения еврипидовской трагедии и позднего Аристофана, менандровская комедия разработала велико-

лепное мастерство сложной фабулы со сложнейшими поворотами действия, с расчетливо подготовленной развязкой. Интрига и вся композиция менандровских комедий обладала рядом канонических закономерностей. Такой закономерностью был, например, заключительный мотив «опознавания» считавшихся потерянными детей и пр. Обязательно также сочетание романтической фабулы, которую вела супружеская чета или любовная пара, с шумной буффонадой прислуживающих комических фигур. А не надо забывать, какое решающее воздействие на технику драмы новой Европы имели именно эти найденные менандровской комедией закономерности.

И далее — сценический язык. Именно менандровской комедии принадлежит заслуга выработки выразительного и простого разговорного стиха, сменившего великолепие стиля трагедии и гениальную пестроту аристофановского стиха. О языке Менандра справедливо и тонко сказал Плутарх: «Менандр составил язык, который так хорошо вытесан и соразмерен в своих составных частях, что будучи однородным, подходит тем не менее к любому характеру, к любому настроению, к любому возрасту. Какую бы страсть, какой бы характер он ни выражал, он остается всегда единым, хотя и пользуется самыми обычными словами, которые на языке у всех».

Вспомним также, что менандровская комедия была первым сценическим жанром, целиком рассчитанным на актерский диалог, целиком свободным от синтетизма хороводной драмы. Разве же не ясно, что комедия эта, ставшая известной новой Европе через посредство драматургии римской, через творчество Плавта и Теренция, действительно оказала решающее воздействие на становление стиля и техники драмы нового времени, драмы Мольера и Шекспира, Гольдони и Островского?

А впрочем, мы никогда бы не кончили, если бы стали перечислять все бесчисленные пути воздействия античной драмы на драму новоевропейскую, если б стали подытоживать огромное богатство, заложенное в драматургии классических Афин.

9

Мы все время говорили именно о драматургии. Но античная драма была неразрывнейшим образом связана с театральным зрелищем. Величайшие гении ее, и Эсхил, и Софокл, сами были и постановщиками, и музыкантами, и актерами, и машинистами в своих трагедиях. Все без исключения мастера греческой драматургии великолепно знали и двигали вперед сценическую технику своего времени.

Мы должны поэтому, хотя бы в самых кратких словах, напомнить о зрелищной стороне античного театра. Напомним, что произведения древнегреческой драматургии были рассчитаны на постановку в праздничной обстановке, в определенные дни календаря. Площадкой для зрелищ хороводного театра, для плясок хора и игры актеров в основном была и оставалась «орхестра» — круглая арена, на три четверти окруженная амфитеатром для зрителей. Посредине, а позднее, вероятно, на периферии орхестры, находился дощатый помост, изображавший в ранних трагедиях Эсхила алтарь, гробницу, фиванский кремль, скалу, к которой прикован Прометей. Только в средине V века, ко времени постановки «Орестеи» этот помост заменяется декорацией дворцового типа, ограничивающей круг орхестры. Эта дворцовая декорация становится затем канонической для всей хороводной трагедии. Декорация хороводной комедии изображала обычно сельский дом или группу домов. Простейшие сценические машины, из которых главнейшей была «эккиклема» — выдвижная площадка, делавшая видимыми события, происходящие за стеной, — создавали необходимые зрелищные эффекты. Но при всем этом зрелищный стиль хороводной трагедии и комедии был и оставался условным. Условными были и костюмы, жречески-торжественные в трагедии, фантастические и клоунские в комедии. Условными были маски, надеваемые на лицо (пережиток обрядности дионисовых игрищ), и обычай, согласно которому все женские роли исполнялись мужчинами. Условным был и исполнительский стиль. Этот стиль в хороводном театре был

также полностью синтетическим. Музыка, пляска, песня составляли неразрывное целое и в исполнении хора, и в игре отдельных актеров.

При всем том этот зрелищный стиль был монументальным, рассчитанным на огромный амфитеатр, на видимость и слышимость под открытым небом, под ветром и солнцем. Был также этот стиль народным, волнующим зрителя резкими контрастами, полнозвучными эмоциями печали и смеха, зрелищем многоцветным и ярким.

Зрелищный стиль менандровской комедии был во многом иным. Одновременно с перестройкой драматургической системы произошло решительное изменение в устройстве сцены и в системе актерской игры. Монументальность и народность стиля хороводного театра сменяются теперь большей камерностью и бытовым правдоподобием. Хор выпадает из действия, и сохраняется только для совершенно не связанных с действием музыкально-танцевальных интермедий. Для актерской игры отводится длинный и узкий проскений, поднятый на двенадцатифутовую высоту над землей. На этом проскении создаются перспективные декорации, обычно с городским пейзажем. Ограниченные масштабы проскения позволяли развертывать с наибольшей тонкостью и сосредоточенностью камерные, психологические сцены, составлявшие основу драматургии менандровской комедии. Приближение к бытовому правдоподобию осуществлялось и в костюме, напоминавшем обыденный для современной комедии костюм, и в маске, которая все же сохранялась, как сохранялось и исполнение мужчинами женских ролей. Зрелищный стиль менандровской комедии с его актерской игрой, целиком почти построенной на диалогах, лишенной музыки и пляски, был, при всей сохранившейся в нем условности, неизмеримо более близок к быту, чем стиль хороводного театра. Стиль этот, так же, как и сценическая архитектура, ему соответствовавшая, во многом оказал плодотворнейшее воздействие на театральную технику новой Европы. Зрелищный стиль хороводного театра с его амфитеатром,

синтетизмом, с его народностью и монументальностью оставался неповторимым. Думается, что в культуре советского социалистического общества зрелищный стиль этот может оказаться чрезвычайно плодоносным.

Потому что настало время, чтобы культура наша действительно вступила во владение богатствами древнегреческой драмы, древнегреческого театра.

10

Нам остается в самых коротких словах остановиться на том переводе, в котором мы даем печатаемые в этой книге избранные памятники греческой драмы. Переводы драматургов Греции на русский язык начались с конца XVIII столетия. То, что сделано Ф. Ф. Зелинским для передачи творчества Софокла и И. Ф. Анненским для Еврипида, было и остается ценнейшей филологической и поэтической работой. Если мы, несмотря на это, решились предложить читателям новые переводы всех вошедших в эту книгу творений, то потому, что стремились к возможно большей близости перевода к античному подлиннику.

Мы стремились к близости, прежде всего в воспроизведении метрической природы оригиналов. Греческая драматургия была целиком стихотворной. При этом различались три категории стихов. Прежде всего — основной стих диалога, ямбический триметр, т. е. в передаче на русское стихосложение — шестистопный ямб, обычно с цезурой после пятой или седьмой стопы, с полуударением на шестой стопе.

Далее, там, где требуется повышенная декламационность, своего рода речитатив (но не песня), мы встречаем так называемый «долгий», восьмистопный анапестический или хореический стих. Античные критики, и среди них Аристотель, ценили в этом стихе динамичность, энергию, четкий маршеобразный или танцевальный ритм.

И, наконец, исключительно богаты и разнообразны размеры «лирических», песенных партий, т. е. прежде всего хоров, а у Эсхила и Аристофана также и отдельных актерских «арий». Неразрывная связь с музыкой,

да и не с музыкой только, а и с орхестикой, с танцем делала обязательной строжайшую симметричность «строф» или (в комедии) «од» и «антистроф» или «антод». Народная песня, обрядовые причитания и заговоры, культовые песнопения, военные гимны, торжественная хвалебная ода — все это вошло в хоровую поэзию трагедии и комедии.

Но, разумеется, сохранение «размеров подлинника» остается наиболее, может быть, внешней стороной переводческой работы.

Несравненно важнее сохранить близость к подлиннику в передаче словаря, стилистики, синтактических особенностей греческого оригинала. Во всех этих отношениях каждый из представленных в нашей книге пяти драматургов древней Греции обладает своими специфическими, ему присущими чертами. Тяжеловесный, пестрый, порою как бы косноязычный словарь и синтаксис Эсхила не похож ни на классическую ясность языка Софокла, ни на нервное, тревожное красноречие Еврипида. Чудовищное, противоречивое, хаотическое, но блистательное языковое изобилие Аристофана очень далеко от виртуозной простоты речи Менандра. Переводчик в меру своего разумения старался передать эти особенности, помня в то же время, что он имеет дело с переводом стихотворным, т. е. не с подстрочником, а с задачей поэтической.

Нечего и говорить о том, что итоги усилий переводчика, несомненно, остались далеко позади целей, которые он себе ставил. Читатель может быть, во всяком случае уверен в том, что перед ним попытка как можно более полно и адекватно передать на русском языке характер подлинника. А Маркс, с оценок которого мы начали эту вступительную статью, читал и перечитывал Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана в греческом подлиннике.

Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. III–XL.

Орестея

1

В 458 г. до н. э., почти уже семидесятилетний Эсхил поставил свою «Орестею». Трагедии «Агамемнон», «Жертва у гроба» («Хоэфоры»), «Евмениды» и сатировская драма «Протей» образуют эту тетралогию. Первые три трагедии сохранены нам полностью, это, таким образом, единственная дошедшая до нас трагическая трилогия древности.

Более чем к какой-либо другой из драм Эсхила приложимы к «Орестее» знаменитые слова поэта о «крохах с пиршественного стола Гомера». Герой трилогии — царь Агамемнон — один из центральных персонажей «Илиады», старший среди греческих царей, предводитель ахейского ополчения под Троей. А в «Одиссее» находим краткое изложение всего сюжета эсхиловской трилогии. Тень Агамемнона рассказывает там сошедшему в Аид Одиссею (II, стр. 406, пер. Жуковского).

> Тайно Эгисф приготовил мне смерть и плачевную участь.
>
> С гнусной женою моей заодно у себя на веселом
>
> Пире убил он меня, как быка убивают при яслях.
>
> Так я погиб и товарищи верные вместе со мною…
>
> Все на полу мы дымящемся нашею кровью лежали.
>
> Громкие крики Приамовой дочери, юной Кассандры
>
> Близко услышал я: нож ей во грудь Клитемнестра вонзила
>
> Подле меня. Полумертвый лежа на земле, попытался
>
> Хладную руку к мечу протянуть я. Она равнодушно

Взор отвратила и мне, отходящему в область Аида,
Тусклых очей и мертвеющих уст запереть не хотела.

А в это время в изгнании подрастал сын убитого Агамемнона, юный Орест.

В год же восьмой из Афин возвратился ему на погибель
Богоподобный Орест и убийцу сразил он, которым
Был умерщвлен злоковарно его многославный родитель.

Этот гомеровский вариант отнюдь не является, однако, первоначальной редакцией мифа.

В мифе этом мы, прежде всего, не можем не ощутить пережитков древнейших космических представлений. Клитемнестра, губящая супруга своего Агамемнона, — разве это не земля, поглощающая солнце, не ночь, пожирающая день? А сын Орест, мстящий за смерть отца своего Агамемнона, т. е. предстающий как новый, воскресший Агамемнон, — разве в нем не отразились представления о новом дне, неизбежно сменяющем ночь, о новом солнце, поутру победоносно подымающемся над землей? За персонажами героического сказания ощущаются черты божественных существ, и не случайно на родине мифа, в Аргосе, вплоть до исторических времен сохранялся старинный культ Зевса-Агамемнона. Зевс — бог неба, так же как и Агамемнон — небо, твердь, день, оплодотворяющее начало мира.

Историческая обстановка изживания родового строя внесла в космогонический миф характерные социальные черты. Клитемнестра, казнящая царственного супруга и овладевающая властью, защищающая позднее эту свою власть от сына, — в ней соблазнительно увидеть воспоминания о матриархате, свойственном ранним ступеням родового общества и о борьбе гибнущего материнского права с возникающим и побеждающим правом отцовским.

Первый, кто истолковал таким образом миф об Агамемноне, Клитемнестре и Оресте, следовательно, также и эсхиловскую «Орестею», был немецкий филолог Бахофен, в 1861 г. выпустивший труд, посвященный «Материнскому праву». Книга Бахофена, при всей идеалистичности своих основных установок, все же осмелившаяся понять эсхиловскую «Орестею» как художественное отображение социальной борьбы, прошла незамеченной современной ей официальной наукой, была замолчена ею. Но не кто иной, как Энгельс, оценил творение «гениального мистика» (как он называл Бахофена) и подчеркнул его значение. В своем предисловии к «Происхождению семьи, частной собственности и государства» Энгельс выделил толкование «Орестеи» Бахофеном как «новое и безусловно правильное».

Дальнейшее развитие исторической науки блистательным образом подтвердило правильность этих положений. Раскопками в Крите была обнаружена древнейшая культура[9], хронологически связанная как раз с порою развития родового общества Греции, с порою первоначального зарождения догомеровской мифологии. И главенствующее место в культуре этой занимает женщина. Мир, который был раскрыт заступом археолога в Кноссе, в Фесте и других древнейших поселениях Крита, в полном смысле слова может быть назван «миром Клитемнестры».

Правда, мы не можем с совершенной точностью восстановить этапы многовековой борьбы материнского права с наступающим правом отцовским. Но несомненно, что борьба эта, занявшая огромную часть истории родового общества, была борьбой кровавой, ожесточенной и беспощадной. И отражения этой борьбы мы можем проследить, рассматривая развитие мифа об Оресте.

Упомянутый гомеровский вариант мифа как раз наименее показателен в этом отношении. Гомеров-

[9] Крито-микенская культура — древнейшая европейская цивилизация 3000–1000 гг. до н. э.

ский эпос сознательно затушевывал, замалчивал наиболее кровавые, жестокие и грубые черты старинных сказаний. Эпос замалчивал роль самой Клитемнестры в убийстве Агамемнона. Агамемнона убил Эгисф, а Клитемнестра повинна только в том, что не закрыла глаз убитого мужа. Точно так же и Орест прославляется как убийца презренного Эгисфа. Об одновременной смерти Клитемнестры эпос сообщает глухо, намеком. Что произошло позднее с Орестом — об этом умалчивается вовсе. Очевидно, он спокойно властвовал в наследственном Аргосском царстве.

Неизмеримо более резкая и принципиально подчеркнутая редакция мифа создалась на материковой Греции в пору кровавой борьбы, сопровождавшей изживание родового общества. Эта редакция непосредственно связана с идейным и культурным центром Греции тех лет, с дельфийским храмом Аполлона. Борьба материнского и отцовского права тесно слита в этой редакции с другой чрезвычайно важной проблемой родового общества — с проблемой права и долга кровавой мести. Обе проблемы эти развернуто предстают перед нами в том варианте мифа об Агамемноне и Оресте, который дан лирической поэзией VII и VI вв. Вся вина за убийство Агамемнона лежит в этой редакции мифа на Клитемнестре. Орест, выросший изгнанником, на склоне дельфийского Парнаса получает от дельфийского Аполлона приказ отомстить за смерть отца и убить свою мать. Аполлон выступает перед нами, таким образом, как бог — покровитель нового, побеждающего отцовского права и одновременно как защитник родовой идеологии кровавой мести. И мы понимаем, почему мифу было важно, чтобы Орест, отмщая, убил именно родную свою мать. Защита прав отца, ценою даже крови родной матери — вот высшее, бесспорнейшее подтверждение примата отцовского права. Но в защиту убитой подымаются богини Эринии, «демонические хранительницы материнского права, по которому убийство матери — тягчайшее, самое неискупимое преступление (Энгельс: Предисловие к «Происхождению семьи, частной собственности и государства»).

Эринии гонятся за Орестом, который ищет прибежища в храме дельфийского Аполлона. Аполлон выступает на защиту своего подопечного — он, бог младшего поколения, вдохновитель отцовского права, выступает против божеств старшего поколения, против носительниц древних идей матриархата. Перед стрелами лучезарного бога отступают сумрачные Эринии. Аполлон победил. Боги младшего поколения торжествуют над старшими божествами. Отцовское право торжествует над правом материнским. Тут же Аполлон очищает Ореста от скверны пролитой им крови. Орест царствует во славу Аполлона в родимом Аргосе.

Через несколько поколений после дельфийской редакции мифа об Оресте, миф этот обработал Эсхил. Тема борьбы материнского права с правом отцовским, тема победы отцовского права как нового этапа человеческого общества — не могла не быть близкой поэту, основной линией творчества которого являлось (как мы старались показать выше) утверждение новых форм эллинской государственности и борьба с пережитками родового варварства. И, действительно, эсхиловская «Орестея» полностью поддерживает концепцию победы отцовского нрава над правом материнским. Но Эсхил подымает борьбу старины и новизны до подлинно трагических высот. В эсхиловской «Орестее» Орест также прибегает к Дельфам. Но Аполлон бессилен спасти его от Эриний и прекратить кровавую цепь родовой мести. Сделать это может не Аполлон и не дельфийское святилище, а Афина, и даже не Афина, а Афинское государство, проявляющее свою волю чрез судебный приговор своих избранных граждан, своего ареопага. Стоит вдуматься в эту замечательную ситуацию! Боги старшие — Эринии — и бог младшего поколения — Аполлон — предстают перед человеческим судом, перед судом нового человеческого государства. И не божья благодать, а человеческий суд и выраженная в нем воля государства разрешают тяжбу между божествами. Именно государству, новому государственному строю Афин передоверяет Эсхил власть прекратить кровавую традицию родовой мести. Новое Афинское государство выступает как по-

бедоносный противник пережитков родового варварства в области права и морали, им утверждается новая государственная, человеческая мораль.

Но Эсхил не был бы Эсхилом, т. е. поэтом, тесно связанным со старинными землевладельческими родами Афин, поэтом, не только боровшимся с пережитками родового общества, но и стоявшим под обаянием его традиции, если бы он не придал своей «Орестее» некоторых противоречивых черт. Да, все развитие «Орестеи» приводит к победе божеств младшего поколения, Афины и Аполлона, над Эриниями, богинями старшими. Но в концепции Эсхила это вовсе не просто победа новизны над стариной. Богиня Афина не хочет отвергнуть Эриний, она хочет их примирить с новым государственным строем. И ей удается убедить богинь старины в своей новой правде, старухи Эринии вступают в союз с новым Афинским государством, они благословляют его. Они становятся по отношению к нему не карающими, но милостивыми богинями, Евменидами.

Необходимо упомянуть также о тех злободневных мотивах, которые вносили свои поправки и дополнения в эту основную концепцию «Орестеи». Как уже сказано, Эсхил поставил «Орестею» в 458 г. А двумя годами ранее подымающаяся к власти демократия предприняла решительное наступление на твердыни аристократизма в афинском государственном строе. Одной из таких твердынь был именно ареопаг, образуемый из знатнейших афинских граждан, занимавших ранее должность архонтов, т. е. членов высшей правительственной коллегии Афин.

И вот соблазнительно увидеть и в эсхиловской «Орестее», поставленной в разгар борьбы вокруг ареопага и прославляющей величие этого старинного судилища, один из актов конкретной политической пропаганды консерваторов, направленной против реформы ареопага. В эсхиловской трагедии действительно можно найти стихи, непосредственно полемизирующие с преобразованием ареопага. Богиня Афина, учреждая свой суд, предостерегает будущее поколение от того, чтобы они «подновляли данный ею устав негодной

примесью», т. е., другими словами, изменяли веками освященные права ареопага.

Эсхил выражал мнение своих политических друзей — афинской землевладельческой знати, — возражая против демократических тенденций реформы ареопага. Но гениальный поэт стоял многими головами выше и смотрел неизмеримо дальше тех аристократов, которых развитие афинской истории толкало в ряды озлобленных реакционеров, ненавистников родной страны, а позднее и прямых изменников, вооруженных врагов Афинского государства. Эсхил остается в своей «Орестее» хвалителем Афин как передового совершеннейшего, по вере поэта, создания человеческой государственности. Глубоко характерна для патриотических тенденций «Орестеи» та пропаганда политического союза Афин с Аргосом, которая яркой злободневной чертой проходит через мифологическую ткань трилогии. Направленный против аристократической Спарты, союз этот был делом рук демократического правительства Афин. Эсхил прославлял его вопреки тенденциям афинской аристократии, прославлял как орудие укрепления афинского могущества. И единственным в своем роде апофеозом Афинского государства кончается вся трилогия «Орестея».

2

Между эсхиловским «Прометеем» и поставленной в 458 г. «Орестеей» хронологическая дистанция, вероятно, не более, чем в пять-десять лет. Но, как уже было сказано во «Введении», именно на эти годы падает решительная реформа технологии афинского театра, решительные шаги по пути вырастания этого театра за пределы дотеатрального обрядового действа.

Ритуальное возвышение — помост, которым пользовался Эсхил в ранних своих трагедиях — заменяется сейчас постройкой дворцового тина. Здание с тремя дверьми и, вероятно, с широкой ступенчатой лестницей воздвигается в глубине орхестры. Его пологая кровля играет роль верхней сценической площадки. Одновременно усиливается драматический элемент трагедии. Помимо композиционных и стилистических измене-

ний это приводит к увеличению числа актеров с двух до трех. Кто бы ни был инициатором этой драматической реформы, важно, что седой основатель трагического театра, Эсхил, подчинился новизне и в последнем из сохраненных нам своих созданий сумел обогатить новыми стилевыми чертами собственный свой, за десятилетия сложившийся трагический стиль.

Нас не удивит поэтому, что действие в первой же части трилогии «Орестея» — в трагедии «Агамемнон» — развертывается перед колоннами дворца. Эго старинный дом царей Атридов в Аргосе. Не удивительно и то, что трагедия начинается с пролога в форме произносимого актерами монолога. Форма эта становится отныне и надолго излюбленнейшим приемом трагической экспозиции, совершенно вытесняя архаические хоровые прологи.

Трилогия «Орестея» — также едва ли не первый в мировом театре пример драмы с развернутыми драматическими образами. Правда, образы трилогии — лапидарны, они как бы вытесаны из исполинских каменных глыб. Но вместе с тем, в «Орестее» мы находим уже, в отличие от более ранних трагедий Эсхила, целую галерею отчетливо и характерно очерченных образов. В центре трилогии, — конечно, Клитемнестра, титанический образ властной, сильной и мстительной царицы. Рядом с нею — Агамемнон — великодушный, мудрый государь — воплощение эсхиловского идеала мужского господства. Но и дополнительные образы — и трусливый Эгисф, и одержимая Кассандра, и даже такие второстепенные персонажи, как ворчливый старик-дозорный и склонный к похвальбе глашатай — они все входят в трагедию как реалистические конкретные характеры.

Чрезвычайно усложнено искусство перипетии в этом зрелом творении Эсхила. Не менее важно огромное усиление непосредственно драматических элементов. Правда, хор в Агамемноне еще не потерял своей мощи; до упадка трагических хоров здесь еще очень далеко. Правда, лиризм — в галлюцинациях Кассандры, и эпос — в речах Клитемнестры и глашатая игра-

ют крупнейшую роль в нашей трагедии. Но поэт умеет в этой зрелой своей трагедии не только повествовать о событиях, но и показывать их.

Вторая часть трилогии «Жертва у гроба» («Хоэфоры», дословно — «приносящие возлияния») по стилистическим краскам своим резко контрастирует со своей предшественницей. Там, в «Агамемноне», — грандиозные образы зрелых людей — полководца и царицы. Там с первых же строк — победные фанфары падения Трои, там — пурпур и золото триумфального возвращения царя и войска. Масштабы действия вселенски широки. Само действие начинается (как подчеркивает поэт) с утра и развертывается в полдень. Здесь, в «Жертве у гроба», — все иначе. Здесь — в сердце действия не знающий жизни юноша, почти мальчик, Орест и целомудренно-суровая девушка, его сестра Электра. Траурные, суровые одежды действующих лиц. Хор в черных одеяниях. На кладбище, над могилой убитого Агамемнона, с поминального плача и с заупокойных молитв начинается трагедия. Она завязывается (как считает необходимым подчеркнуть поэт) после полудня и заканчивается поздним вечером и ночью, при свете факелов. Пределы конфликтов здесь — дом, царская семья. Не случайно и хор (в отличие от «Агамемнона») образуют не старейшины государства, а служанки-домочадки.

Третья трагедия — «Евмениды», т. е. «Милостивые богини», по всему строю своему очень отлична от обеих предшествующих частей трилогии. Более того, она стоит особняком в сохраненном нам наследии Эсхила. И дело не только в том, что в трагедии этой действуют не люди (один только Орест), а боги и существа бессмертные — Аполлон, Афина, Эринии-Евмениды. Между богами, старшими и младшими, развертывается здесь спор, разыгрывается драматический конфликт. Конфликт этот в высокой степени обобщен поэтом. Он перенесен в плоскость моральных, политических и религиозных норм. Трагедия предстает перед нами как некий монументальный диспут. И недаром в центре ее — развернутое судебное разби-

рательство — суд ареопага. Политические акты и церемонии; учреждение суда ареопагитов, манифест Афины, как верховной властительницы города, акты политико-культовые: основание богопочитания Эриний-Евменнд заполняют трагедию, внося в нее остроту насущных политических проблем и споров и превращая ее в некую государственную манифестацию.

И мы напрасно стали бы здесь искать элементов того, что кажется нам необходимым признаком трагедии. Ни неотвратимой катастрофы, ни сокрушительной гибели героя, ни нарастания трагической тревоги — ничего этого нет в «Евменидах». Но в том-то и дело, что «Евмениды» — единственная сохраненная нам третья, заключительная часть трагической трилогии. И вот оказывается, что применительно к этой третьей части (а следовательно, и применительно к эсхиловской трилогии в целом) наши основанные на послеэсхиловском развитии греческой трагедии представления о трагическом оказываются недействительными. Утверждающий, счастливый, в высоком смысле слова оптимистический исход, венчающий все здание трагической трилогии, — вот что такое «Евмениды» как третья часть трилогии. Заблуждения человеческих страстей, конфликты ненависти и мести, столкновения человеческих воль, приводящие к гибели, к несчастьям, к отчаянию, они все подымаются Эсхилом в этой третьей части в план общенародных, общегосударственных и религиозных норм, они теряют жало отчаяния и гибели. Развязка трилогии об Атридах оказывается в этом высоком плане жизнеутверждающей, радостной и счастливой.

Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 3–10.

Царь Эдип

1

«Царственной трагедией», венцом трагического театра именовали «Царя Эдипа» Софокла античные

грамматики. И, действительно, по силе необоримо нарастающего драматизма, по мощи образов и центрального из них — Эдипа — трагедия эта занимает исключительное место в наследии греческой драмы.

Исключительно важна она и потому также, что именно здесь с наибольшей отчетливостью поставлена тема рока, без вины и неизбежно губящего человека. Грандиозная сила, с которой развита эта тема в «Царе Эдипе», популярность самой трагедии во многом способствовали тому, что все наследие древнегреческой драмы стало до некоторой степени рассматриваться под углом зрения концепции «Царя Эдипа», под углом зрения концепции трагедии рока. Мы уже старались показать, насколько неполны такие суждения, насколько специфична тема рока, как она поставлена в «Царе Эдипе», именно для творчества Софокла. Особенно наглядным становится это, если проследить развитие сюжета «Царя Эдипа» в дософокловской традиции греческого фольклора и литературы.

Старинный миф рассказывал: Фиванскому царю Лаию дано было пророчество: сын, который от него родится, убьет отца и станет мужем своей матери. Лаий пренебрег пророчеством, он женился на Иокасте. Когда же у него родился сын, Лаий велел проколоть ребенку ножки и, уложив в деревянный ларец, бросить в море. Волны выбросили ларец на противолежащий Сикионский (или Коринфский, по другому варианту) берег. Царь Сикиона (или Коринфа) воспитал ребенка как своего сына и назвал его Эдипом. Возмужав, Эдип отправился странствовать по белу свету. По пути в Фивы ему повстречался старик, ехавший в повозке. Вспыхнула ссора, и в запальчивости Эдип убил путника, не догадываясь, что это его настоящий отец, Лаий. Юноша продолжал путь и у ворот Фив встретил Сфинкс — чудовище, полульвицу-полуженщину, губившую фиванскую молодежь. Эдип уничтожил Сфинкс и благодарный народ избрал его царем города и передал ему руку овдовевшей царицы Иокасты. Так исполнилась вторая часть пророчества: Эдип стал мужем своей матери. От Иокасты у него родились два

сына: Этеокл и Полиник и две дочери: Антигона и Исмена. Счастливому царствованию Эдипа пришел, однако, конец. Тайна отцеубийства и кровосмесительного брака стала известной. Иокаста в отчаянии повесилась, а Эдип сам себя ослепил. Слепец продолжал, по-видимому (здесь варианты мифа двоятся), жить в царском дворце, но подросшие сыновья его, Этеокл и Полиник, лишили его на пиру почетного куска мяса, оспаривая этим его царский сан. В бешенство Эдип проклял сыновей, предрекши им мечом поделить наследство отца. Проклятие сбылось. После смерти Эдипа между сыновьями его вспыхнул раздор, и один из них, Этеокл, изгнал брата из Фив. Полиник бежал в Аргос и оттуда пошел походом на родные Фивы. В поединке убили друг друга братья Этеокл и Полиник. Из рода Эдипа остались в живых только две дочери. Но и из них старшая, Антигона, гибнет. Нарушив приказ фиванских старейшин, она хоронит труп брата своего Полиника, брошенного без погребения. Ослушницу казнят.

Нетрудно различить в этой цепи сказаний, по крайней мере, три, — а исключая несомненно более поздний мотив деяния Антигоны — два, — в основе своей самостоятельные мифа. Это — мифы о сыне, убившем отца, и о братьях, казнивших друг друга. Параллели к обоим мифам и к отдельным их мотивам (младенец в ларце, брошенный в море, встреча отца с сыном на распутье дорог) могут быть найдены в фольклоре множества народов. И всюду первоначальный смысл их — элементарно-космический. Вечная гибель и возрождение дня, природы, жатвы, племени осмысляется в отце, рождающем сына, убивающего отца своего. Брат, сражающий брата, — это тот же космический образ.

Не будем, однако, углубляться в призрачный мир этих первичных представлений. Важнее установить, что сюжет и образы древнейшего космического мифа получили поэтическую обработку уже в героическом эпосе. Свод этого эпоса включал нам не сохраненную поэму «Эдиподея». И как мы можем судить по отрывочным свидетельствам древних грамматиков, движу-

щей силой этой поэмы была не сила рока, а цепь вины и возмездия. Лаий, так рассказывал эпос, обесчестил полюбившегося ему юношу Хрисипа Отец Хрисипа проклял Лаия: пусть умрет он от руки сына, который у него родится. Так началась цепь преступлений и расплаты в роду Лаия, в роду сына Лаия — Эдипа.

Миф подвергся новой обработке в лирической поэзии. И от этой обработки нам не сохранилось ничего, кроме краткого упоминания у Пиндара. Наконец, в 467 г. до н. э. была создана новая редакция старинного сказания, на этот раз уже в трагическом театре. В этом году Эсхил поставил свою фиванскую трилогию. Только третья часть «Семь против Фив» уцелела до наших дней. Первые две: «Лаий» и «Эдип» утрачены. Но и то немногое, что мы знаем об этих утраченных частях и о концепции трилогии в целом, заставляет думать, что и у Эсх «Сест ила тема неотвратимо губящего рока не была движущей силой трагического действия. В одной из песен «Семи против Фив» подводится итог предшествующим частям трилогии. Хор говорит:

Старинный грех помним мы,
Скоро наказанный, век живущий,
В третьем колене мстящий грех.
Трижды пророчил Ланю Феб
С Пифийской треноги, где пуп вселенной.
Пускай умрет
Он без детей, но спасет свой город.
Взяло верх сладкое неистовство.
Себе палача зачал Лаий,
Эдипа, убийцу отца.
И далее о гибели Эдипа:
Кому так люд земной завидовал?
Кого так город чтил на празднествах,
Площадь топча толчеей шагов?
Его, Эдипа. Спас отчизну
От палачихи
Эдип, от грызущей смерти.
Когда явным стал
Эдипу свадьбы чудовищной
Ужас, взревел от боли царь.

Двойной удар он рушит
Рукою, отца убившей,
Спиц острие в мякоть глаз вколол он.

Цепь вины и последующих грозно настигающих кар явственно предстает здесь перед нами. Эсхил следовал в этом за эпосом. Но бросается в глаза новая мотивировка вины Лаия: «Пускай умрет он без детей, но спасет свой город», — говорит Эсхил. Лаий совершил преступление против родного города и этим, вероятно, обрек его на жертву губительной Сфинкс. Старинный миф получает, таким образом, новую окрашенность. Идеи патриотизма и национальной доблести, столь дорогие сердцу Эсхила, пронизывают его. А сохраненные нам «Семь против Фив», трагедия, «полная духа Ареса» (как назвал ее Аристофан), уже с совершенной отчетливостью выдвигает эти темы обороны и патриотического мужества. И здесь, таким образом, нет еще речи о самодовлеющем роке как о господствующем начале мира. Беспощадной, суровой философией рока наполнил миф об Эдипе поэт, который стал преемником Эсхила в обработке этого мифа, — Софокл. Как в свое время писал один из замечательных знатоков Софокла, Ф. Ф. Зелинский: «Именно Софокл дал афинянам чистую и свободную от всех посторонних примесей греха и возмездия трагедию рока» (Софокл, Драмы, т. II, стр. 32).

Мы не знаем точной исторической даты постановки «Царя Эдипа». Но ряд признаков, о которых речь пойдет ниже, указывает на 430-е годы как на наиболее вероятную эпоху создания трагедии. Это были тяжелые годы для родины Софокла. Неразрешимые противоречия рабовладельческого общества, неминуемо приводившие к разорению свободных производителей: крестьян, ремесленников, к паразитическому загниванию общества, к неудержимому росту ростовщического спекулятивного богатства, все эти противоречия начали проявляться уже очень скоро после того, как, выходя из сумерек родового строя, стала складываться эллинская рабовладельческая государственность. Внешним выражением этих противоречий явилась,

как известно, «Пелопоннесская война» между Афинами и Спартой, война, классовый, междоусобный смысл которой был ясен уже современникам. «Повсюду Афины поддерживали демократов, Спарта же — аристократию» — так писал о войне современный ей историк Фукидид.

Двадцатисемилетняя война эта кончилась военным разгромом и разорением Афин. Но уже первые ее годы обрушились на город величайшими бедами. Набеги пелопоннесцев уничтожали виноградники Аттики, земледельческое население которой в панике хлынуло в Афины, стремясь укрыться внутри крепостных стен. В обстановке страшной скученности, голода, вынужденной праздности вспыхнула чума, великая афинская чума 430 года. Вот как описывает чудовищную болезнь сам перенесший ее Фукидид (II. 48–53): «Столь свирепой чумы и такой смертности людей не было еще нигде… Всякое человеческое искусство было бессильно против болезни. Сколько люди ни молились в храмах, сколько ни обращались к оракулам, — все было бесполезно; наконец, одолеваемые бедствием, люди оставили и это… Так как болезнь слишком свирепствовала, люди не знали, что с ними будет, перестали уважать и божеские, и человеческие установления».

Жертвой чумы скоро стал и глава афинского демократического правительства — Перикл. Вчера еще прославленный, обожаемый молвою, «олимпиец», он (бывший, кстати сказать, личным другом Софокла) погиб в корчах страшной болезни, еще ранее потерявший популярность, ставший предметом ожесточенной травли, возглавлявшейся жреческой верхушкой Афин, которая не желала простить Периклу конфискацию на нужды войны храмовых сокровищ Парфенона. Ощущение безысходности, ощущение надвигающейся социальной катастрофы начало тяготеть над эпохой.

И стоит вчитаться в первые же строки «Царя Эдипа», чтобы убедиться, что именно эта атмосфера кризиса, чумы, отчаяния и возникающего отсюда ужаса перед неотвратимой силой гибели вдохновила эту трагедию, начинающуюся с грандиозного описания чумы

в Фивах и повествующую о падении мудрейшего, справедливейшего, великодушнейшего из людей, гибнущего по воле неотвратимой и бессмысленной судьбы. И нас не удивит, что трагедия эта настойчивее, чем какая-либо иная из наследия греческого театра, стремится напомнить о безусловной непреложности вещаний дельфийского Аполлона. Бедствия войны (вспомним слова Фукидида) «поколебали веру в оракулы», Софокл считает важным укрепить эту веру.

И нам покажется очень симптоматичным различие между Аполлоном у Эсхила, стоящим перед судом афинских ареопагитов, и этим вот не ошибающимся и губящим, открывающим смертным свою волю со снежных кручей Парнаса Аполлоном Софокла. Это различие характерно для десятилетий, отделяющих «Орестею» от «Царя Эдипа».

И скорее следует дивиться тому, каким преклонением перед мощью человеческого разума, перед несгибаемостью человеческой воли все же проникнута эта трагедия рока. Образ побежденного, растоптанного роком Эдипа, с огромным упорством и смелостью борющегося против надвигающейся судьбы, овеян нескрываемой любовью поэта. Образ этот подлинно трагичен и не потому только, что Эдип гибнет, а потому, что он гибнет в сверхсильной и мужественной борьбе. Он «ясноокое дитя света», как говорится о нем в трагедии. И, наоборот, антагонист Эдипа слепой прорицатель Тиресий одарен поэтом свойствами, не скрывающими неприязнь его к этому «взрощенному черной ночью» фанатику. Тиресий старчески вспыльчив и злобен, он всеведущ, но не мудр, могуч, но не великодушен. Этот носитель силы и власти рока, представитель силы и власти жречества страшен для Софокла и враждебен ему. И как характерно для «светлого и свободного эллинского сознания», что даже в трагедии, наиболее отягченной тенями религиозного фанатизма, в трагедии, созданной в самый страшный год афинской истории, жреческая иерархия представлена этим образом слепого, злобного, страшного, а кое-чем и смешного старика.

2

Использовав старинный миф об Эдипе для создания «чистой от всяких примесей греха и возмездия трагедии рока», Софокл не мог не изменить самый миф. У него поэтому не только Лаий и Иокаста знают о роковом предопределении, но и сам Эдип узнает в Дельфах о том, что ему суждено стать убийцей отца и мужем матери. И родители, и сын делают все, чтобы избежать рока. Но каждый их шаг только приближает их к петле судьбы. Так рождается трагическая ирония как основная эмоциональная краска всей трагедии. А стержнем ее драматического развития становится трагическая перипетия. И действительно, ирония и перипетия, — стилистические черты, в большей или меньшей степени наличествующие в каждой греческой драме, — развернуты в «Царе Эдипе» с исключительной силой. Трагическая ирония преследует Эдипа еще до начала драмы. Он покинул Коринф, стремясь избежать убийства отца своего, которым он считал коринфянина Полиба, и брака с матерью, за которую он принимал коринфянку Меропу. Но именно на пути из Коринфа он встретился с настоящим отцом своим Лаием и (не ведая) убил его и пришел в Фивы, где стал мужем настоящей своей матери Иокасты.

Но вполне явной становится эта улыбка трагической иронии с начала действия драмы. Чума в Фивах. Как к мудрейшему, величайшему из людей, почти что к богу, пришли к Эдипу толпы молящего народа. Царь послал в Дельфы, к богу Аполлону, за советом. Приказ бога — искать убийцу Лаия. Стрела судьбы уже направлена в сердце Эдипа, но он еще нимало не догадывается о том. Он заботится о городе. Он, как царь, проклинает убийцу, т. е., сам того не ведая, проклинает самого себя. Желая доискаться правды, он посылает за Тиресием. Он силой вынуждает у него ответ. И ответ этот: убийца Лаия — ты сам.

Жена Эдипа, Иокаста хочет успокоить мужа, чтобы разуверить его в правдивости прорицаний. Она рассказывает ему об оракуле; полученном некогда ею самой. И эта попытка успокоить — на деле только еще

более растравляет тревогу Эдипа. Признания Иокасты сходятся с собственными его воспоминаниями. И — новая перипетия: коринфский вестник рассказывает о смерти Полиба, которого Эдип почитал своим отцом. Значит оракулы действительно лживы. Но жива еще Меропа, которую Эдип считает матерью своей. И тут, чтобы окончательно успокоить тревожащегося Эдипа, вестник (вот она ирония!) раскрывает ему тайну его рождения и этим до дна потрясает сердце несчастного, почти полностью открывает ему страшную тайну. Очная ставка двух очевидцев нахождения подкидыша Эдипа — и все круги сошлись. Тайна раскрыта до конца. Остается трагический финал: самоубийство Иокасты, самоослепление Эдипа. Кстати сказать, именно этот пример Аристотель в своей «Поэтике» (XI, 4) приводит как образец трагической перипетии.

Трагедия лишена конфликта борющихся начал. Не только сам Эдип не несет какой-либо вины, но и никто из действующих лиц, с которыми он сталкивается в трагедии, — и Креонт, и Иокаста, и гонец (за исключением разгневанного настойчивостью самого Эдипа Тиресия) — не только не борются с Эдипом, но, напротив того, всячески стараются принести ему благо. Но эти-то попытки спасения на деле и приводят отягченного роком царя к гибели. Трагедия действительно оказывается поединком Эдипа с судьбой.

Достаточно сравнить ходы драматургической перипетии в «Царе Эдипе» с простыми линиями эсхиловских перипетий, чтобы убедиться, насколько двинул Софокл вперед в этой своей трагедии искусство драматической композиции. И еще в одном отношении велико значение трагедии в развитии драматургической техники. Мотив «признания», с таким совершенством развитый в «Царе Эдипе», становится излюбленнейшим мотивом греческой трагедии. На нем строит значительную часть своих творений Еврипид, на нем подробно останавливается в своей поэтике Аристотель. Создатель «Царя Эдипа» не изобрел этого мотива, но он развил его со сложностью, не знакомой Эсхилу, и с драматической глубиной, не свойственной Еврипиду.

Еврипид доказал это, кстати сказать, в своей трагедии, посвященной теме того же «Царя Эдипа» — в «Финикиянках».

Судьбе фиванского царя посвятили также свои произведения Сенека и многие из драматургов новой Европы. Фиванский миф числит, таким образом, уже два с половиной тысячелетия драматической жизни.

Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 151–158.

Ипполит

1

«Ипполит» — одна из прославленнейших трагедий Еврипида. Созданные древнегреческим поэтом трагические образы влюбленной Федры и ее чистого сердцем пасынка вошли в золотую сокровищницу мировой драматургии, продолжая жить в трагедиях Сенеки, Расина и др.

Но Еврипид не сам изобрел эти образы. Они были подсказаны ему мифом. Сюжет девственного юноши, отвергающего любовь своей мачехи (или матери), — это исконно-древний сюжет, истоки которого таятся в сумраке начальной земледельческой поры родового строя. В множестве вариаций известен этот миф: библейские Иосиф Прекрасный и жена Пентефрия, Иштар и Гильгамеш ассирийского эпоса, калика Касьян и княгиня Апраксеевна русских былин, и вот Ипполит и Федра греческой мифологии. И везде первичный космический смысл мифа один и тот же: Иштар, жена Пентефрия или греческая Федра — это неплодная земля, ожидающая оплодотворения. Ипполит — это плодотворящее начало, небо, которое должно дать земле дождь, а следовательно, и жизнь.

Пережитки космического значения мифа о Федре и Ипполите просуществовали и до поздней еврипидовской версии мифа. И у Еврипида Ипполит связан с обрядом свадьбы и родов. Девушки, становясь женщинами, чтут Ипполита, посвящая ему свою «деви-

чью красу» — свою косу. Но у Еврипида это именно не более чем пережитки. В той версии мифа, которую он использовал, Ипполит и Федра давно стали уже не божественными, космическими силами, а смертными существами, оба они были включены в генеалогию греческих героических преданий. Федра была сделана женой легендарного основателя афинского могущества — царя Фесея (первоначально тоже божественное существо — бог моря, позднее — сын морского божества Посейдона). Ипполит был связан с Фесеем как незаконный сын его от связи с царицей амазонок Антиопой. Федра становилась, таким образом, к Ипполиту в отношения мачехи к пасынку.

Космический миф приобрел, таким образом, первоначально совершенно чуждый ему этический и социальный характер. Легенда о Федре и Ипполите стала легендой о преступной жене-прелюбодейке, нарушающей святость брачных уз. То, что предметом страсти был собственный пасынок преступницы и что любовные домогательства ее были отринуты, делало еще более явным и непростительным грех прелюбодеяния. Так стала идеей мифа — идея крепости и нерушимости патриархальной семьи, так стал миф, возникший еще в кругу матриархальных представлений, служить утверждению морали мужевластия, утверждению отцовского права.

Мы не знаем, откуда непосредственно заимствовал Еврипид миф о Федре и Ипполите. В эпической поэзии упоминаний о нем нет. Не было у Еврипида и предшественников в драматической обработке сказания. Вернее всего источником поэту послужил фольклор, послужили устные сказания, бытовавшие и в Афинах, где на южном склоне Акрополя показывали могилу Ипполита и храм Афродиты «над Ипполитом», и в лежащем на противоположном берегу Саронского залива городке Трезене, где справлялись упомянутые уже девичьи праздники в честь Ипполита.

В 30-х годах V столетия Еврипид поставил в афинском театре трагедию «Ипполит». Эго была первая (не сохранившаяся) редакция трагедии. В ней Федра

сама признавалась своему пасынку в любви к нему. В ужасе тот закрывал лицо плащом (почему эта редакция трагедии и называлась «Ипполит закутывающийся»). Отвергнутая Федра клеветала на Ипполита мужу своему Фесею. После гибели Ипполита она кончила с собой.

Этот вариант трагедии вызвал резкое возмущение общественного мнения, обвинявшего поэта в бесстыдном опорочивании семейных нравов. Отголоски этой критики находим мы в комедии Аристофана «Лягушки», где Еврипиду вменяется в вину выдумывание «всяких Федр — потаскушек» (ст. 1042). Ответом на еврипидовского «Ипполита» явилась, по-видимому, трагедия Софокла «Федра» (также не дошедшая до нас), где, как кажется, Федра в передаваемом через кормилицу письмо открывала пасынку свою любовь. А в 428 году Еврипид поставил вторую редакцию своего «Ипполита», получившего в последующей традиции название «Ипполита венчающего» (по первому выходу героя с венком в руках). Это и есть дошедшая до нас трагедия.

Поэт во многом смягчил здесь развитие фабулы и характеры. Федра здесь не только не предлагает своей любви Ипполиту, а наоборот, утаивает свою любовь, но попадается в хитрые сети няни. Выданная признанием няни, она убивает себя и лишь в посмертном письме, стремясь оградить свою честь и доброе имя своих детей, возводит на Ипполита ложное обвинение. Последующая традиция трагедии пошла, минуя эту вторую редакцию «Ипполита», непосредственно от первой редакции. Ей подражал в своей знаменитой «Федре» Сенека, давший образ царицы, одинаково необузданной и в страстном чувстве своем и в жажде мести. А через Сенеку узнал и, следуя ему, создал свою «Федру» Расин, и эта трагедия стала едва ли не вершиной в наследии великого французского поэта.

Сохраненный нам «Ипполит венчающий» Еврипида остался, как сказано, в стороне от этой традиции мировой драматургии. И все же мы в праве считать эту драму о высокой сердцем женщине, сломленной нео-

боримой любовью и умирающей безвинно, и о чистом юноше, гибнущем оттого, что он был слишком верен своему слову, — трагичнейшей среди трагедий Еврипида. И, кроме того, эта трагедия и эти образы исключительно характерны для Еврипида.

Последний из греческих трагиков внес в свои образы дух раздумья, самоуглубленного анализа и разъедающих сомнений. Его Федра не просто влюблена. Она боится своей любви, стремится спастись от нее, а еще более того, она раздумывает над природой своей страсти, над природой страсти вообще. Еще в большей степени, может быть, чем Федра, является еврипидовским героем Ипполит, убегающий от политической жизни и толпы в уединение лесов и полян, в общество немногих избранных друзей, юноша, противополагающий традиционной религии отца и старого слуги — свою особливую веру с явно мистической окраской, юноша не менее склонный к размышлению и мечтаниям, чем Федра.

Скепсис, некая болезненная экзальтированность чувств и мыслей лежит на этой еврипидовской трагедии, так же как и сама она свидетельствует о далеко зашедшем распаде традиционной этики, о кризисе семьи, о кризисе морали, религии и общественного сознания современного ей рабовладельческого государства Афин.

2

Гений поэта одел эту несколько надломленную, мечтательную трагедию в блеск своеобразной, но обаятельной поэзии. По своей композиции, на редкость прозрачной и ясной, по красотам своего языка и стиля — эта трагедия Еврипида совершенна. Две силы, сила чувственной страсти и сила мысли, как бы властвуют над ней. Кумиры двух противоборствующих богинь — Афродиты и Артемиды — стоят перед дворцовой декорацией. И с монолога Афродиты начинается трагедия. По свойственной Еврипиду манере, устами бога сразу же намечается и предсказывается все дальнейшее движение событий: погибнет Федра, умрет и Ипполит. Спасенья не будет, неожиданности невоз-

можны, зрителю остается ждать, какими путями настигнет гибель обоих героев.

В параллельных и вместе с тем контрастных сценах следует появление их. Полный радости и сил, только что вернувшийся с охоты, окруженный толпой сверстников, входит Ипполит. На носилках, отягченную болезнью, вносят страдающую бледную Федру. Федра бредит, и в бреду (еврипидовская тонкость психологической характеристики) ей видятся горы, лес, охота, бег колесниц, все те места, где бы она могла быть вместе с Ипполитом. За вспышкой исступленного бреда (психологический контраст) следуют апатия и бессилие. Царица неподвижно вытянулась на ложе. Старая няня Федры пытается выпытать у нее тайну. Вот исключительно тонко созданный Еврипидом образ низменной житейской мудрости, ходячего здравого смысла. В отличие от добродушных прозаически-комедийных фигур слуг и кормилиц у Эсхила, насквозь прозаическая няня Федры страшным, гротескным символом вторгается в идеальный мир мечтательных героев еврипидовской трагедии. Разговор няни и Федры — острейший поединок. Наконец, вкрадчивая старуха вызвала у царицы признание. Она любит Ипполита. После короткой интермедии хора следует «агон», спор, состоящий из двух опять-таки параллельных по композиции и контрастных по направленности своей монологов. Это монолог Федры — знаменитый во всей древности монолог высокого разума, в бессилии останавливающегося перед необоримой силой страсти, и речь няни — своего рода «Песня песней» приспособленчества, ползучей мудрости «золотой середины» и житейской хитрости. Следует снова диалог, в котором высокая и строгая душа царицы попадается в сети ползучего расчета няни.

В следующем эпизодии в первый и в последний раз в нашей трагедии сталкиваются лицом к лицу оба ее героя. Они не говорят друг другу ни слова. Они даже стараются показать, что не видят друг друга. А между тем вся сцена — смертельный поединок между ними.

В отличие от первого диалога «Ипполита» Еврипид на этот раз не дает не только диалога Федры и ее

возлюбленного, но даже и признания няни. Это признание происходит за сценой. Разгневанный Ипполит выбегает на орхестру. Его яростные речи обращены как будто бы к заклинающей его молчать няне. На деле же они, конечно, направлены к самой Федре, которая, распростершись на носилках, молча слушает их. И когда гневный Ипполит уходит, Федре остается только одно — умереть.

И она умирает. Так, на средине драмы трагедия Федры кончается, и одновременно начинается трагедия Ипполита. В трех полных подлинного драматизма сценах развертывается она. Сперва второй агон — гневный диалог между отцом и сыном, между Фесеем и Ипполитом. В руках у Фесея — посмертное письмо Федры, письмо, обвиняющее пасынка в посягательстве на честь мачехи. И снова, как в сцене Ипполита и няни, молчаливым свидетелем яростного спора остается Федра, на этот раз мертвое тело Федры, вытянувшееся на погребальном ложе.

В рассказе вестника, повествующего о гибели разнесенного конями Ипполита, пред нами предстает как бы второй акт трагедии юноши. А третий и заключительный ее акт — это финал всей драмы: друзья приносят умирающего Ипполита. К смертному ложу его нисходит сама богиня Артемида. Обычное для финалов еврипидовских комедий появление «бога с машины» приобретает здесь исключительно-драматический смысл. Богиня как бы напутствует своего любимца в царство смерти. Несомненная мистическая окраска этой сцены уже предваряет откровенную мистику «Ифигении Авлидской» и «Вакханок», свидетельствуя о глубоком кризисе реалистического сознания Афин эпохи Еврипида. Не забудем также о продолжающемся параллелизме в композиции: появление Артемиды завершает трагедию, так же как монолог Афродиты начинает ее. Богиня исчезла. Герои умерли. На орхестре только хор и старый, все потерявший Фесей. Образами таких одиноких, пощаженных смертью, но внутренне разбитых стариков Еврипид любит заключать свои трагедии. Так же заканчивает трагедию «Геракл»

старый Амфитрион, а трагедию «Вакханки» — переживший своих детей и внуков Кадм.

Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 225–229.

Ахарняне

1

Поставленные в 425 году до н. э. «Ахарняне» — самая ранняя из сохраненных нам комедий Аристофана. Ею открывается длинный ряд аристофановских комедий, посвященных пропаганде примирения Афин с аристократической Спартой.

Для понимания конкретной политической темы «Ахарнян» надо не забывать о том, что едва ли не в центре всей политической борьбы аристофановской эпохи стоял вопрос о крестьянстве.

Демократы, сторонники войны со Спартой, рассчитывали, что постоянные набеги спартанцев на аттические поля и виноградники ожесточат население против неприятеля, привяжут его к политическим интересам демократии, настроенной воинственно. В первую очередь это относилось к жителям пограничной волости — Ахарн. Знаменитый историк Пелопонесской войны Фукидид утверждает, что как пелопонесцы, так и афиняне были уверены, что «ахарняне не потерпят разоренья своего имущества и призовут всех граждан к битве» (Фукидид, II, 18).

Вот этих-то ахарнян, т. е. воинственно настроенную часть крестьянства, и сделал Аристофан хором своей комедии. Он так и изображает их: ожесточившимися против неприятеля, стремящимися к мести. А устами героя комедии, земледельца Дикеополя — «справедливого гражданина» — Аристофан старается высмеять идеи военного реванша, вышутить воинственный азарт, доказать его вздорность. И вместе с тем поэт не жалеет красок, чтобы прославить радости мирной жизни земледельцев, выгоды прекращения войны и открытия границ, с лихвой окупающие убыт-

ки, нанесенные от вторжения пелопонесцев. Политический смысл комедии, таким образом, в том, чтобы сорвать расчет демократов на привлечение к себе крестьянства. Комедия должна поэтому не столько уничтожить политического противника — партию демократов (этим целям служит ряд других комедий Аристофана, например «Всадники»), сколько добродушно осмеять и уговорить заблуждающуюся, по мнению Аристофана, часть крестьянства. А отсюда и некоторые стилистические особенности «Ахарнян». В ряде творений Аристофана комедия эта отличается легкостью и, если угодно, беззлобностью шутки. Она не глумится, не изобличает, а старается соблазнить зрителя картинами веселья, сытости, довольства, картинами «мирной» жизни. «Всадники» — политически острее, «Лягушки» — тоньше и зрелее. Но ни в какой другой своей комедии Аристофан не достиг жизнерадостной прелести, буйного задора этого юношеского своего произведения. Прибавим также, что идейное содержание «Ахарнян» далеко не исчерпывается указанной выше темой. Комедия очень смело выдвигает концепцию войны и мира, как она понималась партией, близкой Аристофану. Комедия изображает, хотя и в фантастическом искажении, но ярко и разнообразно, раздираемую противоречиями, волнуемую слухами и сенсациями, изголодавшуюся афинскую улицу годов войны и военной блокады.

Неистощимое изобилие каламбуров, забавных выдумок, фантастических образов льется через край в этой комедии, венчаясь одной основной гиперболической выдумкой, — образом хитроумного земледельца, заключившего свой отдельный, особливый мир с неприятельским государством.

2

Представим себе постановку комедии. После утреннего жертвоприношения и процессий афиняне собрались за городом в театре Диониса на болоте. Глашатай объявляет: «Каллистрат! Введи свой хор!» Комедия «Ахарняне» начинается.

Над орхестрой — три дома. Из одного выходит Дикеополь, «справедливый гражданин». Он спускается на орхестру, сейчас представляющую Пникс — площадь народных собраний, — и начинает монолог — жалобу на затянувшуюся войну.

Речь Дикеополя — экспозиция; следующая сцена — иллюстрация к ней. Орхестра наполняется народом. Собрание открывается.

Следует установка темы комедии. Она также дана в двух сценах. Дикеополь поручает юродивому Амфитею заключить мир для него одного; тот идет и скоро возвращается, принося «мир» в бутылках трех сортов (материализованный каламбур).

Итак, сепаратный мир Дикеополем заключен, гиперболическая теза комедии дана, все актеры покидают сцену, и пролог закончен. Три части, составляющие его: монолог-экспозиция гротескное зрелище и установление тезы — не случайны, они встречаются во всех комедиях Аристофана, меняя только порядок и размеры.

Маршевая музыка флейт знаменует приближение хора. Образуют его, как сказано, старики, крестьяне из пригородной деревни Ахарны. Дома и виноградники ахарнян сожжены, и гнев их на неожиданного миролюбца понятен. Яростно размахивая посохами, один за другим вбегают два полухория, по двенадцати хоревтов в каждом. Начинается пород, первая чета комедии.

Пород прерывается живой диалогической сценкой. Из дома с веселой песней в честь бога Фалета выходит Дикеополь, впервые после шести лет войны получивший возможность справить милый праздник сельских Дионисий. За ним жена его и домочадцы. Это и есть фаллическая процессия, комос, так следует себе представить и первичный зародыш самой комедии. И вместе с тем это — ритуальная для комедии «сцена жертвоприношения». Дикеополь предлагает жене «смотреть с крыши на процессию». Где происходит действие? По словам Дикеополя, на его загородном хуторе. Но декорация, конечно, не имела возможности перемениться.

Праздник нарушается нападением хора. Рабы и женщины убегают. Дикеополь остается один перед толпой разъяренных стариков. Следует опять совершенно параллельно построенная сцена. Сперва Дикеополь просит у хора позволения говорить, после, наоборот, хор умоляет Дикеополя.

Посредством приема материализованной метафоры Аристофан строит блистательную по комизму речь Дикеополя с головой на плахе.

Мало того, пародия сама материализуется и преподносится зрителю в особой оправе. Покидая хор, Дикеополь отправляется в дом поэта Еврипида. Следует шутка с выдвижной машиной, эккиклемой, которая вывозила поэта на сцену, окруженного предметами его ремесла.

Еврипид в трагедиях своих злоупотреблял этой машиной, за что и наказывается здесь. Дикеополь выбирает у него из богатого репертуара мелодраматических ролей подходящую для себя роль страдальца Телефа, т. е., говоря по-аристофановски, из театральных костюмов и бутафории берет требуемый костюм и реквизит, рубище, нищенский посох, шляпку-колпачок, кружку для питья, примочку с сухими листьями для лечения ран, фонарь для ночных скитаний.

Это первый по времени пример сатиры Аристофана на Еврипида, сатиры в дальнейшем являющейся одним из основных мотивов в творчестве Аристофана.

Конкретно, шуточная сцена в «Ахарнянах» высмеивает сниженность стилистики и образов еврипидовской трагедии, их мелодраматические эффекты, то, что в глазах Аристофана было недопустимым натурализмом.

Среди хора раскол. Одно полухорие убеждено оратором, другое упорствует и, теснимое противником, призывает на помощь земляка своего Ламаха.

Снова историческое лицо. Энергичный и смелый полководец Ламах был одним из активнейших деятелей военной партии. Много лет спустя после трагической гибели его в Сицилийской экспедиции Аристофан отдал должное его памяти (в комедии «Фесмофориасу-

сы»). Но здесь, в «Ахарнянах», Ламах — комическая маска, хвастун и буян.

Происходит спор между ним и Дикеополем. По существу — это агон, по форме — нет. По неизвестной для нас причине, Аристофан предпочел здесь заменить традиционный вид агона короткой сценой перебранки.

Доводы Дикеополя убеждают и второе полухорие. Преимущество мира перед войной доказано.

Хор земледельцев — воинствующих ахарнян — полностью переходит на позиции комедии, и актеры снова покидают сцену.

Хор обращается к зрителям с парабазой. Вступление ее, произносимое корифеем, как обычно, содержит автобиографические признания автора; эпирремы — жалобы на тяготы и несправедливость нового порядка вещей. В оде, по традиции, призывается божество. Здесь — это сельская муза ахарнян.

Начинается вторая часть комедии, в основном состоящая из ряда параллельных сцен-диалогов.

В центре всего Дикеополь — шут. Монолог его, служащий вторичной экспозицией, открывает действие. В стране, охваченной войной, отныне дом его — оазис мира. Он может свободно продавать и покупать. Сообразно этому следующая чета — пара параллельных по форме и контрастирующих по тону сцен Дикеополя с мегарским нищим и беотийским купцом.

Обе фигуры эти выбраны не случайно. Мегара — в прошлом торговая соперница Афин, упорно и беспощадно преследуемая своим более счастливым противником, — дошла в годы Пелопонесской войны, в частности после знаменитого декрета Перикла, закрывшего для мегарян афинские рынки, до последних пределов разорения. Беотия — страна богатейшего земледелия — в мирное время снабжала Афины предметами питания. Обе страны были непримиримыми врагами афинской демократии. Хороводная комедия относилась к ним с сочувствием, сказавшимся в соответствующих сценах в «Ахарнянах». Формально комизм обеих этих сцен подчеркнут соответственным

диалектом, и разрешаются они появлением доносчика-сикофанта с побоями прогоняемого Дикеополем.

После небольшой сцены с рабом Ламаха, напоминающей о временно отошедшем на задний план втором герое комедии, идет малая парабаза в эпирреме и антэпирреме, дающая картину мира и войны, — прекрасный образчик лирического пафоса.

Малая парабаза делит вторую половину комедии на две части. Следующая чета уже переносит действие в дни весеннего праздника Анфестерий. Снова временный скачок, не смущающий ни автора, ни зрителей. Новая экспозиция — на этот раз в монологе глашатая. Снова две параллельные сцены. Разорившийся крестьянин и дружки, посланцы новобранцев, приходят к Дикеополю за миром, т. е. за «бутылкой мира» (материализованный каламбур). Крестьянина он прогоняет, над невестой, «в войне неповинной», согласен сжалиться. Обе сцены окаймлены одами — перекличками занятого стряпней Дикеополя с любопытствующим хором. Тем самым вся эта часть комедии характеризуется как ритуальная для Аристофана «пирушка».

Весь ход действия пронизан параллелизмом, но в финале комедии прием этот достигает блистательнейшего, почти фантастического развития.

Перед концом еще раз с величайшей резкостью ставится антитеза мира и войны. Для этого снова сводятся оба главных героя, Дикеополь и Ламах. Сцена, как и следовало ожидать, распадается на две части. В первой оба уходят: Дикеополь — на подготовленную ранее товарищескую пирушку. Ламах — в поход. Вторая часть — их возвращение.

Параллелизм простирается здесь до отдельных стихов и выражений. К обоим приходят глашатаи с симметричными по форме предложениями. Сидя перед своей дверью, Ламах приказывает принести себе оружие. Дикеополь собирает угощенье к предстоящему празднику. Оба уходят, увы, «не сходными путями». Хор напутствует их и, предчувствуя эксод, предается воспоминаниям о предыдущем спектакле.

Герои возвращаются. Ламах — на носилках, раненный в пятку, испускающий ужасные вопли в ритме трагических «заплачек», Дикеополь — пьяный, под руку с двумя веселыми и послушными девицами-танцовщицами. (Это — балаганная трансформация обрядового и древнего в комедии сексуального мотива «свадьбы»). Там — примочки и бинты, здесь — смех и поцелуи. Преимущества мира перед войной доказаны с неопровержимой очевидностью.

Стонущего Ламаха уносят к «врачу»; хор, во главе с Дикеополем, в шумном комосе покидает сцену. Комедии — конец.

Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 289–294.

Третейский суд

1

В тех папирусных свитках, которые в 1907 году возвратили нам фрагменты пяти комедий Менандра, «Третейский суд» занимает особое место. Это наиболее полно сохранившаяся комедия и, пожалуй, единственная, о сюжете, характерах и композиции которой мы можем судить с достаточным основанием.

До нас дошли (за исключением экспозиционных сцен) первая половина комедии и большие связные отрывки из второй половины. Случайность, сохранившая нам «Третейский суд», тем более замечательна, что именно эту комедию прославляли античные критики, как венец и вершину творчества Менандра.

Мы даем уцелевшие части комедии в стихотворном переводе и пытаемся в коротких словах восстановить части утраченные.

К комедии «Третейский суд» полностью приложимы знаменитые слова Плутарха: «Есть в твореньях Менандра нечто, объединяющее их всех. Любовь, дыханье которой их пронизывает». Любовь движет и нашей комедией, говорящей о муже, напрасно приревновавшем свою жену, и о жене, напрасно считавшей себя виноватой перед мужем.

Полностью владеет комедией «Третейский суд» и та философия «счастливой случайности», которая глубоко характерна для всей так называемой «новоаттической комедии». «Тебя спасла случайность» — так прямо и говорит в нашей комедии один герой другому. Случайно оказалось, что неведомая девушка, которой овладел случайно Харисий, стала потом его женой. Случайно младенец, тайно рожденный и подкинутый женой Харисия, оказался принесенным именно в дом Харисия. Случайно нашелся возле него перстень Харисия. Да и не перечислить всех случайностей, которые понадобились, чтобы кажущиеся огорчения и мимолетный разлад могли привести к примирению общему, к развязке благополучной и счастливой.

«Третейский суд» полностью совпадает в этом отношении с общим массивом позднегреческой, а, следовательно, и римской, известной нам по творениям Плавта и Теренция, комедии. Есть здесь и то, в чем античные критики видели основную ситуацию комедий Менандра: «тайный роман девушки и последующее признание». Да и самый подбор персонажей: юноша, молодая женщина, гетера, старик, старый дядька, повар — все это галерея обычных для позднегреческой и римской комедии фигур. Так же как характерно для нее и самое разделение на фигуры лирические (обычно — люди свободнорожденные) и образы комические (обычно — персонажи из низших социальных групп).

Но есть вместе с тем в «Третейском суде» черты глубоко индивидуальные, выделяющие эти фрагменты менандровского творения из общего массива комедии новоаттической и римской. Это, прежде всего, философичность «Третейского суда». Почти все его герои охотно и помногу размышляют. Размышляет молодой Харисий о том, что человеку «не надо забывать, что он только человек». Размышляет угольщик Сириск о том, что «человеческая жизнь неустойчива и превратна». Целую философическую речь произносит старый раб Онисим, сомневающийся в том, что «у богов есть время заниматься человеческим счастьем» и полагающий, что «владыка над человеком — его собственный

характер». Все это придает комедии краски некоей задумчивости, отличающей ее от буйного веселья комедийного театра Аристофана и Плавта. Так же нетрудно различить в этих философских тирадах «Третейского суда» черты того скепсиса и разочарования, которые характерны для передовой античной мысли эллинистической эпохи.

И еще две особенности идейного содержания «Третейского суда» невольно обращают внимание. Это, прежде всего, темы рабства и свободы. Греческий театр V века почти совершенно не ставит этой темы. Но ко времени, когда жил Менандр, ненависть рабов к своим угнетателям все чаще и чаще стала прорываться в стихийных бунтах, в терроре. Уйти от темы свободы и рабства Менандр, при всей связанности его театра условностями жанра и установкой на аудиторию городского купечества, не мог. Не мог — как поэт реалистический, зоркий и правдивый. И вот он строит образ гетеры Абротонон, не корыстной, хитрой и лживой (как обычно изображала гетер античная комедия), а рабыни, несчастной, страдающей в неволе и мечтающей о свободе как о величайшем, почти недостижимом счастье. И рядом с нею угольщик Сириск, раб, почти совершенно лишенный черт комических и сниженных. Именно в уста Сириска вкладывает Менандр свои заветные мысли о «случайности жизненной удачи».

Новой и глубоко характерной для менандровской эпохи греческого театра явилась и фигура Смикрина, старого тестя Харисия. Это скупец. Первый, пожалуй, скупец в мировой драматургии. Менандровский «Смикрин» (самое имя которого означает «крохобора», «скопидома») стал в греческой литературе именем нарицательным. От него пошли многочисленные «скупцы» греческой и римской комедии, вплоть до плавтовского «Евклиона», послужившего, как известно, прототипом для «Скупого» Мольера. Менандр сравнительно мягкими чертами обрисовывает своего «скупца», готового все же, не задумываясь, разбить семейную жизнь дочери только, чтобы «спасти приданое». Тема «извращающей все человеческие чувства

и отношения» власти денег ставится здесь еще очень осторожно, но она все же ставится.

2

Не менее любопытны и те стилистические особенности, которые отличают менандровский «Третейский суд» от общей массы позднегреческой и римской комедии. Интрига «Третейского суда» изумляет необычайной логичностью, цельностью и единством. Она стоит неизмеримо выше громоздких, засоренных вводными сценами и линиями интриг плавтовских, например, комедий. Драматургическое искусство Менандра, очевидно, действительно неизмеримо превосходило средний уровень драматургической техники века. Менандр порою даже как бы щеголяет тонкостью ведения действия. Казалось бы случайно, третейским судьей в споре о подкинутом младенце становится старик Смикрин, являющийся на деле дедом этого младенца. Подобных драматургических тонкостей немало в нашей комедии. Но еще существеннее стремление Менандра, где только можно, заменить внешние мотивы ведения интриги мотивами внутренними, психологическими. И если интрига «признания» в первой половине комедии строится на «вещах», на «приметах», на перстне, ожерелье и т. д., то во второй половине инициатива распутывания интриги переходит к человеку, к Абротонон, арфистке, которая видит в счастливом исходе интриги «признания» возможность получения свободы. Интрига, таким образом, психологизируется, переводится в план человеческих конфликтов.

Возникает вопрос о том, откуда получил Менандр эту технику драматургии? Искать эти источники следует, несомненно, в технике поздней трагедии, в частности трагедии еврипидовской. Именно поздняя трагедия разработала технику «признания», служащего финалом огромного большинства творений Еврипида. Излюбленным приемом позднейшей трагедии был и «агон» — спор, состязание в речах. Примеры подобного же «агона» находим и в «Третейском суде», в сцене судебного разбирательства Смикрина.

Да и вся эта сцена в целом очень близка, по-видимому, к трагедии Еврипида «Алопа», в которой пастухи находят младенца, тайно рожденного дочерью царя Керкиона Алопой, и в споре о нем приходят за приговором к самому царю Керкиону, оказывающемуся дедом младенца.

Связи свои с трагедией Менандр в «Третейском суде» даже своеобразно подчеркивает. Его Сириск, Дав и Онисим охотно сравнивают свое положение с положением героев в трагедиях, они охотно ссылаются на трагедию, а Онисим даже прямо цитирует стихи из софокловской трагедии «Авга». Эта коренная близость «Третейского суда» к еврипидовской трагедии доказывает, во-первых, насколько приближенными к быту стали мифологические сюжеты в руках у Еврипида, а, во-вторых, насколько закономерной наследницей трагического театра была так называемая «новоаттическая комедия» в руках у Менандра, — комедия, являющаяся, как это доказывает «Третейский суд», зрелищем далеко не только комедийным, а и богатым лиризмом, раздумьями, жизненной серьезностью.

Внешняя композиция «Третейского суда» была (насколько мы можем судить по сохраненным фрагментам) обычной для позднегреческой комедии. Действуют только актеры. Хору принадлежит роль исполнителя интермедий в антрактах между действиями. Комедия целиком написана ямбическим триметром, т. е. стихом, рассчитанным на декламацию, лишенную музыкального сопровождения. Действие разыгрывалось в обычной для позднегреческой и римской комедии обстановке улицы с двумя домами на ней. Сами действующие лица носят традиционные для комедии типические имена-прозвища: «Харисий» — «Милон» (как перевели бы это греческое имя в XVIII веке), «Памфила» — «Всемила», «Смикрин» — «Крохобор».

Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 365–368.

Трагический театр Эсхила

1

Когда Маркса спросили о поэтах, наиболее им любимых, он назвал Шекспира, Гете и Эсхила. А П. Лафарг свидетельствует: «Маркс читал Эсхила в греческом подлиннике и считал его и Шекспира величайшими драматическими гениями, каких только рождало человечество.

Для нашего читателя, в большинстве своем мало знакомого с поэтом, которого Энгельс называл «отцом трагедии», такое пристрастие создателей философии пролетариата может показаться неожиданным. Но вероятно еще менее понятным станет оно для того, кто прочтет характеристику гения Эсхила в чрезвычайно обширной, посвященной ему буржуазной филологической литературе.

«Поэт-жрец», «иерофант Элевсинских мистерий», «темноречивый апостол рока», «суровый боец за старинную мораль афинской аристократии», «непримиримый ненавистник новизны» — с такими наименованиями вошел Эсхил в буржуазную историю литературы.

Предлагаемая книга, содержащая первый на русском языке полный стихотворный перевод творений Эсхила, должна, в меру сил переводчика, способствовать тому, чтобы поэтический облик отца трагедии предстал перед советским читателем возможно более правдиво и четко.

2

По довольно надежному античному свидетельству, Эсхил родился в 525 г. до н. э., т. е. за 15 лет до изгнания из Афин тиранов Писистратидов. Шестнадцати лет от роду он пережил демократическую революцию Клисфена. В возрасте 35 и 45 лет он участвовал в Марафонском, Саламинском и Платейском боях против персов. На эти же, примерно, годы падают первые его поэтические победы. Около 456 г., в дни междоусобной битвы у Танагры, он умер.

Он жил, следовательно, в эпоху великих войн и великих переворотов. Век этот наполнен (в частности, в Афинах) кровавой и яростной борьбой против старинной власти наследственных родоначальников-«евпатридов». Внутри родовой, общинной собственности на землю вырастает частная собственность, неся с собой разделение труда, власть денег и угрозу кабалы для слабеющих членов рода. «Поскольку родовой строй не мог принести эксплуатируемому народу никакой помощи (пишет Фр. Энгельс, «Происхождение семьи», V), это могло сделать лишь вновь возникающее государство. И оно действительно сделало это...». А опорой нового государства, его «народом» (понятие «народ» — «демос» впервые рождается в это время) был слой мелких свободных производителей, земледельцев, виноградарей, гончаров, купцов, мореходов, образовавший «экономическую основу классического общества» в послеродовую пору. Эти мелкие производители, составившие костяк греческого «полиса», были той силой, которая в социальных битвах VI века потрясла устои родового общества. Но возглавили эту борьбу представители землевладения, ставшие на путь развертывания новых хозяйственных отношений, выросшие в вожаков колониальных походов, в организаторов и владельцев поместий, торговых факторий и рудников во Фракии, в Скифии, на Геллеспонте. Такими людьми был полулегендарный законодатель Солон и позднее Писистрат, в 551 г., опираясь на ополчение земледельцев-гоплитов, основавший в Афинах тираническую власть. Тирания Писистрата и Писистратидов не была государством родовой аристократии; это было одно из первых проявлений вновь складывающегося рабовладельческого общественного строя. Это вновь созданное афинское государство пережило жестокие социальные распри, приведшие в 510 г. к свержению тирании Писистратидов.

«Борьба партий продолжалась. “Благородные” пытались вернуть себе прежние привилегии, и на короткое время достигли преобладания, пока произведенная Клисфеном революция не низвергала их окон-

чательно, а с ними и последние остатки родового строя» (Энгельс). Так основалось «народоправство» — «демократия» Афин. «Демократия» прошла через великие испытания первой трети V столетия, когда в опасных персидских войнах тяжело вооруженная пехота аттических земледельцев и вербуемые из ремесленников и рыбаков команды гребцов и матросов одержали всемирного значения победу, преодолев не только сопротивление неприятеля, но и предательство своих соотечественников из кругов родовой знати.

В Персидскую войну Афины вступили, еще едва выйдя из косной ограниченности родового строя. Но победоносно окончило эту войну афинское рабовладельческое государство, возглавившее союз рабовладельческих городов восточной части Средиземного моря.

Это историческое восхождение было в условиях рабовладельческого строя чревато жесточайшими противоречиями. Процесс распада родовой собственности, вызвавший к жизни слой свободных мелких собственников, образовавших, как сказано, животворящую силу новых «демократических» государств, с еще гораздо большей стремительностью выращивал крупную собственность, крупное рабовладение. В бесплодной конкуренции с трудом рабов на таких крупных предприятиях мелкие собственники разорялись, попадали в кабалу к ростовщикам, исчезали как ведущая общественная сила, превращались в социальных паразитов и нищих. В борьбе с новыми хозяевами жизни, с негоциантами, ростовщиками, владельцами рабовладельческих мануфактур, оказывались отброшенными на задний план и те вожаки крестьянства, представители передовой некогда знати, которые в свое время возглавили борьбу против родового строя. Так развернулись ожесточеннейшие социальные распри, наполнившие собою всю историю развернутого рабовладельческого общества и приведшие Афины уже через 50 лет после побед у Марафона и Саламина к опустошительной Пелопоннесской войне, к разорению свободного крестьянства, к паразитическому загниванию общественного строя.

Но на рубеже VI и V веков, в пору персидских войн, обстановка была еще совсем иной. Яд рабского труда еще не успел подточить в это время рождающееся из косности родового строя «демократическое» государство. Пережитки простоты и прозрачности доклассовых общественных отношений, сохранившаяся непосредственная связь с землей, с трудом, ощущение государства еще как целостного общественного единства — все это вносило в мировоззрение свободной части населения (речь идет все время только о свободных; отсюда ограниченность и противоречивость этого кратковременного расцвета) ясность, силу, чувство коллективизма, мужественный оптимизм. И, вместе с тем, формирование семьи, собственности, бывшей еще в значительной мере собственностью трудовой, высвобождение личности из стихийной связанности рода создали плодоносные предпосылки для творческого расцвета человека, для взлета гуманистической культуры.

Эта эпоха была, — вспомним знаменитые слова К. Маркса об античном искусстве, — «детством человеческого общества, там, где оно развилось всего прекраснее» и которое «обладает для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень».

Через двадцать лет после смерти Эсхила руководитель афинской демократии Перикл в своей знаменитой на всю древность надгробной речи над афинскими воинами так передал существенные черты своей эпохи:

«Наш государственный строй называется демократическим, потому что он зиждется не на меньшинстве, а на большинстве народа... Повторяющимися из года в год состязаниями и праздниками мы доставляем душе многообразный отдых от труда... Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без изнеженности. Одним и тем же лицам можно у нас и заботиться о своих домашних делах и заниматься делами государственными. Только мы одни считаем “бесполезным”, а не свободным от занятий того, кто вовсе не участвует в государственной деятельности» (Фукидид, II, 90).

Это было коротким и ясным утром рабовладельческой цивилизации. И это короткое лучезарное утро

стало порой неслыханного ранее прогресса. В это время, — по словам Энгельса, — «занимается всемирная историческая заря. Из сумерек Востока выявилось светлое свободное эллинское сознание».

Замкнутый мир родовых общин рушится. Материальные и духовные силы общества стремительно и скачкообразно возрастают. Горизонты земли широко раздвигаются. В Черное море, в Индийский океан, к верховьям Нила проникают корабли греческих купцов и колонистов. За социальным переворотом следует великая и бурная идейная революция. Магическая культура родового общества пронизывается лучом пытливой и реалистической мысли. VI век и начало V века становятся в Греции порой расцвета философии, и притом философии стихийно материалистической и диалектической. В Афинах тех лет сходятся гениальный основатель математики Пифагор, великие физики Ксенофан и Парменид и Эмпедокл. Точная наука и техника делают скачок, небывалый и невозможный для прежних родовых эпох. Становится известным принцип сложных рычагов, сделавший, между прочим, возможной быструю постройку афинского флота; создаются первые географические карты, совершенствуются способы добычи и обработки металлов. Современник Эсхила Гекатей Милетский создает первое «описание земли». Главк из Хиоса изобретает чугун, а Рег из Фокиды — новый способ плавки бронзы. В эти же годы для облегчения мореплавания прорывается канал через Левкадский мыс. Афинские строители созидают невиданной ранее длины крепостные «долгие» стены, соединяющие Афины с морем. Пройдет всего несколько десятилетий, и в обстановке обострившихся противоречий рабовладельческого общества ищущая спасения от надвигающейся социальной катастрофы мысль правящих афинских кругов создаст идеалистические и романтические философские системы Платона и Академии, выдвинет лозунги культурного опрощения и возврата к примитиву старины в поздних комедиях Аристофана. Но сейчас, на рубеже V века, на заре рабовладельческой демократии, повторяем, еще все обстоит

иначе. Освобождающийся из плена родового варварства человеческий разум гордится своей мощью. Ветер открытий и изобретений веет над эпохой. «Мы заставили все моря и все земли стать для нас доступными», сказал о своей эпохе Перикл (Фукидид, II, 40).

Не менее резкий скачок происходит в искусствах. Вновь слагающееся государство создает искусство, принципиально отличное от того, что создавалось в прежнем родовом обществе. Это искусство продолжает быть связанным с культовыми и родовыми традициями, оно продолжает оставаться религиозным. Но оно становится народным и воспитательным. Хорошо передает политический смысл происшедшего переворота автор позднейшего аристократического памфлета, трактата о «Государстве афинян»: «Народ прогнал мастеров в искусствах и гимнастике, желая сам упражняться в гимнастике и искусствах».

Перелом этот ярко проявляется в изобразительных искусствах, которые стремительно расцветают в Афинах, отстраивающихся и украшающихся после персидского разорения. Впервые в истории пластические искусства служат задачам украшения человеческого общежития, украшения создающегося «города-государства». В противовес магически-условной абстрактности позднеродовой архаики слагаются элементы реалистической архитектуры, скульптуры и живописи. В начале V века, в годы постановки первых трагедий Эсхила, создаются такие шедевры монументально-реалистического стиля, как статуи «тираноубийц Гармодия и Аристогитона» и фронтоны Олимпийского храма. Полные правды, жизни и силы образы мужчин-борцов и девушек-танцорок и бегуний, образы счастливой молодежи демократического «города-государства» возникают теперь в мраморе и бронзе. Но пройдет всего несколько десятилетий, и эти образы приобретут черты идеалистической отвлеченности и академической холодной красоты, черты того канонически-«классического» стиля, который прославлен буржуазным искусствоведением как вершина античной пластики и который является на деле современником и выра-

зителем начавшегося загнивания рабовладельческой цивилизации. Но Афины, победоносно окончившие персидские войны, еще далеки от этого классического канона. Из ритуальной скованности архаики в это время вырастают черты часто еще примитивного, тяжеловесного, связанного, но наблюдательно и смело схваченного человеческого движения и человеческого характера.

Но, пожалуй, наиболее мощным выразителем художественной культуры века становится искусство, вырастающее из празднеств нового государства. Это и есть искусство театра, повторяем, впервые рождающееся в эту эпоху. Как гласит античное свидетельство, Писистрат ввел в Афинах празднества Великих и Сельских Дионисий. Строитель нового афинского государства стремился, очевидно, противопоставить замкнутым и кастово обособленным торжествам родовой аристократии (как Олимпийские игры, например) новые «демократические», народные празднества. И основой этих празднеств делается старинная земледельческая обрядность Диониса, становящимся теперь, с огромным возрастанием в новом государстве политического значения земледельцев-гоплитов, государственной обрядностью. Торжественные жертвоприношения, дневные и ночные процессии с перенесением поставленного на украшенную повозку кумира бога, соревнование граждан в военных упражнениях, в факельном беге, в пляске и в хорических искусствах были обязательной частью этих празднеств Диониса. А сердцем их скоро стало исполнение дионисических представлений выставленными отдельными филами (родами) города Афин хорами празднующих граждан. Так складывалась «комедия» — дословно «сельская песня» или «песня гуляк» — и «трагедия» — «песня козлов».

Не останавливаясь на очень темном вопросе о «происхождении трагедии», напомним только, что, как говорит Аристотель, «трагедия возникла из хоров сатиров» и, по другому свидетельству того же Аристотеля, «пошла от запевал дифирамба». Оба свидетель-

ства говорят, в сущности, об одном, т. е. как раз о рождении трагедии из земледельческих культовых игр, из земледельческой обрядности. Но не забудем, что внутри родовой общины земледельческая обрядность существовала веками, а театра не создала. Понадобился взрыв этого родового строя, понадобилось возникновение демократического города-государства, чтобы из земледельческих игр родовой общины выросло связанное с традициями этой родовой культуры, в значительной степени еще существующее в формах родовых культов, но, тем не менее, качественно уже совсем новое искусство — искусство драмы и театра.

Как утверждают античные документы, в 534 г. некий Феспид впервые поставил на афинских празднествах Великих Дионисий трагедию. А в 508 г., сейчас же после изгнания тиранов Писистратидов, иждивение трагических представлений уже взял на себя город. Трагедия быстро делается ведущим искусством эпохи и становится в центр той страстной политической и идейной борьбы, которая потрясает Афины на рубеже VI и V веков. О некоторых этапах этой борьбы, связанных с именем одного из родоначальников трагического театра, поэта Фриниха, мы расскажем ниже (см. предисловие к «Персам»). А в 500 г. на орхестру трагических состязаний выходит тот, кому суждено было поднять простоватую «песнь козлов» до высоты мирового искусства: выходит Эсхил.

3

Биографические сведения об Эсхиле, как и о большинстве античных поэтов, скудны и овеяны легендой. Но мы знаем, что он происходил из знатной землевладельческой семьи и был родом из соседнего с Афинами Элевсина. Приморский городок этот, лежащий на большой торговой дороге из Афин в Мегару и Коринф, был одним из наиболее оживленных поселений Аттики и шел впереди того социального переворота, который превратил отсталую Аттику в гегемона античной цивилизации. Самое происхождение, следовательно, выдвигало Эсхила в ряды той передовой знати, которая возглавила историческое восхождение Афин на ру-

беже VI и V веков. Самое происхождение подготовляло в Эсхиле бойца за новое афинское государство в войне против персов. И, действительно, не только сам Эсхил, но и его родные со славой вписали свои имена в историю персидских войн. Один из братьев поэта, Кинегир, отмечен Геродотом: в сражении у Марафона он пытался силой удержать персидский корабль, и был убит. Другой брат, Аминий, стал легендарным героем Саламинского боя. Надгробная надпись над могилой самого Эсхила, величайшего из трагических поэтов, ни словом не упоминая о его поэтическом гении, со скромной гордостью говорит лишь об одном:

Здесь похоронен Эсхил, афинянин, Эвфориона
Сын. В сицилийских полях, в Геле нашел он конец.
Славит отвагу его Марафонская шумная роща,
Перс длиннокосмый узнал бранную силу его.

После разгрома персов у Саламина и Платеи Эсхил несомненно участвовал в фракийских походах, следуя за отступавшим неприятелем. Знакомство поэта с современной ему вселенной расширили двукратные путешествия в Сицилию, в западную столицу тогдашнего греческого мира — Сиракузы. В этом быстро расцветавшем морском и торговом городе, при дворе тирана Иерона, слагался второй (наряду с Афинами) политический и культурный центр античной рабовладельческой цивилизации, там рос и театр, для которого Эсхил поставил (около 470 г.) специально написанную трагедию «Этниянки».

Становится понятным, что боец и политик с такой биографией мог подняться многими головами выше своего социального круга, мог говорить именем народа афинян. Почему он мог стать великим преобразователем искусства, мог стать создателем трагедии. Но мы уже отмечали, что слои передовой знати, к которым принадлежал Эсхил, в развитии афинской истории довольно быстро оказались отодвинутыми от командных высот более радикально настроенными, более независимыми от земли и родовых традиций людьми заморской торговли, ростовщического капитала и рабовладельческих мануфактур. Политические друзья Эсхила очень

скоро после победоносного окончания персидских войн попадают поэтому в положение оппозиции к развитию исторического процесса. Это положение постепенно отражается и на Эсхиле. Мы знаем (правда, из очень сбивчивых источников) о целой цепи падающих на 70-е и 60-е годы столкновений поэта с правящими кругами родного города. Рассказывают о судебном процессе, возбужденном против Эсхила, якобы за разоблачение мистериальных таинств, о том, что поэт должен был искать спасения у алтаря бога Диониса. Рассказывают о ряде поражений, понесенных стареющим поэтом в соревновании с более молодым противником, Софоклом. Все это — легенды или полулегенды, из которых проступает, однако, одна несомненная истина: последние десятилетия своей жизни Эсхил прожил во все возрастающем разладе с историческими тенденциями современной ему действительности. Не случайно и умер он, боец у Марафона и Саламина, на далекой чужбине, почти в изгнании, в сицилийской Геле, одиноким, пережившим свое время семидесятилетним стариком. Легенда рассказывала, что пролетавший в небе орел выронил из когтей черепаху, которая, падая, проломила темя гревшемуся на солнце дряхлому поэту.

В десятилетия, последовавшие за смертью Эсхила, политическая оппозиционность друзей и единомышленников поэта продолжала быстро и резко возрастать. Борьба их против торжествующей демократии становилась все более яростной. При этом имя ставшего классическим поэта все более делалось идейным знаменем в этой борьбе. В комедии Аристофана «Лягушки» нам сохранился любопытнейший образчик этого политического использования славы старинного поэта. В комедии этой, поставленной в 405 г., Аристофан, пытаясь бороться с идеями радикально-демократического просвещения, противопоставляет идеологу «демократии», трагическому поэту Еврипиду, образ Эсхила как носителя старинной мудрости золотого века аристократических Афин. Исключительно яркая и красочная, насквозь полемическая характеристика Эсхила у Аристофана в огромной степени содействова-

ла закреплению за отцом трагедии славы прославителя старины.

Но не забудем прежде всего, что то, как воспринимался Эсхил в изменившейся социальной обстановке, через полстолетия после его смерти, идеологами реакционных общественных групп, и то, чем объективно был Эсхил для своего времени, — далеко не одно и то же.

Помня об этом, вглядимся в существо и основу творческого дела поэта, бывшего другом Пифагора и Ксенофана, современником создателей афинского флота, Левкадского канала и скульптур Олимпийского храма.

Сюжетами трагедий Эсхила, как и всего греческого трагического театра, в огромном большинстве служили, как известно, религиозные сказания и героические легенды мифологии. Это объяснялось культовым происхождением трагедии, как и всего античного искусства, по отношению к которому, по словам К. Маркса, «мифология составляла не только арсенал, но и почву».

Но, восприняв мифологические сюжеты из поэзии родовых эпох, по преимуществу из поэзии эпической (Эсхил справедливо именовал свои трагедии «крохами с пиршественного стола Гомера»), заново складывающееся искусство трагического театра, — искусство городов-государств, — по-новому переосмысливало сюжеты старинных сказок, влагая в них боевое и глубоко актуальное политическое, философское и моральное содержание. Не случайно делались, по преимуществу на заре становления трагического театра, попытки создания трагедии, и по сюжету своему не мифологической, а злободневно-политической («Взятие Милета» и «Финикиянки» Фриниха, «Персы» Эсхила). Как мы постараемся показать в дальнейшем (предисловие к «Персам»), принципиального различия между трагедиями «злободневными» и мифологическими не было. «Историческая» тематика трагического театра не получила развития. Сам Эсхил после «Персов» не писал уже более «исторических» трагедий. Все последующие его творения — по сюжету своему «мифологи-

ческие». Но мифологические сюжеты содействовали тому, что актуальные идеи и образы выступали в них освобожденными от случайностей и мелочей быта, обобщенно-подчеркнутыми, пафосно-приподнятыми. Мифологические сюжеты придавали идейному пафосу трагедии монументальность и народно воспитательную мощь. Но они, по крайней мере, в творчестве Эсхила, ничего не отнимали от боевой направленности трагического театра. Энгельс имел поэтому все основания назвать Эсхила «явно выраженным тенденциозным поэтом» (письмо к Минне Каутской).

Но каковы же были эти тенденции?

Когда стремишься раскрыть живой смысл, облеченный старинным поэтом в одежды культовой, мифологической сказки, становится неопровержимо ясным: основные и существеннейшие идеи нового века, века становления нарождающейся цивилизации рабовладельческого государства — вот что двигало и вдохновляло творчество Эсхила. Возьмем первую из сохраненных трагедий его, «Персы» (пост. в 472 г.). Прославление нового афинского государства, прославление государственного идеала новых Афин, победоносно сокрушивших натиск азиатского варварства, — вот тема этого эсхиловского творения. Та же тема нового национального государства, тема родины, государственного патриотизма и патриотической доблести, лежит (как мы постараемся подробнее доказать ниже) в основе эсхиловской трагедии «Семь против Фив» (пост. в 467 г.). И не забудем, что в эпоху Эсхила это была новая тема, как новым было и само понятие государства, вырастающего на рубеже VI и V веков из обломков родового строя. Против пережитков родовой раздробленности, родового сепаратизма в сознании людей его поколения стремится бороться Эсхил в своей фиванской трагедии, проникнутой, как сказано у Аристофана, «духом Ареса». Вместе с новым, основанным на частной собственности государством, рождалась и крепла новая, основанная на новом для эпохи патриархальном праве, парная семья. И вот прославлению и утверждению новой морали этой семьи посвящает

Эсхил свою трагедию «Молящие», всем пафосом своим направленную против традиций родовой семейной морали, против традиций кровнородственной семьи. Эти устои нового семейного права стремится поэт утвердить на всем протяжении своего творческого пути, посвящая им в последней из трагедий своих, в «Евменидах», торжественные слова:

Судьба хранит мужчины брак и женщины
Священней, чем присягу. Правит Правда им.

Да и вся завершающая жизненное дело поэта трилогия его «Орестея» (пост. в 458 г.) есть в какой-то мере, как формулирует (вслед за Бахофеном) Ф. Энгельс, — «драматическое изображение борьбы между гибнущим материнским правом и вырастающим в героическую эпоху и побеждающим отцовским правом». Мощнее и красноречивее, чем когда-либо ранее, прославил Эсхил в этом предсмертном своем творении силу и славу афинского государства, его законов, его судов. Человеческий суд, суд, созданный молодым государством, оказывается единственно правомочным и властным разрешить тяжбу богов. И приговор человеческого суда наносит удар старинной родовой морали, объявляя недействительным один из важнейших правовых институтов этой морали — право и долг кровавой мести. Кровную месть родичей замещает государственный суд, берущий на себя защиту своих сочленов и возмездие за пролитую кровь.

Так утверждается и прославляется новая мораль. А в трагедии «Прометей» Эсхил утверждает и славит новую науку, выведшую человечество из «плесени пещер» к «познанию чисел», к «сложению букв», к искусству обработки руд и строительства кораблей. В предисловии к этой трагедии мы постараемся показать, в какой мере пафос изобретений и открытий, окрыливший эпоху молодости Эсхила, совершенно конкретно вдохновил поэта на этот единственный по силе мировой литературный гимн во славу человеческого разума и дерзания.

Разумеется, перечисленные тенденции и темы предстают перед нами в творчестве Эсхила отнюдь не

в форме связной, последовательной, а тем более рассудочно изложенной доктрины. Поэт связан мифологическими и культовыми формами своих творений. Он еще более связан противоречивостью своего мировоззрения. Страстный боец против пережитков родовой старины, Эсхил сам еще в значительной мере стоит в кругу традиций, представлений и верований родового строя. Политические судьбы Афин, ставившие поэта в оппозицию к упомянутым выше тенденциям развития афинской истории, вносили еще более противоречивости и сложности в идейные установки эсхиловского театра. Но эта обусловленная эпохой промежуточность исторических позиций Эсхила не может и не должна затемнять основного и главного. Велика мощь, пафос, титаническая сила гения Эсхила основываются в первую очередь на том, что в творчестве своем отец трагедии был провозвестником новых, освобождающих идей, новой цивилизации, был бойцом против пережитков родового варварства. Он был им в такой же мере, как другой великий драматический гений, Шекспир, был в основном и главном поэтом восходящей гуманистической, ренессансной культуры и бойцом против ночи средневековья.

Эта направленность творчества Эсхила станет еще яснее, если мы хоть коротко вглядимся в идейную окрашенность отдельных хоров, монологов, образов, сцен эсхиловского театра. Нас сейчас же поразит, с какой огромной жадностью пользуется Эсхил каждой возможностью, чтобы вложить в свои трагедии знание о мире, о человеческом обществе. Трагедии Эсхила полны подробных географических описаний, полны рассказов исторических, или кажущихся Эсхилу историческими. Подробную географию Греции считает Эсхил необходимым сообщить в «Агамемноне». Географию (поневоле немного сбивчивую) всей известной древнему миру вселенной передает он в «Прометее». История персидского государства излагается в «Персах». Да и не перечислить всех тех случаев, когда Эсхил стремится насытить свои трагедии энциклопедическими знаниями эпохи. Трагедии эти также полны точней-

ших изображений человеческих профессий и ремесел, в первую очередь ремесла морехода и воина. Исключительно важна полемика против власти денег, которую последовательно ведет Эсхил. Он не устает проклинать тех, кто «через верх добром наполнил высокий дом» («Агамемнон»). Мотивы вражды к власти золота и денег глубоко характерны для многих величайших поэтов античности, и мы вправе видеть в них, и в поэзии Эсхила, более всего, может быть, отзвуки той народной ненависти к ростовщичеству, о которой говорил, применительно к античному миру, Маркс. Эсхил выступает как зоркий и верный сын того «античного общества», которое «поносит деньги, как монету, на которую разменивается весь экономический и моральный уклад его жизни» (Маркс, «Капитал», I, 80).

Эсхил, конечно, мыслил глубоко религиозно. Аристофан имел право в своих «Лягушках» сказать про старого поэта, что «матерь Деметра вскормила его разум». Но не в меньшей степени, чем родовая религия, гигантский разум Эсхила воспитала также и современная ему философия великих ионийских физиков и диалектиков. Современник грандиозных исторических переворотов, Эсхил не устает говорить о преходящем, текучем характере мировых явлений. «Погибло царство Урана, погибло царство Крона», — повторяет он не раз. Эсхил не устает славить величие человеческого «смысла», противопоставляемого им «темной страсти». Вот почему и верховный бог Зевс приобретает в творениях поэта черты новые и высокие. «Зевс не сходит в битву», — говорит Эсхил, утверждая образ, противоположный гомеровским богам, вступающим в поединок со смертными.

Зевс — верховный разум мира, независимо от его культового имени:

И, кто б ты ни был, властный бог,
Если хочешь зваться: Зевс,
Величаю: Зевс — тебя.
(«Агамемнон»).

Зевс велик тем, что «через страдания ведет человечество к смыслу».

Эта защита гегемонии познания и смысла близка к современным поэту великим натурфилософским системам; но она очень далека от того пафоса мистического исступления и эмоционального накала, которым отмечены поздние творения последнего из греческих трагиков, Еврипида, — его «Ифигения» и «Вакханки» (пост. в 405 г.). В том-то и дело, что прогресс античной культуры в V веке далеко не во всех отношениях был действительно «прогрессом».

И тут мы переходим к одному из существеннейших моментов в идеологии эсхиловских трагедий. Широко распространено убеждение в том, что античная трагедия движется идеей рока. И вот, как это ни поразительно, мы напрасно стали бы искать у отца трагедии, у Эсхила, понятия «рока» как силы, без вины и катастрофически уничтожающей человека. Напротив, Эсхил неустанно подчеркивает значение вины в человеческой судьбе. Вина неизбежно вызывает возмездие. «Совершивший терпит», — постоянно повторяет Эсхил. Повинен в неразумном высокомерии и жестоко наказан персидский царь Ксеркс. Повинна в пролитой крови и терпит возмездие Клитемнестра. Повинен и наказан Лаий. Правда, представление Эсхила о вине и возмездии — отнюдь не представление уголовного суда. Традиции мышления родовой эпохи заставляют Эсхила мыслить род и народ как целостное существо, в целостности своей отвечающее за вину своего сочлена. Дети виновны в преступлениях отцов. Эдип отвечает за грех отца своего Лаия. Агамемнон отвечает за грех Атрея. Персидский народ повинен в преступлениях царя Ксеркса. Ища в цепи вины и возмездия объяснения великих исторических катастроф, современником которых он был, Эсхил вполне религиозно и иератически толкует понятие «вины». Так возникает в его творчестве образ «Аластора», демона возмездия, гнездящегося в доме, запятнанном пролитой кровью, и карающего потомков убийц и народ преступного царя.

И все же бесспорно одно: стремление связать виной и возмездием судьбу отдельного человека, целого рода

и целого государства явилось у Эсхила проявлением новой требовательной и суровой «пуританской» морали восходящего общества, явилось реализацией часто темных, косноязычных, но титанических попыток понять и объяснить законы движения и изменения всего сущего. И это менее всего было проявлением ужаса перед неотвратимым и слепым роком, без вины губящим человека, род и государство. «Аластор» — не без вины губящий рок, а неотвратимое и суровое возмездие.

Только много позднее, в пору начавшегося катастрофического распада города-государства, в творчестве Софокла, например, рок стал подлинно суверенной движущей силой трагедии. И в своем поставленном через полстолетия после Саламинского боя «Царе Эдипе» Софокл воздвиг несравненный по сумрачной силе памятник этому слепому, без вины губящему року.

Но в эпоху Эсхила и в творчестве Эсхила положение было еще совсем иным.

Замечательные слова Маркса о том, что «великие греческие поэты изображали неведение в виде трагического рока», из всех античных трагиков менее всего относятся к Эсхилу. Эсхил поневоле мало знал о законах, движущих миром и людьми, но он стремился знать много и был свободен от страха.

А это значит, что мы отнюдь не можем прямо переносить на творчество Эсхила то понятие о «трагическом», как оно сложилось в мировой эстетике на основании главным образом софокловского трагического театра.

Понятие о трагедии как о театральном жанре, раскрывающем катастрофическую и безвинную гибель героя в столкновении с абсолютными началами мира, неприложимо к театру Эсхила. Театр этот не знает даже того, что называется «трагической развязкой». Как известно, Эсхил создавал не отдельные трагедии, а связанные единством сюжета и концепции трилогии (или, считая четвертую «сатировскую» часть, — тетралогии). Лишь в творчестве Софокла отдельная трагедия стала самостоятельным и самоценным эстетическим объектом. Это было связано с ростом драматических элемен-

тов в трагедии, о котором мы скажем ниже. Но в том-то и дело, что различие между трагической трилогией Эсхила и замкнутыми трагедиями Софокла (и вслед за ним — Еврипида) — вовсе не только конструктивное. Здесь — различие в мировоззренческой направленности. Сравним, например, посвященные теме «Мести Ореста» творения Софокла и Эсхила. Сохраненная нам «Электра» Софокла завершается кровавым убийством Клитемнестры и Эгисфа. А эсхиловская «трилогия об Оресте» проводит нас через поединки, через месть, через гибель, чтобы в третьей, завершающей части, в «Евменидах», лишенных каких-либо «трагических» перипетий, в тонах светлых и праздничных прославить благость и счастье нового миропорядка. Подобным же образом завершались (поскольку мы можем судить) и другие, полностью нам не сохраненные эсхиловские трилогии: и трилогия о Данаидах, заканчивавшаяся утверждением новой семьи Гипермнестры и Линкея, и трилогия о титане Прометее, третья часть которой была посвящена установлению культа демона, подарившего человечеству огонь. А то, что шесть из семи сохраненных нам эсхиловских трагедий завершаются сценами скорби и надгробным плачем, объясняется тем, что трагедии эти занимали некогда в трилогиях места первой или второй части. Трилогия Эсхила есть, таким образом, по самому существу своему утверждающий, в высоком смысле слова оптимистический вид искусства. Этот оптимизм — не плоского и поверхностного свойства. Мыслитель, как Эсхил, понявший неизбежность вечного гераклитовского движения мира, не мог быть плоским оптимистом. Зоркий взор гениального поэта рано стал различать тени сумрачных противоречий, очерняющих лучезарное утро эллинской государственности. Тени тягостных раздумий здесь и там лежат поэтому на его трагедиях. И все же создатель «Орестеи» продолжал верить в осмысленность и правду государственного порядка. Его оптимизм был оптимизмом тех людей, о которых замечательно сказал в приведенной нами уже надгробной речи Перикл: «Самые сильные люди, это те, кто вполне отчетливо знает

и ужасы, и сладости жизни и при этом не отступает перед опасностью». И драма, которую Эсхил создал, это не драма рока и гибели, а драма, раскрывающая в напряженном столкновении огромных народных, государственных, космических идей и сил конечное торжество жизнеутверждающих мирообразующих начал.

Жизнеутверждающий исход трагической трилогии был в какой-то мере задан Эсхилу ритуалом того земледельческого обрядового действа, которое было дотеатральным предшественником трагедии. Это действо, прославлявшее воскресение, возрождение плодоносящего божества, после обязательного плача над погибшим «старым богом» завершалось величанием, торжеством в угоду богу новому. Отчаяние и перелом к ликованию были заданы этой исконно-древней мистерией. Но Эсхил не просто сохранил ритуальную структуру мистериального действа родовой орды, — он насытил ее жизнеутверждающим, социально-оптимистическим смыслом своего нового театра, театра восходящего общества. А трагедия о завершающей катастрофической и неотвратимой гибели, повторяем, родилась на почве греческого театра только тогда, когда леденящее дыхание социальной гибели стало явственно ощущаться самими творцами этого театра, современниками начала загнивания античной цивилизации. Такую трагедию создал Софокл.

4

Подняв вопрос о трилогии, мы уже вплотную подошли к стилистике эсхиловского театра. От театра этого сохранено нам, как известно, семь трагедий и несколько сот отрывочных цитат. Это всего лишь ничтожная часть поэтического наследия Эсхила, создавшего за свою долгую жизнь двадцать тетралогий, т. е. восемьдесят трагедий и сатировских драм. Но и дошедшие до нас семь трагедий, падающие на различные годы жизни поэта, позволяют судить не только о трагическом стиле Эсхила, но и о развитии этого стиля.

Стилистическое различие между стариннейшей из сохраненных эсхиловских трагедий, поставленными в 472 г. «Персами» и предсмертной «Орестеей»

(458 г.) очень велико. И то, что «Персы» созданы уже более чем пятидесятилетним поэтом, доказывает, как напряженно, уже в годы старости, перестраивал Эсхил свое искусство и какой, очевидно, долгий путь прошло его творчество еще до «Персов». Этот путь шел от дотеатрального лиро-эпического действа к развернутому искусству драмы. Поэтический труд Эсхила предстает перед нами в этом смысле как титанический, первый в человеческой истории опыт создания технологии и стилистики драмы — как нового вида искусства. В сжатых, но веских словах об этой созидательной роли Эсхила говорит в своей «Поэтике» Аристотель: «Эсхил увеличил число актеров с одного до двух, уменьшил значение хора и дал преобладание диалогу». Это означает, что он создал драму из того, что драмой еще не было. Предшественницей эсхиловской трагедии была, как сказано, земледельческая ритуальная драма, в обрядовых процессиях и магических действиях, в песнях и плясках родовой орды маскированного хора — представляющая гибель «лета», «дня», «урожая», «бога плодородия» и рождение нового «урожая», «дня», «бога». Непременными ритуальными звеньями этой древней культовой драмы были, насколько мы можем судить, «процессия с идолом бога», «жертвоприношение» («кормление богов»), «спор» между богом старым и новым, «френос» — заупокойный плач над погибшим божеством, «перипетия» — поворот от плача к торжеству и, наконец, прославление нового божества, сопровождавшееся величанием в блеске праздничных факелов и смоляных костров. Пляска, обрядовое движение, лиризм хоровых песен, эпос повествований — вот стилистические элементы этой культовой драмы. Культовые элементы эти легли, театрально преображенные, в основу древнегреческой хороводной комедии, вплоть до творчества Аристофана, сохранившего все следы своего ритуального происхождения.

И в трагедии, как ее создал Эсхил, все эти ритуальные элементы явственно видны. И поразительно искусство, с которым поэт шаг за шагом выковывал из них технику драмы.

В каждой эсхиловской трагедии мы найдем обрядовые «жертвоприношения», «процессии», «погребальный плач». «Шествие с факелами» обязательно в заключительной, третьей части каждой трагической трилогии. Мы имеем его в «Евменидах». Мы о нем догадываемся в финале трилогий о Данаидах и Прометее. Появление героя на колеснице (пережиток процессии с кумиром бога) находим в «Персах», в «Молящих», в «Агамемноне». Но стоит, например, сравнить внешне-процессийный въезд колесницы царя Даная в ранней трагедии «Молящие» с исполненным огромной драматической силы возвращением царя Агамемнона, по пурпурным коврам шествующего навстречу гибели в «Орестее», чтобы убедиться, как учился поэт использовать в целях трагического напряжения ритуальный элемент — «въезд героя на колеснице». Величественный однообразный поминальный плач в финале «Персов» и напряженно-драматическая сцена надгробного рыдания хора в «Жертве у гроба» — другой пример такого же драматического осмысления ритуальных элементов.

В центре всех ранних трагедий Эсхила — хор. Составленный их представителей одинаковой половой или возрастной группы, — из «девушек», из «стариков», из «вдов», — хор явно обнаруживает свое возникновение из быта родовой общины. Хор и ответчик (актер, «ипокрит») — вот чем (как об этом свидетельствуют приведенные нами слова Аристотеля) располагала трагедия до Эсхила. В ранних трагедиях Эсхила мы имеем уже двух актеров. Преобладающая роль хора неоспорима, однако, и в «Персах», и в «Молящих», более чем наполовину заполненных лирическими песнями. С выхода хора, с «парода», начинается каждая из этих трагедий. Хору принадлежат здесь не только «стасимы», т. е. антрактовые песни в промежутки между «эписодиями» — действиями актеров, — но и сами сцены действия, построенные на сложном чередовании реплик актеров и ответных песен и плясок хора (коммос). Начиная с трагедии «Семь против Фив», Эсхил уже предпосылает «пароду» хора актерский «пролог»,

дающий драматическую экспозицию. Это свидетельствует о росте значения актеров, число которых оставалось, однако, в «Семи против Фив» и в «Прометее» ограниченным двумя. Только в «Орестее» Эсхил пользуется (как гласит античное свидетельство — по примеру младшего поэта Софокла) тремя актерами.

Это значит, что на орхестре теперь могли одновременно находиться три действующих лица. Но общее число персонажей могло быть и больше, так как каждый актер, играя в маске, мог исполнять несколько ролей. Все же больше шести персонажей мы в эсхиловских трагедиях не встречаем, так же, как не находим нигде одновременно трех действующих лиц (считая даже в этом числе корифея хора). Диалог ведут только двое. Единственное исключение во всем трагическом театре Эсхила — это реплика Пилада, в качестве третьего участника диалога, напоминающего Оресту об его долге убить мать. Но эта исключительность только подчеркивает важность и драматическую весомость этой короткой реплики.

Очевидно, раскрывать сюжет в драматическом действии, «показывать», а не «рассказывать», — было в таких условиях делом исключительно трудным. В ранних трагедиях Эсхила драматическое развитие сюжета в основном опирается поэтому на условность, которую представляла собой трилогическая форма. Каждая из трагедий в ранней трилогии «о дочерях Даная» является как бы «точкой» в развитии драматического сюжета. Действие предполагается происходящим в промежутке между отдельными трагедиями (см. предисловие к «Молящим»). Только сочетание трех трагедий, трех «точек», дает в совокупности своей линию драматического сюжета. И уже совсем иначе строит Эсхил свои последние трилогии. В «Орестее» все драматическое действие заключено в самих трагедиях. На промежутки между ними падают только события малозначительные (см. предисловие к «Орестее»). Так крепла и вызревала отдельная трагедия как самостоятельная драматическая форма. Замена трилогии замкнутой трагедией была, однако, как мы

уже говорили, вопросом не только техники, но и мировоззрения, и Эсхил оставался верен трилогическому принципу до конца своей жизни. Но не только трилогия в целом составлена из трех трагедий. Каждая трагедия в отдельности явственно распадается на три звена. Эта троичность особенно наглядна в ранних эсхиловских трагедиях. В «Орестее» — композиция уже значительно гибче, разнообразнее и сложнее.

Не следует, однако, думать, что уже в ранних трагедиях Эсхила элементы драматического раскрытия сюжета полностью отсутствовали. Поэт стремился достигнуть драматической силы на путях порой примитивных, но монументальных контрастов. Противопоставление трепещущих девушек Данаид и зверски грубого глашатая Египтиадов (в «Молящих»), противопоставление непреклонного титана Прометея и робких Океанид или сумрачного Этеокла и перепуганных фиванских женщин — вот примеры таких монументальных контрастов, которыми изобилуют трагедии Эсхила. Контрастными по отношению друг к другу были и отдельные трагедии внутри трилогии. Мы наглядно видим это на примере «Орестеи», все три части которой различны по эмоциональной окраске (см. предисловие к «Орестее»). Элементы контраста заключались и в введении в хор величавых трагических героев и богов также и персонажей сниженных, комических. Таковы глашатай в «Молящих», дозорный и няня в «Орестее». Но эти комические персонажи, ведущие свое происхождение еще от дотеатральной «смешанности жанров» в древнем ритуальном действе, не получили развития в дальнейшем развитии трилогии. Пределы действия комических элементов были ограничены четвертой частью тетралогии — «сатировской драмой».

Другим могучим орудием драматического действия было драматическое нарастание. Пример его есть в наиболее ранней из сохраненных эсхиловских трагедий, в «Персах», где постепенно от рассказа вестника через пророчество призрака Дария до появления самого царя Ксеркса с разбитым войском нарастает трагическая тревога и скорбь. Но сильнейшее орудие

драматического стиля — перипетии, драматический перелом действия, переход от радости к печали и от печали к радости, как определял перипетию Аристотель. Зерно драматической перипетии, как сказано, таилось уже в культовом действе, предшествовавшем трагедии. Уже там перелом от плача над погибшим божеством к величанию божества воскресшего, нового — создавал драматический узел. Эсхил мощно развил и усилил перипетию, сделав ее основным средством драматизма.

Еще почти вовсе нет перипетии в «Персах». В остальных ранних трагедиях перипетия еще очень угловата и примитивна. Резко, угловато меняется линия действия в «Молящих», в «Семи против Фив». Вдруг происходит перелом от печали к радости, и наоборот. Неожиданно, «вдруг», переубеждают Данаиды аргосского царя. «Вдруг» принимает Антигона решение похоронить Полиника. Но уже совсем не то в «Орестее». В итоге напряженного словесного поединка подчиняет Клитемнестра царя своей воле. Многообразно колеблется победа в столкновении Клитемнестры с хором. Сложно подготавливается решение Ореста убить мать, и сложно нарастает его безумие. В «Орестее» поэт учится строить искусные перипетии, дорожит этим новозавоеванным умением и широко пользуется им.

Лиризм и эпическое повествование, тем не менее, долго оставались важнейшими художественными средствами поэта. Техника того и другого искусства была и ранее превосходно разработана в гомеровской поэзии и в хоровой лирике. Почти гомеровской точностью и конкретностью описания обладают такие, например, эпические куски эсхиловских трагедий, как описание Саламинского сражения в «Персах». Но важнее другое. Исключительно любопытно наблюдать, как Эсхил стремится превратить старинный лиризм и традиционное мастерство повествования в орудие драматического стиля, пытается заставить их служить новому слагающемуся искусству театра.

«Описание через перечисление» — вот один из древнейших приемов фольклорной эпической поэзии.

Блистательного развития достигает прием этот в Гомеровой «Илиаде» с ее знаменитым «каталогом кораблей», с ее звучными перечнями ахейских и троянских героев, участников сражений и поединков. Но Эсхил в «Персах» не просто перенял этот прием. В начале трагедии мощь персидского войска дана через перечисление звучных, экзотических имен персидских военачальников. Целый каталог диковинных и торжественных названий проходит перед зрителями: Артембар, Артафрен, Ариомард, Масистр. В описании поражения персов у Саламина перед слушателями второй раз проходит тот же длинный каталог экзотических имен. Но сейчас это имена мертвецов. И в третий раз, в погребальном рыдании, заканчивающем трагедию, перечисляются все те же — Артембар, Артафрен, Ариомард, Масиситр... Контрастно изменяя эмоциональную краску перечисления, Эсхил превращает эпический рассказ в средство драматической техники, строя на этом троекратном контрастном повторении драматическую композицию своей трагедии.

Замечательный пример драматизованного эпоса находим и в «Семи против Фив». Всю середину этой трагедии образует семь пар повествовательных речей фиванского лазутчика и Этеокла. Перечислены шесть из семи фиванских ворот. Названы шесть пар имен героев. И тут наступает та трагическая вершина, к которой весь предшествующий обмен речами был только развернутым подступом. Называется неприятельский полководец, идущий на приступ к седьмым, последним воротам города. Это сам Полиник, брат царя Этеокла. Мечи трагического поединка скрещиваются. Семь пар симметричных по смыслу и построению речей, общей длиной почти в четыреста строк — казалось бы, что может быть менее драматичным? Но ведь каждая новая пара речей, каждое новое имя полководца, название каждых ворот приближает нас к роковым седьмым воротам, к кровавому поединку братьев. Эпос становится трагедией, но трагедией своеобразной, еще отягощенной медлительностью архаических ритмов, еще скованной тяжеловесной симметрией архаики.

Или сцена убийства Агамемнона. Эсхил не показывает убийства. Об убийстве повествует Кассандра. Но это не спокойный рассказ очевидца о происшедшем. Это экстатическая галлюцинация, лирический бред пророчицы о происходящем. Здесь как драматическое средство использован лирический монолог.

В некоторых случаях лирическая сцена не только подымается до драматического напряжения, но и стоит в центре трагедии, как орудие перелома. В «Жертве у гроба», например, Орест колеблется, страшась убить мать. На протяжении 150 стихов, в многообразнейшем чередовании обмениваются песнями Электра, Орест и хор. Орест отчаивается. И вот сестра и хор слово за словом, образ за образом, упрямо и настойчиво внушают ему жажду мести, распаляют в нем ненависть и гнев. И решение принято. Перелом совершился. Драматическая перипетия создана средствами лирическими. То же и в «Евменидах», где внутри большого лирического коммоса происходит перелом Эриний от гнева к милости.

Так выковывает поэт технику своего трагического стиля. А где же «диалог» и «драматический образ», эти основные художественные средства новой драмы? — могут спросить нас. Диалог у Эсхила, действительно, не стал еще главнейшим орудием драматизма. В ранних его трагедиях диалог еще косноязычен и архаически связан. Это почти всегда «стихомифия» — обмен однострочными стихами или параллельными двустишиями. Реплики падают симметрично и строго, как складки одежд на архаических изображениях. Зачастую самый обмен репликами становится возможным оттого, что ткань эпического повествования искусственно рассекается условными «вопросами» собеседника. («Ты о каком рассказываешь стороже», «Корову Гера как потом увечила?», «Молящие», ст. 317, 319).

А рядом с таким искусственным диалогом — стихомифией — пространные монологи, речи, рассказы по пятьдесят и более стихов. Только в более поздних творениях своих, в финале «Прометея» и в «Орестее», вырабатывает поэт величавую технику сжатого,

но мощного и напряженного драматического диалога. Не сразу появляются у Эсхила и развернутые сцены «спора» — «агона». Раньше «Орестеи» мы их, в сущности, не имеем. А между тем у позднейших трагиков «спор» «агон» — стал основным средством драматического действия.

То же с образами действующих лиц. В ранних трагедиях Эсхила еще почти нет целостных объективированных образов героев. Очертания характеров их все время как бы ломаются; герои все время как бы «выходят из роли», служа общим эмоциональным целям драматической ситуации. Только в трагедиях среднего периода творчества Эсхила, — в «Семи против Фив», в «Прометее», — проявляются образы центральных героев, титанические, грандиозные образы людей эсхиловского мира, «бойцов с душой, как у льва», как о них сказано у Аристофана. Это — Этеокл и Прометей. А в «Орестее» перед нами уже целая галерея конкретных реалистических образов, очерченных хотя и однокрасочно, с монументальной лаконичностью, но характерно, отчетливо, броско (Агамемнон, Клитемнестра, Орест, Электра, Афина).

Прибавим еще, что именно Эсхил ввел в практику драматургии «трагическое умолчание», знаменитые на всю древность молчания эсхиловских Атоссы, Прометея и Кассандры, в которых трагической эмоцией отчаяния или презрения мотивируется архаическая угловатость диалогической техники. «Трагические чучела, они молчат, не пикнут. А хор четыре песни кряду, грохоча оземь, пропоет». Так с добродушной и доброжелательной иронией писал об этом эсхиловском приеме Аристофан («Лягушки»).

Эсхил (в поздних своих творениях) разработал технику «диссологии», т. е. борьбы с повторением на сцене знакомых зрителю, но незнакомых персонажам повествований. Когда Клитемнестра, выходя из дворца, говорит глашатаю: «Разве ты сможешь что-нибудь еще мне рассказать?» — то ее высокомерие должно избавить поэта от необходимости повторять еще раз слышанный уже зрителями рассказ о взятии Трои. И это

первый в мировой литературе скромного, но технически очень важного драматургического изобретения. Эсхил разработал и технику драматургической экспозиции, т. е. изложения событий, предшествующих началу драмы. Тяжеловесная и косноязычная, лирическая по форме своей в ранних трагедиях экспозиция, начиная с «Семи против Фив» приобретает форму актерского пролога, т. е. ту форму, которая в течение веков оставалась обязательной для драматургической экспозиции. У Эсхила впервые появляются «призраки» как средство для рассказа о событиях будущих, предстоящих. Этим раздвигаются временные рамки драмы. У Эсхила впервые видим мы «тейхоскопию» т. е. «дозор со стены» — прием, позволяющий рассказывать о событиях, невидимых зрителю, но якобы видимых действующим лицом. Пространственные рамки действия этим расширяются и притом не на путях эпического повествования, а через сопереживание действующих лиц. В «Молящих» впервые наблюдаем мы этот прием, вошедший затем накрепко в опыт мировой драматургии. Драматическое «признание», которое позднее Аристотеля будет названо важнейшим элементом драматического действия, находим впервые также у Эсхила, создавшего классическую сцену признания «Электрою брата ее, Ореста» («Жертва у гроба»).

И что еще несравненно важнее, — Эсхил выдвигает принципиальную проблему «пространства» и «времени» в драме. Решение ее дается ему с трудом. «Время» остается условным почти во всех эсхиловских трагедиях. Только что персидский посланец рассказывает о гибели флота у Саламина, а вот уж и сам царь Ксеркс возвращается на родину, вступает на орхестру. Только что огненный телеграф принес молниеносную весть о взятии Тори, а вот уже на орхестру входят сперва глашатай, а потом и сам победитель Трои, царь Агамемнон. Хоровые песни как бы перекрывают здесь любые хронологические промежутки. «Время» трактуется здесь условно, «лирически». Только позднее, у Софокла и Еврипида «время» будет стянуто уздой хронологического правдоподобия, и неизменное присутствие

на орхестре хора, у Эсхила чрезвычайно расширявшее хронологические рамки действия, наоборот, поведет к их сокращению до пределов условных «суток или немногим более», как сформулирует позднее закон «единства времени» Аристотель («Поэтика», V, 4).

Так же условно и «пространство» в разных трагедиях Эсхила. Почти невозможно точно конкретизировать место действия в «Персах» или «Молящих». Эсхил меняет место действия и в наиболее зрелом своем создании — в «Орестее» (из Дельф в Афины, например). Это отличает технику Эсхила от практики позднейшей греческой драмы, но самая мотивированность пространств показывает, что перед Эсхилом здесь впервые встала задача конкретного, а не условного, драматического, а не лирического понимания «места» действия.

Этот перечень можно продолжить, и нам придется перечислить великое множество иных, ставших для нас уже вполне привычными средств драматической выразительности. И тогда станет ясным, какой гигантский, неповторимый творческий подвиг совершен Эсхилом, почти на пустом месте, создавшем великое и мощное искусство драмы. Поистине, он был «отцом трагедии» (Энгельс).

5

Но Эсхил явился не только драматургом, а также и создателем театра как искусства. Мы можем только очень коротко остановиться на сценической стороне эсхиловской трагедии. Важно отметить, что местом, где разыгрывались все трагедии Эсхила, была круглая утоптанная площадка, «орхестра», на которой плясал и пел хор и действовали актеры. Посередине орхестры располагался помост, осмысляемый Эсхилом то как «гробница Дария» (в «Персах»), то как «фиванский кремль» («Семь против Фив»), или «жертвенник аргосских богов» («Молящие»), или скала («Прометей»). Только в «Орестее», наряду с помостом посередине («гробница Агамемнона»), мы имеем дворцовую декорацию с пологой лестницей в глубине орхестры. Декорация эта, сделавшаяся в дальнейшем постоянной

в греческих трагедиях, была, по-видимому, изобретена Эсхилом. Предание приписывало Эсхилу также создание трагического костюма, эффектов грома и провалов, театральных машин (выдвижная платформа — эккиклема и т. п.), усовершенствование масок, изобретение танцевальных фигур и т. д. Представим себе спектакль эсхиловской трагедии, с ее хорами и актерами, облаченными в тяжелые, до пят спадающие плащи из негнущейся золотой и пурпурной парчи и в маски с высоким лбом и чудовищно разверстым ртом. Фантастические маски рогатой Ио или Эриний с извивающимися змеями увеличивали причудливую фееричность зрелища, героями которого были сказочные цари, боги, демоны, великаны. Зрелища эти меньше всего были декламационной драмой. Плясал и пел хор. Пели, плясали актеры. Пляски эти были то размеренно-величавыми, то исступленно-драматическими, с ударами в грудь, с выкриками отчаяния в сценах надгробного рыдания, то бешено-неистовыми, как прославленная пляска Эриний, например. Феерические массовые сцены въездов царей в окружении воинов и свиты, динамические сцены поединков и сражений в финале трагедий, монументальные зрелищные контрасты, которые особенно любил Эсхил, музыка пронзительных флейт и глухо гудящих тимпанов и других ударных — все это позволяет нам сказать, что театральное зрелище, как его создал Эсхил, было простым, угловатым, но подлинно народным, эмоциональным, безмерно волновавшим свободное население Афин, собравшееся в праздничные дни Дионисий на скамейках деревянного еще театра на склонах Акрополя. Эта глубокая народность трагических зрелищ подчеркивалась, как известно, порядком их организации. Трагедии Эсхила ставились на общегосударственных празднествах Дионисий. Молодежь города, его избранные граждане составляли хоры эсхиловских трагедий. Выбранные судьи присуждали награду на соревнованиях, в которых участвовало каждый раз по три трагических поэта. В 489 году Эсхил впервые победил на трагических состязаниях. В 468 году он был первый раз побежден молодым Софоклом. Так колебались весы успехов Эсхила у его зрителя.

Основной стих диалогов Эсхила — ямбический триметр, т. е. стих, составленный из трех пар ямбических стоп. Это был стих декламационный, стих речей, не сопровождаемых музыкой. Аристотель называет ямбический триметр стихом, наиболее отвечающим живой человеческой речи. Но, в отличие от позднейшей трагедии, Эсхил часто заставляет своих актеров говорить также и «долгими» восьмистопными стихами. И это потому, что трагедия Эсхила еще не отлилась в канонические формы, еще находится в становлении.

Различные стихотворные метры означали в греческой трагедии также и различие в произнесении. «Долгие» стихи, вероятно, сопровождались музыкой, произносились речитативно. Борьба между ними и триметром была борьбой между речитативным и чисто декламационным стихом, и относительное богатство «долгих» стихов у Эсхила по сравнению с позднейшей трагедией означало преобладание элементов музыки в эсхиловском театре, еще только начинающем вырастать из стихии лиризма.

Торжествует эта лирическая стихия в многообразнейших песенных размерах Эсхила. Лиризм эсхиловской трагедии как бы завершает и венчает весь предшествующий опыт греческой лирики. Мы можем услышать в его хорах отзвуки простодушной «народной» земледельческой песенки. Эта связь хоров Эсхила с современной им народной поэзией особенно подчеркивается античными комментаторами. Лирические размышления о богатой и скромной доле (в «Агамемноне»), песни о женской судьбе (в «Молящих») — вот примеры живого воздействия народной поэзии на Эсхила. И в то же время нетрудно найти в лирике Эсхила близость с той торжественной, звенящей медью сложных составных строф поэзией знати, прекрасными памятниками которой остаются для нас «победные оды» Пиндара. Сравним с одами Пиндара хотя бы победные песни в начале «Персов» и в «Агамемноне».

Но еще настойчивее ощущается в эсхиловской лирике ее ритуальные струи. Мотивы свадебных песен звучат в «Молящих». Погребальные причеты с ха-

рактерной для них неистовой образностью, азиатской «варварской» стилистикой, исступленными ритмами найдем в «Жертве у гроба», в «Семи против Фив» и в «Персах». И это, не говоря о бесчисленных молитвах, процессионных гимнах, обрядовых возгласах.

Наконец, далеко не на последнем месте стоит у Эсхила боевая гражданская лирика, — походные песни в «Семи против Фив», гимны, прославляющие величие и силу родного города в «Молящих» и, в особенности, в «Эвменидах». Облик Эсхила как певца победоносного «города гоплитов», прославителя молодой эллинской государственности, пожалуй, отчетливее всего виден именно в этих мотивах его лирики.

Закон ритмической симметрии и параллелизма властвует над этими лирическими композициями, свидетельствуя о том, что некогда всеми этими песенными сценами управляла также симметрия в музыке и в орхестике. Строфа и антистрофа — вот простейшая форма этого параллелизма. Но параллелизм этот проникает и глубже, в самую ткань эсхиловских хоровых песен. Поэт любит повторять в качестве упорно и мощно звучащего рефрена целую строфу или группу стихов. Очень вероятно, что происхождение этих повторений — ритуальное: они — пережиток «магической поэзии». Поэт повторяет отдельные слова и обороты речи, нагнетая до предела эмоциональную силу этих тяжеловесно падающих повторений: «Нас Ксеркс, ойой, в поход повел, Нас Ксеркс, ой, боль, под нож повел. Нас Ксеркс сгубил, славолюбивый, гордый царь» («Персы»). Поэт мощно пользуется звуковой аллитерацией — «взводенъ волн, войско гривастое» («Семь против Фив»); играет трагическими каламбурами — «Имя Елена — тлен и плен»; создает образы неожиданные, порою парадоксально смелые — «быстроногий глаз»; нагромождает в языке своем тяжеловесные эпитеты и гиперболы, то как бы косноязычно спотыкаясь, то захлебываясь в мощном потоке титанического красноречия. Непревзойденную характеристику стиля Эсхила создает Аристофан в не раз уже упомянутых «Лягушках». Эсхил именуется здесь «поэтом

с безудержным, неистовым, безумным ртом»; здесь говорится о «конно-вздыбленных речах» Эсхила, об «оперенных султанами, шлемоблещущих, окованных медью реченьях», о «бычьих словах с бровищами и хвостищами». «Я трагедию вырядил в блеск золотой», — говорит про себя в «Лягушках» сам Эсхил.

В характеристику, данную Аристофаном, следует внести только одну поправку. Аристофан подчеркивает велеречивые темноты языка Эсхила. «Понять их — величайший труд», — говорит он. Основываясь на этих словах, часто характеризуют язык Эсхила как подчеркнуто архаический, сакральный, как бы «церковно-славянский» язык. При этом забывается, однако, историческая перспектива. Эсхил, по сути дела, впервые создавал аттический литературный язык. До него Афины не имели литературы. В годы, последовавшие за этим созидательным подвигом Эсхила, литературный язык в Афинах чрезвычайно быстро менялся, в направлении к ясной и подчеркнуто-прозрачной «аттической речи». И для Аристофана, жившего на полстолетия позднее Эсхила, язык старинного, ставшего классическим поэта действительно был языком устарелым, «музейным». Но не таким был язык Эсхила для современных Эсхилу зрителей. Не забудем, что искусство Эсхила было искусством в высокой степени актуальным, народным. Великий поэт был понятен своему героическому зрителю. Да и действительно, язык Эсхила далеко не только высокопарен. Наряду с торжественными речениями в нем немало варваризмов, диалектизмов, «простонародных» словечек, точных политических, научных, профессиональных терминов, выражений комедийных, крестьянски-грубоватых, шуточных. Язык Эсхила — в основе своей живой, реалистический язык страстного и бурного времени афинской истории.

Переводчик стремился по возможности полно и правдиво передать сущность эсхиловского стиля. Вот почему передача текста размерами подлинника, стих в стих, стопа в стопу явилась прямой обязанностью перевода. Это относится, прежде всего, к диалогиче-

скому стиху Эсхила, к «ямбическому триметру», который переводчик, как и в своем переводе Аристофана, передает шестистопным ямбическим стихом, обычно с цезурой после пятого или седьмого слога. С той же точностью стремился переводчик передать и сложные метры эсхиловской лирики, начиная с двустопных, ямбических и хореических систем: и метры трехстопные, дактилические («Радуйтесь, радуйтесь, все в изобилии жирном»), и анапестические («Как оплачу тебя, государь, государь»), и кретики («В даль ушел, весь ушел, конный люд, пеший люд»), и вакхеи («Велик Зевс, царей царь»); скоплением долгих (ударных) оба последних размера передают напряжение эмоции гнева, печали, страха. С такой же тщательностью переводчик старался передать и метры четырехстопные, ионики, с их чередованием двух кратких-неударных и двух долгих-ударных («Прогремел клич, и погнал царь кораблей клин на рубеж волн»), и пеоны («Царь царствующих, господин господствующих»), и хориямбы («Там, на лугу, в травах, в цветах»), и, наконец, пятистопный метр, считавшийся древними критиками наивысшим выражением пафоса отчаяния, «дохмий» («Убил брата — брат. Вогнал в грудь копье»).

И все же точность в передаче метрической схемы Эсхила — только внешняя часть задачи, встающей перед переводчиком. Сложнее передать особенности словаря поэта. Мы уже говорили о том, насколько односторонне обычное представление о словаре Эсхила как о словаре исключительно «высокопарном», «парящем». Перевод стремится поэтому выразить многослойность, противоречивость языка Эсхила, шероховатость, порою даже как бы своеобразное косноязычие его синтаксических форм. Перевод стремится раскрыть «реалистического» Эсхила полнее и точнее, чем это сделано в переводах Д. Мережковского, В. Нилендера и С. М. Соловьева. Но, разумеется, было бы величайшей ошибкой забывать при этом о пафосе страсти и силы, который образует существо, блеск и величие трагического стиля Эсхила. Переводчик стремился в меру своих сил не упускать из виду и этой стороны

творчества великого древнегреческого трагика. Переводам отдельных трагедий предпосланы предисловия. Ограниченность места заставила сделать их краткими, в частности в разделах, касающихся стилистики отдельных трагедий. В конце книги читатель найдет краткий комментарий.

Пусть же послужит книга тому, чтобы творчество «отца трагедии» вошло в строящееся здание нашей культуры не как музейная диковина, а как мощный, не тронутый временем и забвением опорный столб.

Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. IX–XXXII.

Персидская трилогия

1

На самом пороге эсхиловской драматургии, а, следовательно, и драматургии мировой, нас встречает трагедия, исключительная по своеобразию, — эсхиловские «Персы». Как гласит античная дидаскалия, трагедия эта была поставлена в 472 г. до н. э. Созданная восемь лет спустя после победы афинского флота у Саламина, трагедия «Персы» изображает и прославляет эту победу.

Тут мы невольно останавливаемся в изумлении. Как? Разве недостаточно известно, что древнегреческий трагический театр был театром мифологическим, что он основывался на сюжетах старинных религиозных сказаний и героических легенд? И вот оказывается, что первая же из дошедших до нас трагедий этого театра написана на сюжет исторический, мало того — почти злободневный. Здесь — противоречие. Но это противоречие — кажущееся; оно свидетельствует именно о своеобразии того, как понимала греческая трагедия и «мифологию», и «историю» в театре.

Напомним исторический ход событий. К концу шестого столетия до н. э. отношения между огромной персидской державой и ее западными соседями — быстро расцветавшими городами Греции — привели к войне.

Для молодых купеческих и промышленных слоев греческих городов и прежде всего самих Афин обладание морем, господство на проливах, обеспечивающее свободный подвоз дешевого морского хлеба, были вопросом жизни и смерти. Но антиперсидские настроения землевладельческих и земледельческих слоев были гораздо менее агрессивными. Защита родных полей и наделов от иноземного владычества — вот в чем они видели цель войны. И, наконец, в самой Греции находились группы, почти открыто призывавшие власть персидской деспотии.

В таких сложных условиях разразился авангардный бой между греческим Западом и персидским Востоком. На самом рубеже VI и V столетий до н. э. вспыхнуло направленное против Персии восстание греческих малоазиатских, так называемых ионийских городов. Восставшие просили поддержки у городов материковой Греции. Аристократическая Спарта ответила открытым отказом. В Афинах возникли споры. И чем настойчивее пропагандировали войну «в защиту ионийских братьев» купеческие слои, тем упорнее старались землевладельческие и крестьянские группы избежать поводов к вооруженному столкновению с Персией. Пожар и разорение ионийских городов и главного среди них — Милета — вот чем завершилась первая военная схватка Греции и Персии. Было ясно, что это только начало. И действительно, в 495 г. до н. э. царь Дарий отправил к берегам Греции персидский флот. Буря разбила корабли у Афонского мыса. Но через пять лет неприятельский флот снова показался у греческого побережья. Персидские лучники высадились к северо-востоку от Афин, у Марафонской равнины. Афинам первым пришлось выдержать удар вражеского нашествия. Ополчение молодого государства блистательно выполнило свою историческую задачу. Девять тысяч афинской тяжелой вооруженной пехоты встретили персов у Марафона и опрокинули неприятельский десант в море.

Но каждый год можно было ожидать нового нашествия персов. Купеческие круги Афин развили энергичнейшую подготовку к новой войне. В лице Фемистокла,

выходца из низкородной семьи (по-видимому, он был сыном фракиянки, т. е. неполноправным гражданином), эти круги нашли вожака дальновидного и отважного. Фемистокл в качестве архонта Афин провел закон о постройке большого флота. Это вызвало ожесточенную оппозицию землевладельческих групп. Ведь экипаж флота вербовался по преимуществу из малоимущих и безродных ремесленников, рыбаков и поселенцев. Рост морской мощи Афин отодвигал в тень исконную афинскую тяжеловооруженную пехоту — ополчение крестьянских родов под командой землевладельческой знати. Крупный землевладелец Аристид возглавил сопротивление реформам Фемистокла. Ожесточенная социальная борьба угрожала изгнанием то одному, то другому из противников. Но близость персидского похода явно укрепляла позиции Фемистокла, и ему удалось настолько мобилизовать военную подготовку Афин, что, когда десять лет спустя после Марафонского сражения персидские войска, под личным предводительством молодого царя Ксеркса, двинулись на Грецию, Афины могли выставить флот в двести кораблей, оставляя далеко позади морские силы остальных эллинских государств.

Не доверяя на этот раз всех войск своих морю, Ксеркс повел сухопутную армию по материку, переправив ее у Геллеспонта по двум плавучим мостам. Это была одна из величайших армий древнего мира. Исчисления Эсхила и — по его следам — Геродота, который определяет персидское войско в два миллиона, а вместе с обозом — в четыре миллиона человек, конечно, чудовищно преувеличены. Новейшие военные историки, как, например, Дельбрюк и Меринг, на основе расчета скорости передвижения персидских войск, длины их обоза и т. д. исчисляют силы персов в 50–70 тысяч человек. Но несомненно, что силы огромной персидской державы были всерьез мобилизованы для этого, предводимого самим царем похода. Эти силы, во всяком случае, во много раз превышали то, что могли выставить, к тому же недружные между собою, города Греции.

Последовавшие события вошли в историю человечества. Блеском славы озарен подвиг передового

отряда греков, целиком погибшего в Фермопильском ущелье, защищая подступы к Срединной Греции. Прорвавшись через Фермопилы, персы неудержимо наступали на юг. Оборонять Афины было бы безнадежно. Население города село на корабли и бежало на противоположный берег морского залива. Афины и афинская крепость — Акрополь — были сожжены персами. У маленького острова Саламина, к югу от Афин, сосредоточился весь греческий флот. Здесь же сконцентрировалась и персидская эскадра, составленная из тяжелых многовесельных боевых кораблей. В узких проливах у Саламина разыгрался морской бой. Флот персов был разбит соединенными силами греков, главенство среди которых по праву принадлежало недавно созданной афинской эскадре. Греческие историки справедливо объясняли победу наступательной тактикой греческого флота, искусно маневрировавшего и теснившего громоздкие корабли противника в извилистых саламинских проливах. Но несомненно, что эта тактика стала возможной благодаря моральному перевесу патриотически воспламененных, готовых к самопожертвованию афинских ополчений над подъяремной массой персидских гребцов и лучников. У Саламина победила не только более передовая военная техника греческого флота, но и более прогрессивный социальный строй, передовая идеология молодых греческих государств.

Итоги победы были огромны. Царь Ксеркс с большей частью войск поспешил возвратиться в Азию. В Северной Греции остался на зимовку избранный отряд персидского войска под предводительством зятя царя — полководца Мардония[10]. Этих осколков пер-

[10] Участвовал в подавлении Ионийского восстания (500–499 до н. э.), персы считали его инициатором вторжения Персии в Грецию. Поход Мардония оказался неудачным, он переправился через Геллеспонт и занял о. Фарос и значительно продвинулся вдоль берега Македонии, но буря уничтожила большую часть его кораблей, а оставшееся без поддержки флота войско было сильно потрепано набегами местных племен.

сидских сил оказалось достаточно, чтобы в следующем году вновь поставить Грецию под угрозу нашествия и во второй раз захватить и сжечь Афины. Но в сухопутном сражении у Платей (здесь отличилась тяжеловооруженная афинская пехота под командой Аристида), персидские войска были окончательно разбиты, и Мардоний начал стремительное отступление.

Легко представить себе национальное ликование в Греции, и в особенности в Афинах. Но не успели последние персидские отряды покинуть почву Греции, как во всей стране, и в первую очередь опять-таки в Афинах, вспыхнула резкая социальная борьба. Теперь, когда земли Аттики, ее поля и виноградники, были освобождены от неприятеля, для землевладельцев и руководимого ими крестьянства война была закончена. Дальнейшие наступательные походы для завоевания проливов и малоазиатских колоний могли только усилить положение опирающихся на море и на флот «демократических» слоев Афин. Напротив того, для «демократии» большая наступательная война с перспективами создания великой афинской морской державы была и соблазнительной, и необходимой. В течение ряда лет, последовавших за боями у Саламина и Платей, партия Фемистокла находится у власти. Растет флот, и афинские корабли откалывают кусок за куском от державы персов. Это поступательное движение сопровождалось, однако, непрекращающимся сопротивлением оппозиционных групп. И вот, наконец, в 472 г. Фемистокл был изгнан из Афин, всего через четыре года после того, как на Олимпийских играх 476 г. он, победитель у Саламина, был прославлен как величайший из греков.

2

Этот исторический рассказ был необходим потому, что рост греческого трагического театра неразрывно связан с ожесточенной социальной борьбой, бушевавшей в Афинах эпохи персидских войн. Персидская трилогия Эсхила занимает в этой борьбе существеннейшее место.

В 492 г. старший современник Эсхила, поэт Фриних, ставит трагедию «Падение Милета». Не «мифология», а история была содержанием этой трагедии, — притом история совсем недавних лет. Поражение ионийского восстания, ужасы осады и гибели Милета, ярость персидских варваров и отчаяние пленных — вот что, как кажется, изобразил Фриних в своей (не дошедшей до нас) трагедии. Устроителем этого трагического представления — его хорегом — был не кто иной, как сам Фемистокл. Как рассказывает нам античный комментатор, представление вызвало такое страстное волнение, такие слезы и крики горечи среди афинских зрителей, вспомнивших о позоре милетского поражения, что власти города наложили штраф на Фриниха за то, что он «нарушил границы театрального благоприличия».

Выразительнейшая картина идейной борьбы вокруг театра, в пору первоначального его становления, встает в этих отрывочных свидетельствах. Несомненно, что Фриних явился провозвестником воинственных устремлений Фемистокла, желавшего напоминанием об ионийском восстании мобилизовать против Персии ярость афинского амфитеатра. И столь же несомненно, что штраф, наложенный на Фриниха, был делом рук тех влиятельных в государстве землевладельческих групп, которые еще недавно противились посылке помощи восставшей Ионии и стремились избежать всякого обострения в отношениях с персами.

И вот, четыре года спустя после саламинской победы Фриних ставит историческую трагедию, посвященную этой победе. Снова хорегом представления является Фемистокл. Поставленная одновременно с апофеозом Фемистокла на Олимпийских играх 476 г., эта трагедия Фриниха была, бесспорно, задумана как прославление Фемистокловой политики. Не случайно трагедия называлась «Финикиянки»: ее хор составляли жены финикийских моряков, ушедших в поход на персидских кораблях. Рассказ о гибели этих кораблей у Саламина и плач финикийских женщин о погибших мужьях составляли главное содержание трагедии,

в центре которой полностью стоял, таким образом, морской бой у Саламина. А слава саламинской победы была славой афинского флота и создателя этого флота — Фемистокла.

И опять-таки далеко не случайно, что через четыре года после постановки этой фриниховской трагедии, в пору крайнего обострения направленной против Фемистокла пропаганды (не забудем, что именно в это время, в 472 г., Фемистокл был присужден к изгнанию), Эсхил выступает с трагедией «Персы». По теме трагедия эта почти полностью повторяет «Финикиянок» Фриниха, но по установке, по направленности своей она полемизирует с творением старшего поэта.

Но, разумеется, полемикой с установками Фриниха содержание эсхиловской трилогии вовсе не исчерпывается. В персидской трилогии Эсхил развертывает грандиозную концепцию происхождения, смысла и итогов греко-персидских войн. Поколением позднее историю греко-персидских войн написал Геродот. Приступая к описанию этих войн, Геродот искал корней вражды Запада и Востока. И он находил эти корни в глубокой древности, в мифологической старине, в походе финикийского Кадма на запад по следам похищенной Европы, в походе на восток аргонавтов, поплывших за золотым руном, в походе ахейцев, разрушивших Трою из мести за похищение Елены. Мифология непосредственно переходит здесь в историю, сказка смешивается с злободневной действительностью. Геродот в своей истории во многом идет по стопам Эсхила. И очень вероятно, что излагаемая им концепция возникновения греко-персидских войн родилась в бурные годы этих войн. А гениальнейшим идеологом Афин эпохи Марафона и Саламина был именно поэт Эсхил. Именно персидская трилогия Эсхила развертывала гигантскую идею связи мифологических и исторических столкновений Востока и Запада, идею изначальной близости и последующей вражды Азии и Европы.

Старинная дидаскалия сохранила нам название первой (не дошедшей до нас) трагедии этой трилогии. Это — «Финей». Финей — образ мифологический. Так

звался брат похищенной некогда богом Зевсом прекрасной финикийской царевны Европы. Посланный отцом на поиски своей сестры, Финей, обладая пророческим даром, понял тщетность погони и основал царство на берегах Черного моря. Он стал зятем афинской царевны Орифии, жены северного ветра Борея. Но Финей провинился перед богами, и они ослепили его и велели чудовищным Гарпиям ежедневно рвать из рук несчастного царя приготовленную для него еду. Страдальца спасли аргонавты, высадившиеся в его царстве по пути в Колхиду. Афинские царевичи Калаид и Зет, дети северного ветра, уничтожили Гарпий, и в благодарность за это Финей открыл аргонавтам будущие судьбы их плавания.

Нетрудно понять, как осмыслял Эсхил сказание о Финее в первой (несохраненной) части своей персидской трилогии: Финей отказывается от погони за сестрой, потому что понимает верховную волю Зевса, желавшего сочетать Восток в лице финикиянки Европы с тем Западом, который будет отныне носить имя прекрасной возлюбленной отца богов. Аргонавты, первые из греков поплывшие на Восток, притом именно афиняне Калаид и Зет, спасают страдающего Финея. А внуком Финея мифология считала Персеса, сказочного родоначальника персидских царей. Значит, афиняне некогда принесли спасение прапращуру персидского царского дома. Ясно, что вдвойне грешно правнукам сказочного Финея идти войной на город потомков его спасителей. Очень вероятно, что подобные мысли, вплоть до прямого запрещения персам когда-либо в грядущих веках воевать с Афинами, были вложены Эсхилом в уста Финея, который ведь недаром был прорицателем. И совершенно в духе эсхиловской драматургии во второй части персидской трилогии, в сохраненных нам «Персах», поэт вспоминает о данных некогда (т. е. именно в первой части трилогии) пророчествах.

Таким образом, мифологическая трагедия о Финее в рамках единой трилогии действительно органически могла перейти в историческую трагедию о Саламин-

ском сражении. И это было возможно именно потому, что и сами исторические «Персы» были, как мы увидим, по существу своему не менее «мифологичны», чем «Финей».

3

Действие «Персов» перенесено поэтом в далекие Сузы, в стан побежденных персов. Это не было нововведением Эсхила. Уже трагедия Фриниха развертывалась в Азии, перед хором финикийских женщин. Понятно, почему Эсхил не мог не последовать в этом отношении за своим предшественником: только развертывая действие в лагере побежденных, мог поэт ввести сюжет победоносного Саламинского сражения в формы того трагического плача-френоса, который был ритуальной основой трагедии. Напряженное ожидание хором нависшей над страной катастрофы сразу вводило зрелище в атмосферу ритуальной трагической тревоги. Наряду с этими, так сказать, сакральными соображениями, были причины порядка эстетического. Перенося свою драму в город, ожидающий исхода войны, Эсхил мог описать эту войну отраженно, как это позволяла ему его столь еще примитивная драматургическая техника. Вместе с тем, развертывая действие на далеком, полусказочном Востоке, поэт освобождал свою драму от уз бытового правдоподобия, от требований эмпиризма. В атмосфере фантастических Суз, оглашаемых экзотическими восклицаниями персидских старейшин, в блеске торжественных восточных одежд, трагедия приобретала черты несколько условного, обобщающего монументального стиля. «История» превращалась в «мифологию».

Наконец, соображения политические и моральные. Политический эффект прославления величавой победы греков в Саламинском бою, конечно, неизмеримо возрастал от того, что прославление это шло из уст врагов. Верный пропагандистский расчет владел поэтом, когда он именно так поворачивал содержание своей трагедии. И все же, раскрывая перед зрителем боль и страдания побежденного врага, Эсхил не мог не вызвать у своих зрителей не только некоего уважения,

но и сочувствия к побежденному неприятелю. Перед этой загадкой не раз останавливалась в изумлении новейшая филология. Как? Эсхил осмелился всего восемь лет спустя после сожжения персами афинского Акрополя, в театре, у самого подножия этого сожженного Акрополя возбуждать у зрителя сочувствие к противнику? Этого вопроса нельзя обойти. Ответ на него, как нам кажется, следует искать именно в полемической направленности «Персидской трилогии» Эсхила.

Оговоримся еще раз: этой полемической направленностью идеология «Персов» отнюдь не исчерпывается. «Персидская трилогия», несомненно, является возвышеннейшим актом государственного патриотизма, национальной гордости. Аристофан имел все основания влагать в уста своего Эсхила (в комедии «Лягушки») гордые слова: «Я трагедию “Персы” поставил для вас, чтоб вложить в вас стремленье к победе, к превосходству высокую волю вдохнуть. Я одел ее в блеск и величье».

И все-таки, почему Эсхил и в «Финее», и в «Персах» подчеркивает, что Европа и Азия были некогда «кровными сестрами»? Почему он так старательно противопоставляет безрассудного царя Ксеркса всему персидскому народу, хору мудрых старейшин-персов, в особенности самому старому царю Дарию, который прославляется как идеальный государь? Очень точно воспроизводя в остальном историческую действительность, Эсхил в образе царя Дария резко отходит от истории. Он старается забыть о том, что Дарий был убийцей своего предшественника, что он вдохновил первый поход Персии против греков и кроваво подавил восстание ионийцев. Поэт рисует его как мудрого из мудрых. Делается это для того, чтобы всячески подчеркнуть, что не Дарий и не персы, а только Ксеркс повинен в войне, только Ксеркс — враг греков. Так не поступил бы поэт, который стремился бы мобилизовать своих соотечественников на наступательную, непримиримую войну с неприятелем; но так должен был говорить тот, кто хотел примирить свою победоносную родину с побежденным противником.

Все эти соображения получают подтверждение также и в той своеобразной перестановке акцентов, которую производит поэт, излагая историю Персидской войны. Роль морских сил Афин, роль флота, разумеется, отмечается Эсхилом. Но все же флоту посвящаются слова сдержанные и двусмысленные. Наоборот, прославляется афинское войско, — в первую очередь как ополчение копьеносцев, т. е. как тяжеловооруженная крестьянская пехота. Чтобы выдвинуть роль этой пехоты, и, в частности, роль ее военного вождя — Аристида, Эсхил в самом рассказе о морском Саламинском сражении всячески подчеркивает, явно расходясь здесь с историей, значение небольшого в сущности эпизода: высадки афинской пехоты под командой Аристида на островок Пситтaлею.

Всячески подчеркивая решающую роль пехоты в отражении персидского нашествия, Эсхил насильственно раздвигает хронологические рамки своего изложения и вводит в него рассказ о сухопутном платейском поражении персов. Сам призрак царя Дария подымается поэтом из гроба, чтобы, одаренный даром пророчества, почивший царь мог предсказать это сражение, ведущая роль в котором принадлежала не Фемистоклу, а Аристиду.

Так трагедия «Персы» предстает перед нами мифологической по стилю, политической, а отчасти и партийно-политической по содержанию. Не забудем, однако, что она является также и важнейшим историческим свидетельством о персидских войнах. При всей его партийной пристрастности, рассказ Эсхила, рассказ современника и очевидца событий, лег в основу всей последующей историографии персидских войн.

4

Сценическая обстановка «Персов», примерно, такая же, как и во всех ранних творениях Эсхила. На орхестре ступенчатое сооружение, оно изображает гробницу царя Дария. В действии одновременно участвует не более двух актеров и хор, роль которого очень значительна. Пролога, произносимого актером, еще нет. Трагедия начинается непосредственно с «паро-

да», с появления хора, составленного из «персидских старейшин». Песня хора создает напряжение трагической тревоги, которое обязательно для экспозиции эсхиловских трилогий. Рассказ появляющейся на торжественной колеснице царицы Атоссы о злом сне, приснившемся ей, сгущает эту тревогу. Заметим кстати, что дурной вещий сон — один из излюбленнейших мотивов Эсхила. Резкий и угловатый перелом вносит в действие появление посланца. «Все войско варваров погибло», — сообщает он с той же архаической угловатостью. Сразу же следует взрыв плача хора, сочетающегося с причитаниями самого посланца. Это — «коммос», совместный плач актера и хора, наследие старинных заплачек, обязательная ритуальная часть эсхиловских трагедий. Следует рассказ посланца о разгроме персидского флота у Саламина. Это — первая из сохраненных нам «вестнических» речей греческого трагического театра и в то же время свидетельство того, насколько сильны были эпические элементы в искусстве Эсхила. Не забудем и о том, что необычайно точный и конкретный рассказ Эсхила лег в основу всех последующих описаний Саламинского сражения.

Новый плач хора заканчивает первую треть трагедии. Вторая треть, как и первая, начинается с выхода царицы Атоссы, не торжественного на этот раз, а траурного. Это излюбленное Эсхилом «повторение по контрасту». Атосса пришла, чтобы совершить (ритуальное в трагическом театре) жертвоприношение. Но жертвоприношение это особое. Происходит колдовской обряд заклинания тени царя Дария. Призрак царя Дария, по времени первый из многих призраков трагического театра, предсказывает будущее поражение персов на суше, давая политическую установку всей трагедии: пусть никогда не идет Персия в поход против Эллады.

Так заканчивается второй раздел трагедии. Нельзя не отметить симметричности его построения с первым разделом. И там, и здесь за появлением первого актера — Атоссы следовал приход второго актера («посланец» в первом, «тень Дария» — во втором разделе). А далее сцена ритуального плача и расчлененный на

три монолога рассказ второго актера. Эмоциональная окрашенность рассказов в обоих разделах сходна: их содержание — печаль и страх. В трагедии нет поэтому перелома. Искусство перипетий, разработанное Эсхилом в его позднейших трагедиях, находится здесь еще в зародыше. Эсхил сумел достигнуть в своих «Персах» лишь последовательности нарастания эмоции печали при прямолинейном, а не перипетийном развитии трагедии. Но это — шаг вперед по сравнению с драматургией Фриниха, который (поскольку мы можем судить) начал своих «Финикиянок» сразу же с высшей эмоциональной ноты, с известия о саламинском поражении.

Появление самого царя Ксеркса знаменует начало третьего и последнего раздела трагедии. Не следует удивляться, что Ксеркс, о скитаниях которого в далекой Фракии только что повествовал посланец, так скоро непосредственно появляется на орхестре. Появлению его предшествовала песня хора, а хоровая песня, в силу условности и понимания времени в греческой трагедии, перекрывала любые временные промежутки.

Выход Ксеркса, живого виновника и участника пережитой катастрофы, дает — после пространных повествований об этой катастрофе — дальнейшее трагическое нарастание. Напрягается и конфликт между Ксерксом — отщепенцем, единственным виновником войны, и персидским народом, олицетворяемым в хоре его вельмож-старейшин. Ксерксу «страшно взглянуть в очи отцам его воинов». Хор обрушивается на бежавшего с поля сражения царя с гневными и горькими вопросами-упреками. И здесь, в третий и последней раз, проходит перед нами каталог экзотических и торжественно звучащих персидских имен: «Где Артафрен, Артембар, Ариомард, Масистр?» «Государь, отвечай нам!» Перечисление имен неприятельских князей и военачальников, так величаво провозглашенное в начале трагедии, повторенное затем в печальном рассказе посланца, выразительно и с подлинно трагической силой заключает все это своеобразное действие, посвященное прославлению саламинской победы, весь

этот грандиозный драматизованный плач, с таким великолепным политическим и художественным расчетом вложенный Эсхилом в уста побежденных врагов.

Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. 5–13.

Трилогия о дочерях Даная

1

«И не скажет никто, что когда-нибудь я образ женщины создал влюбленной», — так заставляет говорить своего Эсхила Аристофан в «Лягушках».

Как и во всех своих оценках эсхиловской поэзии, Аристофан здесь и прав и неправ. Образов, обуреваемых личной, слепой и страстной любовью, подобных «Федре» или «Сфенебее», в творчестве Эсхила действительно не найти. И все же поэт создал произведение, целиком посвященное теме любви, как ее понимал творец трагического театра. Обломок этой стариннейшей «трилогии о любви» мы имеем в трагедии «Молящие».

Миф, сохраненный нам в одном из поздних античных сборников — приписываемой Аполлодору «Вивлиофике», рассказывает: «У египетского царя Бела родилось двое сыновей — Данай и Египт. У Египта от нескольких жен было пятьдесят сыновей, у Даная — пятьдесят дочерей. Возник спор о власти. Данай, в страхе перед сыновьями Египта, построил пятидесятивесельный корабль и бежал вместе со своими дочерьми. Он причалил в Аргосе, где царь Гелланор уступил ему престол. Но сыновья Египта погнались за Данаем, приплыли в Аргос и потребовали его дочерей в жены. Данай согласился и разделил между ними своих дочерей по жребию. Но после свадебного пира он дал своим дочерям кинжалы, и каждая из них зарезала своего спящего жениха, — кроме одной, Гипермнестры. Она пощадила своего жениха Линкея, потому что он сохранил ей девичество. Данай бросил ее в темницу. Остальные дочери Даная закопали головы своих женихов в Лерне, а тела похоронили у городской стены. Афина и Гермес, по приказанию Зевса, очистили Данаид от

кровавой вины. Потом Данай сочетал Гипермнестру с Линкеем».

В сухом пересказе позднего компилятора можно разгадать древнейшее смысловое зерно мифа. Девушки отказываются от брака с мужчинами. Они закалывают своих мужей. Это земля, отвергающая оплодотворение, бесплодная пашня. Дочери Даная зарывают головы убитых мужей в землю: на языке космических образов это и означает оплодотворение, осеменение. Здесь нет ни моральных оценок, ни исторической, политической конкретизации. История и политика включаются в миф, когда с середины VII столетия завязываются деятельные связи между Египтом фараонов и городами и островами Греции. С этого времени экзотические фигуры смуглых египтян появляются в греческой вазовой живописи, греческие божества охотно отождествляются с египетскими, греческие мифы прикрепляются к Нильской долине. Так и рождение Данаид переносится в Египет. В греческий Аргос они только бежали, спасаясь от преследования. Но как же оказались они, гречанки по происхождению, в Египте? А потому, что прабабкой их была аргосская царевна Ио, в скитаниях своих зашедшая некогда в Египет. Когда же возвратился род бежавшей в Египет Ио обратно в родной Аргос? Да именно тогда, когда, спасаясь от преследования, покинул Египет Данай.

Такую связную, исторически и географически конкретизированную форму приобрел древний космический миф, вероятно, уже в эпической поэме «Данаида», которая возникла, по-видимому, в киренских колониях Греции и из которой нам сохранено несколько малозначительных стихов.

В приписываемом Гесиоду «Каталоге героинь», этой гигантской родословной книге греческой аристократической знати, также зарегистрирована судьба дочерей Даная. Космический миф становится генеалогическим документом.

Очень вероятно, что именно с этой эпической обработкой мифа связана первая (и чрезвычайно важная) идеологическая моральная переоценка. Почему до-

чери Даная противились браку с сыновьями Египта? Космический миф не отвечал на этот вопрос. Но теперь ответ дается. Данаиды и Египтиады кровно родственны друг другу. Они — дети двух братьев. Брак между кровными родичами, в частности между двоюродными братьями и сестрами, был вполне естественным и закономерным на древнейшей стадии родового общества. Он составлял основу того, что Льюис Морган называл «кровнородственной семьей». «Отношения между братом и сестрой на этой ступени семьи предполагают, как нечто само собой разумеющееся, половое общение» (Энгельс, «Происхождение семьи, частной собственности и государства»). Еще резче высказался Маркс: «В первобытную эпоху сестра была женой, и это было нравственно». Но с точки зрения позднейшего развития родового строя подобные кровные браки внутри рода стали почитаться делом беззаконным н неподобающим. Они стали кроваво преследоваться. Реформа греческой общественной жизни, связанная с VIII–VII веками до н. э., перестроила и семейное право. Вместе с появлением рабовладельческого государства, государственной территории, собственности, возникала семья как основная ячейка государства, народа, собственности, и во главе ее — господин патриархальной семьи, рабовладелец, отец. Эта гигантская эпохальная ломка требовала себе подтверждения в мифологии, в священной легенде. И вот сказание о дочерях Даная становится ареной столкновения двух социальных идеологий. Основанные на кровнородственном праве притязания Египтиадов на брак с сестрами объявляются теперь кощунственными. Братья не имеют права на своих сестер. Только отец властен распоряжаться судьбой своих дочерей. Данаиды поэтому безусловно правы, убивая женихов по приказу отца. И боги очищают их от вины. Так столкнулись две правовые концепции. При этом за концепцией, данной в эпосе — бесспорная правда прогрессивного, поступательного движения истории. Однако в ее четких и суровых нормативных требованиях нет места ни морали, ни личному выбору, личному чувству.

Эту моральную санкцию, а с ней и подлинный идейный переворот, внес в старинный миф Эсхил, создатель трагической трилогии о дочерях Даная.

2

Ранее Эсхила трагический поэт Фриних обработал тот же миф в трагедии «Египтяне»[11]. То малое, что мы о ней знаем, позволяет думать, что в очень существенном, даже центральном для смысла трагедии, пункте Эсхил отошел от своего предшественника. Мы еще подойдем к этому пункту, но раньше необходимо вглядеться в самое творение Эсхила — вернее, в первую и единственно нам сохраненную часть этого творения — в трагедию «Молящие».

Ее действие начинается на аргосском берегу. Стая беглянок — дочерей Даная — умоляет царя Аргоса о защите. Но почему бежали они от своих женихов — Египтиадов? Они «свадьбы, боялись с кровной родней» («Молящие», 8), — говорит Эсхил, следуя эпической традиции мифа. Однако несколькими стихами далее мотивы бегства уточняются. «Вражда? Иль богу ненавистно? В чем беда?» — спрашивает девушек аргосский царь, как бы приводя доводы эпической традиции. И девушки отвечают ему: «Кто нас купил, кто нас попрал, того любить?» («Молящие», 348). И выше:

А кто жену берет насильно, девушке,
Родителю наперекор, тот чист? В аду,
Мертвец, не убежит он от возмездия. (240–242).

Вот он — новый, эсхиловский мотив бегства дочерей Даная. Брак с Египтиадами им ненавистен не только как брак кровный, но и как брак насильственный. Так поставлен вопрос в «Молящих». Но не забудем, что перед нами — только первая часть трилогии. Что следовало дальше? По мифу, аргосский царь двинулся в бой против насильников Египтиадов и был убит. Данаю, объявленному царем, пришлось согласиться на брак своих дочерей с сыновьями Египта. Но перед свадебной ночью он уговорил дочерей убить ненавист-

[11] Трагедию относят к V в. до н. э.

ных женихов. Все это могло быть содержанием второй части тетралогии. А затем, как было уже рассказано, дочери Даная убивают женихов, кроме одной ослушницы — Гипермнсстры. И тут античные комментаторы излагают нам два варианта мифа. По одному из этих вариантов. Египт, отец убитых женихов, потребовал отмщения за кровь сыновей. Последовало судоговорение, в котором Египт и Данай примирились, а Данаиды, вероятно, не без вмешательства богов, были оправданы и очищены. Другой вариант рассказывал, что обвиняемой перед судом выступила лишь одна из Данаид, Гипермнестра. И обвинялась она не в убийстве, а в том, что нарушила приказ отца и не пожелала убить жениха. Ясно, что оба эти судоговорения параллельны по своей драматургической функции и противоположны по смыслу. Оба они восходят к различным традициям. Какое же из них принадлежит Эсхилу? Сам поэт, кажется, дает ответ на это. В его «Прометее» мы находим пересказ и идейное толкование мифа о дочерях Даная, причем несомненно, что поэт излагает здесь как бы итог собственной версии этого мифа — собственной более ранней трилогии.

Пророча несчастной Ио о будущих ее скитаниях. Прометей говорит так («Прометей», 874 и сл.):

Земля Пеласга примет трупы женами
Зареванных, убитых в ночь бессонную.
Разрежет горло мужу своему жена…
Одну лишь завлечет желанье девушку.
И не поднять ножа ей на того, с кем спит.

Деяние Гипермнестры стоит, следовательно, в центре эсхиловской трилогии. Суд над Гипермнестрой — это эсхиловский вариант драматической разработки мифа.

А суд над Данаидами? Очень вероятно, что это был вариант, разработанный Фринихом в его «Египтянах». В таком случае идейная установка фриниховской трагедии понятна, и она вполне соответствует тому, что мы знаем о поэтическом мировоззрении этого предшественника Эсхила. Боги оправдали Даная и его дочерей, повинных в убийстве братьев-женихов.

Рассмотренная уже нами апология отцовского права, во всей ее суровой и жесткой непримиримости, не усложненная никакими моральными или эмоциональными оценками, лежала в основе фриниховской версии. А в варианте Эсхила эта оценка дается. Уже не об оправдании Данаид идет речь. Нет, Гипермнестра нарушила волю отца, и все-таки она побеждает в споре и оказывается оправданной. Но почему же нарушила Гипермнестра приказание отца? Мотивы, принятые Эсхилом, ясны из цитированных стихов «Прометея». И, что особенно знаменательно, — эти мотивы расходятся с другими, приводимыми, в частности, в упомянутой уже «Вивлиофике» псевдо-Аполлодора. Там говорилось недвусмысленно: «Гипермнестра пощадила жениха своего Линкея, потому что он в брачную ночь не тронул ее девичества». Линкей сохранил жизнь потому, что он не совершил преступления против нового семейного права. А у Эсхила совсем иначе. Гипермнестра пощадила Линкея, потому что «ее завлекло желанье», потому что она полюбила своего мужа в брачную ночь. И, несмотря на это, вернее, именно поэтому, она была оправдана.

Снова, как и в «Молящих», но еще значительно настойчивее, звучит здесь перед нами тема новой санкции брака, тема любви. И полное, мощное раскрытие этой темы — в третьей части трилогии. Сама Афродита, как свидетельствуют древние комментаторы, являлась там, чтобы защитить Гипермнестру и прославить животворящую силу и могущество любви. Нам сохранилось несколько замечательных строк из ее монолога:

Обнять желает Землю Небо страстное,
Земля желает страстно сочетаться с ним.
И дождь, с супружеского неба хлынув вниз,
Брюхатит Землю. И родит, набухшая,
Траву для стад овечьих и Деметрин хлеб.
Весну лесную Ливень в ночь супружества
Плодотворит. И я — всему зачинщица.

Разве у нас нет основания назвать трилогию о дочерях Даная — трилогией о любви? Разве, вопреки свидетельству Аристофана, не создал Эсхил древней-

ший в драматической литературе образ «влюбленной женщины»?

И все-таки, как сказано, Аристофан был и прав. «Влюбленная женщина» у Эсхила, как и вся его концепция любви, глубочайшим образом отлична от той всепоглощающей и разрушительной страсти, о которой будет через несколько поколений писать творец образов «Федр» и «Сфенебей» — Еврипид. Эсхил — один из созидателей нового афинского государственного строя, прославитель его морали. И он славит власть Афродиты, славит любовь как зиждительную основу нового брака — того, на котором, в противовес родовому варварству, он считает необходимым воздвигнуть новый государственный строй. Сумрачной ночи варварской родовой косности противопоставляет поэт восходящих Афин свою трилогию о новой семье и о любви мужчины и женщины. Этой трилогией он хочет осветить и очистить действительность своего века и народа. Он делает это с той же целеустремленностью, как и тот поэт, который две тысячи лет спустя противопоставил феодальной морали рода любовь своих Ромео и Джульетты. Эсхиловская трилогия о дочерях Даная — это «Ромео и Джульетта» античности. Но за ней остается преимущество: то, что она говорит, она говорит впервые в мировой истории.

И необходимо прибавить: в истории античного общества и позднее не было сказано более величавых слов во славу женщины и женской любви как основы семьи. Начавшийся позднее длительный процесс паразитического загнивания рабовладельческого общества скоро свел роль женщины к роли тупой молчальницы в доме и жадной проститутки на мужских попойках. Презрением к женщине, насмешкой над семьей проникнута огромная часть античной литературы. Но будем помнить, что век Эсхила и в этом отношении, как во стольких других, — это короткое, ослепительное, еще почти не тронутое тенями распада утро восходящей античной государственности.

Прославлению этой государственности посвящена и вторая, дополнительная тема «Молящих». Эсхил

изобразил натиск Египтиадов, наталкивающийся на твердость Аргоса и его царя, как неистовое буйство варварского мира, находящее отпор в спокойной мощи эллинской государственности. На все лады, красками, доходящими до резкой карикатуры, изображены бесчинства, беззакония «дикарей» — сыновей Египта и их слуг. «Над эллинами, варвар, вздумал чваниться!», — отвечает, несомненно под бурные одобрения зрителей, посланцу Египтиадов аргосский царь. И он возвещает этому посланцу «в открытом, недвусмысленном слове», не «запечатанное» на варварский лад «в складки папируса», а «по-эллински» — прямо высказанное решение государства: оказать защиту угнетенным. В годы, следовавшие непосредственно за отражением персидского наступления, когда Афины вели войну именно под лозунгом защиты эллинских колоний и островов от гнета варваров — эти установки трагедии получали, конечно, самый ясный политический смысл.

Эсхил стремится также всеми средствами возвеличить образ эллинского государства как государства, управляемого благими законами, как полиса. «Припали вы не к очагу домашнему царя», — отвечает девушкам царь. Принципы новой афинской государственности как «общего дела» полемически выдвигает здесь Эсхил в противовес архаическому пониманию государства как частной собственности власть имущих родов.

Сам мифический Аргос раскрыт поэтом как идеализированный образ современного ему афинского народоправства. Решение оказать защиту дочерям Даная принято общим голосованием народного собрания с соблюдением всей процессуальности, характерной для политической практики эсхиловских Афин.

Так разве же не верно, что «Молящие» Эсхила, трагедия, прославляющая идеологию новой семьи и нового государства, — это — при всем своем простодушии — глубокомысленный памятник великого века?

3

Но если так серьезна идейная установка этой эсхиловской трагедии, то в стилистическом отношении

перед нами образец архаического искусства, сценический примитив.

Из тысячи с лишним стихов ее — лишь менее половины отдано диалогам и более шестисот стихов уделено хорам: это говорит об огромном преобладании лиризма в трагедии. Ее главное действующее лицо — хор. Судьбы хора, перипетии, постигающие хор, — вот что движет трагедию. Кроме хора, персонажей всего только трое; из них на орхестре одновременно выступает не более двоих. Диалог ведется почти всегда только между одним из актеров и хором. Старая форма беседы хора с «ипокритом» (ответчиком) — архаическое зерно трагедии — отчетливо предстает здесь перед нами. А самые диалогические части трагедии состоят из семи-восьми пространных речей по тридцать-сорок стихов каждая и протяженных стихомифий; связанность, тяжеловесность тяготеют на этих диалогах. Действие происходит вокруг алтаря в центре орхестры. Самый язык трагедии изобилует ветхими речениями и простодушными оборотами речи. Нельзя сомневаться поэтому, что «Молящие» (как и «Персы») относятся к древнейшей части сохраненного нам наследия Эсхила. Семидесятые годы до н. э. — вот вероятнейшая дата их создания.

Впервые здесь имеем мы зерно драматической перипетии. С тревоги обнявших алтарь Данаид начинается трагедия. Появляющийся на боевой колеснице царь Аргоса колеблется оказать девушкам защиту. Отчаяние хора безмерно. Следует «спор» между ними и царем. Это — первый «спор» — «агон» греческого трагического театра, «агон» еще очень угловатый, наивный. Царь резко и неожиданно меняет решение. Тревога хора резко сменяется ликованием. Так перипетией заканчивается первый раздел трагедии. Второй содержит в себе славословие Данаид в честь новой их родины (один из лучших образцов политической лирики Эсхила) и завершается новой перипетией: появились корабли Египтиадов. Данаидам снова угрожает опасность. Хор снова резко переходит от радости к ужасу и отчаянию. Третий раздел трагедии дает нарастание

динамизма. Отчаянные вопли хора. Дикие угрозы черномазого посланца Египтиадов. Беготня. Драка. Надо удивляться стихийному драматическому искусству Эсхила, выдвинувшему эту динамическую сцену к финалу своей трагедии.

Стремительная сцена массового движения, криков, плача резко прерывается появлением аргосского царя и его воинов. Два мира: варварство и Эллада стоят противопоставленными друг другу. Царь Аргоса прогоняет дикаря-посланца Египтиадов и обещает вооруженную защиту Данаидам. Третья и последняя в нашей трагедии перипетия. Хор переходит от печали к торжественному восхвалению Аргоса. Так от тревоги к радости, снова к отчаянию и опять к ликованию, — ясно и резко ведется линия драматического развития. Хор как лицо, эмоционально переживающее все ходы перипетий, радующееся, страдающее, надеющееся, стоит в центре этого драматического развития. Примем также во внимание простые, но монументальные зрелищные, а вероятно, и хореографические, и музыкальные контрасты, которые даны в трагедии. Контраст вспугнутых девушек и аргосского царя, являющегося в окружении вооруженных воинов, те же девушки и яростный глашатай Египтиадов — например. Припомним и то нарастание, которое крепнет к финалу трагедии. И нельзя будет не признать следующего: пусть в «Молящих» перед нами всего лишь элементы театрального стиля, но это элементы подлинно грандиозного, величавого и «народного» трагического театра.

Как же развертывалась дальше трилогия о дочерях Даная? Как рассказывал приведенный уже нами эксцерпт из псевдо-Аполлодора, за высадкой Египтиадов в Аргосе последовало сражение между ними и аргосцами. Убитого царя Пеласга сменил Данай. Принужденный согласиться на брак своих дочерей с сыновьями Египта, он вручил невестам перед брачной ночью кинжалы и приказал заколоть женихов. Этот отрезок мифа, вероятно, и был содержанием второй части трилогии. Говоря точнее, содержанием ее, при тогдашнем уровне драматической техники Эсхила, могли быть,

вероятно, только самые приготовления к свадьбе и заговор дочерей Даная. Разнообразнейшие события, предшествовавшие роковой свадьбе, предполагались, следовательно, происшедшими в перерыве между трагедиями, о них только упоминалось. Легенда рассказывала, что «венчальная песня» — «гименей» — ведет свое происхождение от свадьбы дочерей Даная. Мы можем себе представить вторую часть нашей трилогии как развернутый свадебный обряд с соответственными песнями, церемониями, процессиями. Но решимость невест зарезать мужей в брачную ночь, все надвигающееся исполнение этого кровавого дела бросали тени трагической тревоги на общий праздничный фон свадебного веселья. Решающие драматические события кровавой ночи, несомненно, падали опять на перерыв между трагедиями. Основным содержанием третьей и последней части трилогии — трагедии «Данаиды» — был, как сказано, суд над ослушницей Гипермнестрой. Действие, вероятно, начиналось в утро после брачной ночи. Выбегая из спален, может быть, с окровавленными кинжалами в руках, Данаиды одна за другой появлялись на орхестре, образуя исступленный, исполненный яростного торжества хор мужененавистниц. Появлявшийся Данай, вероятно, рассказывал о совершенных убийствах и об ослушании Гипермнестры.

Дальнейшее развитие действия не может быть определено в точности. Участвовала ли в трагедии сама Гипермнестра, согласно мифу брошенная отцом в темницу, или действовал ее спасенный муж Линкей — ответить трудно. Но можно себе представить полные ярости и гнева песни хора дочерей Даная, постепенно переходящих к примирению и мягкости после того, как сама богиня Афродита (мы уже приводили этот отрывок) сказала величавое слово в защиту полюбившей Гипермнестры и во славу любви. Финалом трагической трилогии, раскрывающим идейный смысл всего творения, несомненно, было прославление святости эллинского брака и новой семьи.

За трагической трилогией шла сатировская драма. Мы с почти несомненной уверенностью можем

говорить об ее содержании. Каталог эсхиловских творений называет некую «Амимону». А миф рассказывает, что Амимона была одной из дочерей Даная. Заблудившись в поисках родника, она повстречала бога Посейдона, который воспылал к ней любовью и сочетался с ней в тенистой пещере. В награду бог показал девушке водоносный Лернейский родник. Эта шутка была подходящей концовкой трилогии о любви. Победоносная любовь еще раз торжествовала здесь над мужененавистничеством девственных дочерей Даная, торжествовала на этот раз весело и иронически, как и подобало в сатировской драме. Вероятно, сатиры преследовали прекрасную Амимону своими сладострастными домогательствами. Бог Посейдон отгонял козлоногих поклонников, насмешливо предлагая им:

«Тварь дикую охаживать, не девушек».

Затем сам бог обращался к Амимоне с недвусмысленным предложением:

«Тебе — обняться с мужем! Мне — жену обнять!»

А сатиры, оставшись ни при чем, может быть подглядывали за любовью бога в тенистой пещере.

Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. 61–69.

Фиванская трилогия

1

Слава фиванских драм Софокла, его «Эдипа в Колоне», «Антигоны» и знаменитого «Эдипа царя», затемнила в памяти позднейших читателей фиванскую трагедию старшего поэта — Эсхила. Но не так судила о последней античность. В аристофановской комедии «Лягушки» Эсхил, с гордостью оглядываясь на свой поэтический труд, называет «Семь против Фив» в числе величайших своих творений.

«Создал драму я, полную духа войны».

– «Но какую же?» — «Семь полководцев».

– Кто увидит ее, тот о львиной душе затоскует и сердце отважном»

(«Лягушки», 1021)

Этой оценки достаточно, чтобы пристальнее вглядеться в фиванский миф в том его истолковании, которое дал создатель трагического театра.

Напомним самый миф. Фиванскому царю Лаию дано было пророчество: сын, который родится от него, убьет отца и станет мужем своей матери. Лаий пренебрег пророчеством; он женился на Иокасте. Когда же родился сын, он велел проколоть ему ножки и, уложив ребенка в деревянный ларец, бросить его в море. Волны выбросили ларец на противолежащий Сикионский (или Коринфский, по другому варианту) берег. Царь Сикиона (или Коринфа) воспитал ребенка как своего сына и назвал его Эдипом. Возмужав, Эдип отправился странствовать по белу свету. По пути в Фивы ему повстречался старик на повозке. Вспыхнула ссора, и в запальчивости Эдип убил путника, не догадываясь, что это его настоящий отец, Лаий. Юноша продолжал путь и у ворот Фив встретил Сфинкс — чудовище, полульвицу-полуженщину, губившую фиванскую молодежь. Эдип уничтожил Сфинкс, и благодарный народ избрал его царем города и передал ему руку овдовевшей царицы Иокасты. Так исполнилась вторая часть пророчества: Эдип стал мужем своей матери. От Иокасты у него родились два сына — Этеокл и Полиник — и две дочери — Антигона и Исмена. Однако счастливому царствованию Эдипа пришел конец. Тайна отцеубийства и кровосмесительного брака стала известной. Иокаста в отчаянии повесилась, а Эдип сам себя ослепил. Слепец продолжал, по-видимому (здесь варианты мифа двоятся), жить в царском дворце, но подросшие сыновья его, Этеокл и Полиник, лишили его почетного куска мяса на пиру, оспаривая этим его царский сан. В бешенстве Эдип проклял сыновей, предрекши им, что они будут делить между собой наследство отца мечом. Проклятие сбылось. После смерти Эдипа между его сыновьями вспыхнул раздор: Этеокл изгнал брата из Фив. Полиник бежал в Аргос,

нашел там приют у царя Адраста и пошел походом на родные Фивы в числе семи аргосских полководцев, решивших помочь ему силой возвратить отцовский престол. Семь вождей осаждают Фивы. Приступ на город отбит; все шестеро полководцев, кроме Адраста, полегли мертвыми. В поединке убили друг друга братья Этеокл и Полиник. Из рода Эдипа остались в живых только две дочери. Но из них старшая, Антигона, гибнет: нарушив приказ фиванских старейшин, она хоронит труп брата своего Полинина, брошенного без погребения, и ослушницу казнят.

Нетрудно различить в этой цепи сказаний, по крайней мере, три, а исключая более поздний мотив деяния Антигоны, — два в основе своей самостоятельных мифа. Это — миф о сыне, убившем отца, и миф о братьях, сразивших друг друга. Параллели к обоим мифам и к отдельным их мотивам (младенец в ларце, брошенный в море, встреча отца с сыном на распутье дорог) могут быть найдены в фольклоре множества народов. И всюду первоначальный смысл их — элементарно космический: вечная гибель и возрождение дня, природы, жатвы, племени осмысляется в отце, рождающем сына, который убивает отца. Брат, сражающий брата, — это тот же космический образ.

В какой мере заключена подлинная историческая действительность в основе сказаний о походе семи аргосских полководцев против Фив? Отголоски реального прошлого — военных столкновений греческих родов, — несомненно, звучат здесь, как и в подобных же преданиях о походе аргосских героев на Трою. Осада Фив, как и осада Трои, воспринималась позднейшими поколениями как главнейшие из военных предприятий легендарной греческой истории. Отсюда вели свои родословные роды греческой знати. Немудрено, что, как «Илиада» и, может быть, даже ранее, чем «Илиада», фиванские мифы получили обработку в героическом эпосе — в поэмах (до нас не дошедших) «Эдиподея» и «Фиваида».

Судя по позднейшим пересказам, уже в этих поэмах были поставлены в связь те самостоятельные по сути своей звенья мифов, о которых речь была выше:

повествования о судьбах Лаия, Эдипа и сыновей Эдипа вместе со сплетающимися с ними боковыми сказаниями об аргосских полководцах.

Связью, скрепившей звенья мифа, была (в соответствии с моральными установками эпической поэзии) вина и следующее за виной проклятие, из колена в колено преследующее и истребляющее злополучный дом Эдипа. А в качестве первопричины вины и проклятья эпос приводил исконный грех Лаия. Лаий похитил сына элидского царя Пелопа — красивого юношу Хрисиппа — и, движимый страстью, обесчестил его. Тогда старый Пелоп проклял похитителя: пусть собственный сын убьет его.

Так, в отличие от чуждого морали космического первомифа, в эпической разработке силой, разрушившей род фиванских царей, стала моральная вина, преступление. И, поскольку мы можем судить, вина осталась движущей силой также и в той трагической обработке, которой подверг старинный миф Эсхил.

2

Еще до сравнительно недавнего времени были неясны композиционные, а вместе с тем и идейные очертания фиванской трилогии Эсхила. Сохранившаяся трагедия «Семь против Фив» считалась, ввиду кажущейся незаконченности ее, средней или даже начальной частью трилогии. Тогда трилогия могла бы быть построена (по догадке германского филолога Велькера) следующим образом: первая часть — «Немея», описывавшая выступление семи аргосских полководцев вместе с Эдиповым сыном Полиником в поход против Фив; вторая — наша трагедия «Семь против Фив», изображающая гибель вождей под стенами осажденного города; третья — «Элевсинцы», в центре которой стояли похороны погибших полководцев в Элевсине. Героями трилогии были бы, следовательно, в основном аргосские полководцы. Трилогия могла бы по справедливости зваться не «Фиваидой», а, скажем, «Аргиадой».

Но, кладя конец всяческим сомнениям, филолог Франц опубликовал в 1848 г. «дидаскалию», т. е. запись о постановке трагедии, сохранившуюся в ста-

риннейшей из эсхиловских рукописей, в манускрипте Медичи. Из дидаскалии этой явствует, во-первых, что трагедия наша была поставлена в 467 г. до н. э., а во-вторых, что, вопреки предположениям, она была заключительной частью трилогии, первыми звеньями которой были «Лаий» и «Эдип». В наследии Эсхила существовало, таким образом, очевидно, не одна, а две трилогии, разрабатывавшие рассказанный нами комплекс мифов. И если фиванская трилогия (в которую входила наша трагедия) описала гибель дома Эдипа, так сказать, с фиванской стороны, то вторая (полностью утраченная) трилогия, аргосская, подходила к этой гибели, и, в частности, к походу семи полководцев, со стороны аргосской.

Сейчас, после опубликования дидаскалии, приходится только удивляться, как можно было прежде сомневаться в содержании этой трилогии, в то время как сам Эсхил в одной из песен «Семи против Фив», по свойственному ему обычаю, четко подвел итоги предшествующим частям трилогии. Эсхил говорит здесь устами хора:

Трижды пророчил Лаию Феб
С пифийской треноги, где пуп вселенной:
Пускай умрет
Он без детей, но спасет свой город.
Взяло верх сладкое неистовство.
Себе палача зачал Лаий,
Эдипа — убийцу отца.
И далее о гибели Эдипа:
Когда явным стал
Эдипу свадьбы чудовищной
Ужас, взревел от боли царь.
Сердце взбесилось в груди.
Двойной удар он рушит
Рукою, отца убившей, —
Спиц острие в мякоть глаз вколол он.
И, наконец, о проклятии Эдипа:
Сынов проклял царь…
Пусть им с железом в руке
Отца делить наследство.

Цепь вины и последующих кар здесь, ясна. И, как и в эпосе, в этом эсхиловском варианте мифа нет понятия рока как верховной, беспричинно губящей, неотвратимой и слепой силы. Это нас удивляет, тем более, что именно с мифом об Эдипе сочетается в нашем представлении понятие античного рока. Но это потому, что мы судим о мифе по сохраненному нам софокловскому «Эдипу царю». Софокловский Эдип — это поистине потрясающая, беспощадная и горькая «трагедия рока»: лучший из людей, мудрейший, справедливейший, великодушнейший, уничтожается по воле бессмысленной судьбы.

Но в том-то и дело, что эта концепция трагедии «Эдип царь» в огромной доле принадлежит самому Софоклу. Зловещие тона социальной катастрофы, надвигающейся в бурях Пелопоннесской войны, тяжело легли на трагедию Софокла, созданную непосредственно после великой чумы в Афинах и гибели Перикла, в обстановке разорения аттического крестьянства и бешеного напряжения классовой борьбы. Но совсем иной была социальная обстановка в первое десятилетие после саламинской победы, когда создавал свою фиванскую трилогию Эсхил. И нетрудно понять, почему над трилогией этой властвует не софокловский образ неотвратимого и безжалостного рока, слепо и без вины уничтожающего лучших, а более мужественные, хотя не менее суровые настроения. Это те настроения, которые заставили Эсхила наказать своего Лаия за преступление против родного города. Это те настроения, которые позднее вложил в уста своего Эсхила Аристофан: трагедия создана, «чтоб вдохнуть в нас стремление к победе, к превосходству великую волю вложить» («Лягушки», 1024). Фиванская трилогия Эсхила была в существе своем не трилогией рока, а трагедией патриотизма и национального сознания.

Приходится, однако, признать, что о первых двух ее звеньях мы знаем очень мало; от них до нас дошло всего несколько отрывочных стихов. Вглядимся же пристальнее в третью, единственную из сохраненных нам частей трилогии. И прежде всего, поставим во-

прос: почему пожелал Эсхил в 467 г. до н. э. поэтически обработать ветхое сказание о двух братьях, убивших друг друга, о великой осаде, об обороне и о славной победе осажденного города? Что непосредственно двигало, волновало и вдохновляло поэта? Патриотизм, чувство национальной гордости и долга, уже сказали мы выше. Теперь скажем точнее: память о недавней персидской войне и об обороне Афин. Этим объясняется образ зажатого в неприятельское кольцо города, данный Эсхилом с такой ошеломляющей силой в первых же строках трагедии. Страх, смятение, отчаяние робких женщин и девушек. В испуганном воображении встают страшные картины пожара, насилий, опустошений в завоеванном городе.

А в противовес им — непоколебимое мужество полководца, решимость отстоять город во что бы то ни стало. Удар за ударом развертывается оборона столицы у каждых из семи осажденных ворот. И вот — победа! Образ спасенного города заканчивает трагедию. Этот образ осажденных и спасенных Фив у Эсхила явно перерастает в образ всеэллинской государственности.

Фивы — это эллинский город, это как бы сама Эллада. И в соответствии с этим враги, аргосцы, хотя по мифу они такие же греки, приобретают черты, свойственные варварам. Они — безбожники, святотатцы, высокомерные и хвастливые гордецы. Сами боги вмешиваются в борьбу. Оружие фиванских воинов благословляет «отец наш Зевс». На щите вражеского бойца — чудовищный, враждебный Зевсу Тифон.

Мы имеем все основания сказать, что поставленная через десятилетие после сожжения персами Афин трагедия «Семь против Фив» есть в значительной доле своеобразная поэтическая реминисценция о грозных днях осады и победы. И если в «Персах» Эсхил прославил торжество своей родины устами побежденных, то в «Семи против Фив» он перенес действие в город осажденных, обороняющихся и победивших.

Не забудем при этом, что самая идея родины — идея национального государства и государственного патриотизма — рождалась едва ли не впервые в грече-

ской истории, а следовательно, и в греческой поэзии, именно в эпоху национальной обороны против персов, в пору общеэллинских собраний в Коринфе и Платеях, в пору представлений первых трагедий Эсхила. Для греческой лирики почти еще не существовало понятия государства и чести государства. Для нее сверкает слава и доблесть аристократических родов, господствующих над Грецией. Еще менее можно искать понятие «государства», «патриотизма», «родины» в эпических поэмах. Это и естественно. В эпоху расцвета эпоса и лирики государств в Греции почти еще не было. И когда у Эсхила Этеокл в торжественных словах призывает граждан: «На защиту стать детей и милой матери, родной земли», «заплатить долг няньке-родине», то это были новые слова, говорящие о новых понятиях, о понятиях, рождавшихся в эпоху возрастания из обломков родового строя городов-государств, в эпоху первоначальной победоносной самозащиты этих городов-государств, в эсхиловскую эпоху.

И в этой своей трагедии, одетой в наряд старинной сказки, Эсхил выступает как провозвестник и защитник новых созидательных идей своего общества и века.

Но, разумеется, было бы ошибкой думать, что в этой эсхиловской трагедии, как и в других творениях поэта, мы найдем прямолинейно-последовательное изложение этих идей. Поэт был связан и традицией избранного им мифа, и условностями жанра трагического представления. И в неменьшей степени был он связан противоречиями собственного своего идейного мира.

Особенно отчетливо сказались эти противоречия в центральном образе нашей трагедии — в образе самого Этеокла. Хронологически это едва ли не первый образ-характер, созданный Эсхилом. Ни в «Молящих», ни в «Персах» в сущности нет еще сколько-нибудь последовательно очерченных героев. Но Этеокл — это уже герой. В основном он дан Эсхилом как носитель той идеи непреклонного военного мужества, государственного долга и готовности к самопожертвованию, которую мы отметили как центральную в на-

шей трагедии. Но Эсхил взял образ Этеокла из эпоса. Там на нем лежала печать окаянного рождения от кровосмесительного брака, печать отцовского проклятия и отверженничества. И вот эсхиловский Этеокл — вождь, защитник родины, несокрушимый полководец как бы сталкивается с Этеоклом эпической трагедии, Этеоклом отверженцем, грешником. Черты кощунства, богохульства кое-где еще ясно ощущаются в эсхиловском Этеокле. Этеокла мифологический сюжет толкает на поединок с родным братом. Но тут-то и сказывается величавое парение трагического гения Эсхила. Поэт не боится противоречий между своим идеальным Этеоклом и печальным грешником эпической поэзии. На основе этих противоречий Эсхил создает единственный в своем роде исполинский образ героя, играющего со смертью, героя, до конца безжалостного к себе и другим, предельно сурового, как бы изваянного из каменной глыбы.

И все же нельзя отделаться от мысли, что не случайно тень горечи падает и на эту, посвященную прославлению победы трагедию Эсхила. Да, победа Фив — это победа Эллады. Но в то же время трагедия не устает проклинать братоубийственную войну. И когда хор поет:

Когда убьет брата брат
В бешенстве рукой своею,
Очистит кто грех такой? —

то мы не можем не вспомнить о распрях, раздиравших греческое общество в самые годы персидских войн и в особенности после них. Трагедия «Семь против Фив» создавалась в обстановке совершенно реальной опасности войны Афин со Спартой, в обстановке непрекращающихся схваток на беотийской границе. Особенно тягостной и опасной была антипатриотическая деятельность бежавшего в Аргос былого кумира Афин — Фемистокла. И вот трагедия становится не только «национально-триумфальной», но и «партийно-полемической». В характеристике одного из аргосских полководцев, Амфиарая, актуальное полемическое содержание эсхиловской трагедии особенно

отчетливо проступает сквозь одежды старинной сказки. Плутарх рассказывает («Биография Аристида», 3), что, когда в театре, во время постановки «Семи против Фив», были произнесены относящиеся к Амфиараю слова:

Он хочет быть, а не казаться праведным.
Он из борозд глубоких сердца жатву жнет,
И в нем решенья созревают добрые.
(«Семь против Фив», 583–587).

«тогда взоры всех зрителей обратились к присутствующему в театре Аристиду, как если бы именно к нему относилась эта великолепная похвала».

Совпадение это, несомненно, не было случайным. Эсхил рассчитывал вызвать эту политическую демонстрацию. Но если это так, то соблазнительно видеть и в других относящихся к Амфиараю стихах изложение актуальных политических мыслей Эсхила. А стихи эти очень многозначительны. Амфиарай клеймит Полиника:

О, что за подвиг, божествам угоднейший…
Родимый город рушить, на отеческих
Богов — бросать копыта чужеземных войск.
(«Семь против Фив», 573, 575–576).

Здесь совершенно явно звучат не только свойственные нашей трагедии ноты патриотизма и государственной гордости, но и резкое политическое осуждение по адресу зачинщиков социальной резни. А такими зачинщиками в глазах Эсхила всегда были лидеры враждебной ему «демократии», и в первую очередь Фемистокл. А если вспомнить, что именно в это время изгнанный Фемистокл развивал особенно активную антиафинскую деятельность, если вспомнить, что интриги его развертывались как раз в Аргосе, то параллель между бежавшим из Фив в Аргос, чтобы поднять знамя братоубийственной войны, сказочным Полинином и бежавшим из Афин в Аргос историческим Фемистоклом покажется отнюдь не неправдоподобной. И понятен будет выбор Эсхила, остановившегося на этой теме именно в 467 г. Год спустя, в 466 г., вмешательство

афинских властей принудило Фемистокла бежать из Аргоса в Персию.

Полемические черты в трагедии «Семь против Фив» не могут быть оспорены. Как ни хотел Эсхил возможно торжественнее прославить национальное единство родного государства, прозорливый ум его не мог не видеть неразрешимых противоречий, уже нарастающих в этом государстве. Темперамент политического борца толкал его на полемику, насыщая ненавидящей бранью его величавый стиль.

3

По построению своему «Семь против Фив» занимают промежуточное положение среди сохраненных трагедий Эсхила. На орхестре здесь еще не более двух актеров. Вестнические речи наряду с лирическими партиями еще занимают более двух третей трагедии. События в основном еще развертываются за пределами театра, докатываясь до орхестры только в виде эмоциональных отголосков. Но главное действующее лицо — уже не хор, а актер, Этеокл, данный как развернутый характер. И начинается трагедия не с выхода хора, а (первый пример в истории мировой драмы) с актерского монолога. На орхестре, как и во всех эсхиловских трагедиях, предшествующих «Орестее», — ступенчатое возвышение. На этот раз оно изображает фиванскую крепость Кадмею.

Трагедия, как и обычно у Эсхила, слагается из трех разделов. В первом — из речей вестника и плача хора девушек возникает образ осажденного города и нарастает напряжение трагической тревоги. Второй раздел — явление исключительное даже для драматургии Эсхила: на протяжении четырехсот строк следуют, сменяясь, семь речей лазутчика и симметричных им ответных речей Этеокла. Их величественное однообразие подготовляет драматическую вершину действия: уход Этеокла на смертельный поединок с братом. Третий и заключительный раздел трагедии — большой ритуальный, симметрично построенный плач Антигоны и Исмены над трупами убитых братьев. Подлинность финала (решение Антигоны похоронить Полиника)

может быть поставлена под сомнение. Вероятнее всего — это сочинение позднейшего (античного) редактора, желавшего согласовать финал эсхиловской трагедии с версией софокловской «Антигоны».

«Семь против Фив» была, как уже не раз нами указывалось, последней трагедией трилогии. За ней следовала сатировская драма «Сфинкс». Сохранились только ничтожные отрывки из нее.

Какую роль играло появление Сфинкса в мифе об Эдипе — достаточно известно. Но как осмыслялся этот горький мотив в сатировской драме? Может быть, содержанием драмы была веселая потеха сатиров, нашедших шкуру убитой Сфинкс. Кто-нибудь из сатиров, может быть, наряжался в эту шкуру, пугая прохожих, задавал дурашливые загадки. Так трагическая тема, с такой горькой серьезностью проходившая через трилогию, оборачивалась напоследок балаганом. Это было совершенно в стиле столь богатой монументальными контрастами поэтики Эсхила.

Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. 115–122.

Трилогия о титане Прометее

1

Среди образов, созданных мировым искусством, найдется немного таких, которые в большей степени выросли бы до значения символа, приобрели бы силу большего идейного обобщения, чем Прометей. Вспомним же, что если не создателем этого мифа, то поэтом, придавшим старинной сказке величавый и мудрый смысл, был именно Эсхил.

Чрезвычайно содержательна и глубоко характерна жизнь образа Прометея в мировой культуре.

Для всей восходящей линии этой культуры, для Гёте, для Байрона, для Шелли, эсхиловский Прометей — величайший символ могущества и самоценности человеческого разума, символ восстания против всяких богов, символ освобождающегося человечества.

Не кто иной, как Маркс подвел сжатый и выразительный итог этой революционной концепции эсхиловского образа, развернув вместе с тем эту концепцию до предельной глубины обобщения. Предисловие к своей докторской диссертации Маркс заканчивает цитатами из Эсхила:

«Признание Прометея:
“Скажу открыто: ненавижу всех богов”» —
(Эсхил, «Прометей», 987)

есть собственное признание философии, ее собственное изречение, направленное против всех небесных и земных богов, которые не признают человеческого самосознания высшим божеством. Рядом с ним не должно быть никакого божества. А жалким трусам философия повторяет то, что Прометей сказал прислужнику богов Гермесу:

Мои страдания, слышишь, не сменяю я
На пресмыкательство твое...
(Эсхил, «Прометей», 978–979)

Прометей — самый благородный святой и мученик в философском календаре».

Эти слова Маркса — не случайные упоминания. Образ Прометея как выражение освобождающей борьбы человечества повторяется в его дальнейших работах: «Боги Греции были трагически ранены насмерть в “Прикованном Прометее” Эсхила» («К критике гегелевской философии и права»). Маркс воспринимает образ бойца за человеческую культуру, эсхиловского Прометея, как своеобразного союзника своего в великой борьбе. Он охотно ссылается на него в своих полемических выступлениях. «Светлое жилище, называемое Прометеем у Эсхила одним из величайших даров, посредством которых он превратил дикаря в человека, перестает существовать для рабочего, и тот вынужден поселиться в пещерах» («Святое семейство»). Так древнегреческий образ становится аргументом полемики против капиталистической эксплуатации, толкающей человечество к варварству.

Всеми оценками этими Маркс выводит эсхиловского «Прометея» далеко за пределы буржуазной культурной традиции, даже традиции буржуазно-революционной. Он делает этот образ достоянием классовой борьбы, философии и культуры пролетариата. И чрезвычайно важно, что именно с этого времени, с середины XIX столетия, начинается столкновение противоречащих оценок эсхиловского «Прометея», — как бы поединок двух культур вокруг героического образа старинного искусства. Революционная концепция Прометея-богоборца становится все более невыносимой для буржуазной филологии конца века.

Правда, просто вычеркнуть то, что с предельной ясностью написано Эсхилом в его трагедии, буржуазная филология не могла. Чтобы развенчать и обезоружить образ непреклонного мятежника, был мобилизован сложный арсенал филологической учености. Ход рассуждений Велькера, Шемана, Веклейна, Вейля и ряда других филологов конца XIX столетия был, примерно, таков. Да, бесспорно «Прикованный Прометей» изобилует страстными выпадами против тирании Зевса. Но ведь «Прикованный Прометей» — это всего лишь одна из трех трагедий, образовавших некогда целостную трилогию. А состояла эта трилогия (как мы знаем из каталога эсхиловских пьес в рукописи Медичи) из «Прометея Прикованного», «Прометея Освобожденного» и «Прометея-Огненосца» (порядок трагедий нам не засвидетельствован. Известны лишь названия и некоторые отрывки из «Прометея Освобожденного). Итак, рассуждают авторы этих домыслов, — дело ясное. Первую часть трилогии образовывала трагедия «Прометей-Огненосец», где показывалось похищение Прометеем небесного огня. Второй частью был сохраненный нам «Прикованный Прометей», изображавший наказание преступника и ропот его против отца богов — Зевса. А третьей и заключительной частью трагической трилогии являлся «Прометей Освобожденный». И вот здесь-то — ключ и разгадка всего. Здесь раскаявшийся, сломленный и просветленный страданием Прометей послушно склоняется перед мощью и мудро-

стью Зевса, признает свой грех и получает милостивое прощение.

Трилогию образовывает — согласно этой концепции — столь любезная сердцу буржуазных моралистов триада: «преступление — возмездие — искупление». С одной стороны, великий, мудрый, дальнозоркий, законный властитель мира, охватывающий в действиях своих всеобщую пользу, — Зевс, а с другой стороны, самонадеянный, капризный, своевольный, неосновательный бунтарь — Прометей. Эсхил хотел, следовательно, показать (так с полной четкостью формулировал эту концепцию известный германский филолог Веклейн в 1893 г.), что «всякое восстание против власти Зевса основано на непонимании всей мудрости и глубины мироправительных замыслов Зевса, основано на близорукости или злой воле... Даже самая, казалось бы, соблазнительная видимость права на восстание есть не что иное, как обман и заблуждение» (Веклейн, Предисловие к изданию «Прометея», стр. 18).

Концепция Веклейна вызвала бы подозрение, даже если б она опиралась на всесторонне солидную академическую базу, — до такой степени противоречит она всей направленности эсхиловского творчества. Но в том-то и дело, что публицистического запала во всех этих домыслах значительно больше, чем филологической обоснованности. И чем пристальнее вглядываешься в эсхиловского «Прометея», тем более очевидным становится, что Гёте и Маркс неизмеримо научнее, правдивее, полнее понимали и комментировали Эсхила, чем присяжные ученые германских университетов.

2

Было бы, конечно, наивно и антиисторично отрицать, что Эсхил мыслил религиозно. Но сказать, что Эсхил был религиозен, — это значит еще ничего не сказать, пока мы не выясним направленности его религиозности и конкретного смысла, который он влагал в свои религиозные построения.

Эсхил получил миф о Прометее, как и большинство своих сюжетов, по наследию из мифологической сокро-

вищницы и эпической поэзии. Поэт Гесиод (700-е годы до н. э.) является для нас древнейшим передатчиком этого, несомненно, еще гораздо более старинного мифа. Гесиод рассказывает, что представитель старшего поколения богов титан Прометей вздумал обмануть господина вселенной, главу победивших младших богов, — Зевса. Он похитил небесный огонь и передал его людям. (По другой версии, Прометей сам слепил из глины первого человека на земле). Разгневанный Зевс пригвоздил Прометея к столбу и велел орлу каждодневно клевать печень преступника. Но позднее герой Геракл убил орла и освободил Прометея.

Где мы встречаем в мифологии спор двух поколений богов, там почти всегда следует искать пережитки исторической борьбы племенных и социальных групп, некогда почитавших этих богов как своих социальных и племенных тотемов. И действительно, более чем вероятно, что Прометей, как и многие другие образы «низринутых», «наказанных», «искалеченных», «падших» божеств греческого Олимпа, — это первоначальный бог одного из тех древнейших социально-племенных коллективов, которые были побеждены в борьбе социально-племенной группой зевсопоклонников. Связь образа Прометея, побежденного бога побежденных, с огнем указывает на близость его к старинным культам ремесленников, гончаров и кузнецов; происхождение этих культов на территории Греции восходит к глубочайшей древности; по своим социальным связям они были близки именно к «побежденным», «низовым» общественным слоям. В качестве демона-покровителя огня и ремесел титан-огненосец Прометей вместе с богом-кузнецом Гефестом издавна почитался в одной из ремесленных слобод города Афин, Колоне.

Но почему же Эсхил взял этот старинный миф темой для своей трилогии и какой смысл он в нее вложил? Мы внаем, что старинные сказки приобретают в поэзии Эсхила боевой философский и политический смысл. И вот, вчитываясь в строки «Прикованного Прометея», нельзя прежде всего не ощутить того па-

фоса великой гордости, с которой перечисляет Эсхил открытия и изобретения, сделавшие возможной человеческую культуру, приручение животных, изобретение письменности, чисел, искусства строительства, мореходства, кузнечества, начатки врачебной науки. А в пространных описаниях заморских скитаний, которыми изобилует трагедия, в перечнях диковинных имен, рек, племен, горных хребтов чувствуется повышенный интерес к дальним путешествиям, радость от расширяющегося кругозора земли. Этот пафос изобретений и открытий, пафос стремительно растущей культуры, так или иначе пронизывающий все трагическое наследие Эсхила, в «Прометее» особенно красноречив и силен. И дело здесь, конечно, не в воспоминаниях Эсхила о неких отдаленных изначальных и первых шагах первобытного человечества на земле. Трагедия «Прометей» смотрит не в прошлое, а в будущее. Чтобы оценить в полной мере эту гордость за науку, этот пафос человеческой мысли, мы должны вспомнить, что годы юности и зрелых лет Эсхила — это годы стремительного, скачкообразного расцвета науки, точных знаний и техники в восточном бассейне Средиземного моря. Именно этот пафос и движет трагедией «Прометей», целиком оправдывая, таким образом, философскую оценку этой трагедии, сделанную Марксом.

Сложности и противоречия в философской концепции «Прометея» начинаются дальше. Как мы уже говорили, Эсхил принадлежал к той части землевладельческой знати, которая вступила на путь развертывания новых экономических отношений и возглавила в свое время борьбу мелких свободных производителей-земледельцев против гнета родового строя. Но порожденные этой борьбой новые слои греческой рабовладельческой демократии шли гораздо дальше, чем Эсхил и его знатные друзья; они становились враждебными Эсхилу и его друзьям, они вырывали у них власть, оттесняли их, захватывали гегемонию.

И вот протест против «новых», против их господства и власти начинает наполнять трагическое творчество Эсхила, не вытесняя, но своеобразно сочетаясь

с тем пафосом поступательного движения истории, о котором мы говорили выше. Обстановка осложнялась еще тем, что рост торгово-промышленных слоев в условиях рабовладельческого общества обозначал не только исторический прогресс, но вместе с тем и чрезвычайное усиление тех паразитических элементов, которые привели в конце концов к гибели античного общества. Первой жертвой роста паразитических элементов становились те самые прослойки мелких свободных производителей, земледельцев, которые образовывали костяк и массовую базу городов-государств.

Выступая против гегемонии купеческих слоев, против власти «младшего поколения», Эсхил субъективно чувствовал себя поэтому не только защитником землевладельческой аристократии, но и сберегателем, покровителем широких слоев мелких свободных производителей, народа.

Весь этот сложный, противоречивый, возможный только в своеобразнейшей исторической обстановке рабовладельческих Афин идейный клубок определил философское и политическое содержание трагедии «Прометей». Эта трагедия прославляет великолепный подъем человеческой культуры. Но разве не странно, что певцом этой культуры, двигателем поступательного движения мира оказывается бог «старшего поколения», Прометей? Угрозы его, направленные против нового мирового властителя Зевса, имеют чрезвычайно четкий политический характер. Эсхил именует новых властителей мира «выскочками», «безродными», которым «внове владеть и господствовать».

Эсхил готов признать, что не «сила» и не «мужество», а «хитрость мира власть созиждет новую». Но это противопоставление «мужества» и «хитрости» было исконной антитезой аристократической морали и купеческого хитроумия. Чертами хитрого, пронырливого, трусливого выскочки охарактеризован Эсхилом первый помощник нового властителя мира, бог Гермес. Очень четкие, откровенно политические характеристики дает поэт также и самому Прометею. Отчаявшись в своих старых союзниках — титанах, —

он некогда «на сторону встал Зевса. Добровольным был союз». Но победив, Зевс отплатил своему былому единомышленнику черной неблагодарностью. Он забыл о нем, «распределяя власти и почести» между своими клевретами — богами младшего поколения. Разве во всем этом не прощупывается совершенно реальная злободневность ожесточеннейшей социальной борьбы под одеждами старинной сказки?

Еще любопытнее другое. Носитель культуры, бог «старшего поколения», Прометей выступает перед нами как защитник людского племени против ярости новых властителей и, в частности, Зевса, замыслившего погубить человеческий род. И люди по всей земле «плачут о Прометее», о старинном царстве титанов. Мы очень далеки от намерения толковать трагедию Эсхила как некую холодную политическую аллегорию. Но все-таки не забудем, что борьба за «народ», т. е. за мелкое крестьянство, составляла ось социальной политики в эпоху Эсхила.

Устами Прометея Эсхил предсказывает падение тирании Зевса. И опять-таки, не только богословская идея, но и живое, подлинно трагическое сознание изменчивости социальной действительности, сознание, вскормленное огромными сдвигами и переворотами, свидетелем которых был поэт, волнует здесь его разум.

Нам могут сказать, что мы ограничиваемся одной трагедией — «Освобожденным Прометеем»; а каков же смысл всей трилогии?

Заметим, прежде всего, что ниоткуда не следует, будто концом трилогии был именно «Освобожденный Прометей», а наша трагедия представляла вторую часть трилогии. Наоборот, экспозиция «Прикованного Прометея» настолько подробна, что не нуждается ни в какой предваряющей драме и явно указывает на то, что именно она-то и образовала первую часть трилогии. Естественно поэтому предположить, что непосредственным продолжением «Прикованного Прометея» был «Освобожденный Прометей», а за ним следовал, замыкая всю трилогию, «Прометей-Огненосец». Но если так, то ясно, что никакого полного примире-

ния Зевса и Прометея не могло быть в «Прометее Освобожденном», образовавшем, как мы установили, всего лишь вторую часть трилогии. Ведь драматургическое содержание трилогии было бы в этом случае полностью исчерпано. Но не забудем, что в «Освобожденном Прометее», как мы знаем, Геракл, сын смертной женщины, убивал стрелой Зевсова орла. С согласия ли Зевса? Это было бы в драматургическом смысле очень вяло. Скорее всего, Геракл уничтожал орла и освобождал Прометея против воли Зевса, и вторая часть кончалась спором, столкновением между богами, подобно тому как столкновением между богом Аполлоном и древними богинями Эриниями заканчивалась вторая часть эсхиловской трилогии «Орестея».

Третья и последняя часть нашей трилогии — «Прометей-Огненосец», — очевидно, завершала этот спор, разрешала столкновение. Но, как и на какой основе? Самое название трагедии поразительно совпадает с тем культовым именем, под которым почитался демон Прометей в афинском пригороде, в роще Академа возле Колона:

> Здесь властвует Титан, огонь несущий,
> Бог Прометей, —

так говорил об этом Софокл в своей трагедии «Эдип в Колоне». В честь демона огня был установлен культовый праздник, так называемые «прометеи». Праздник сопровождался факельным бегом. Факел зажигали у алтаря Прометея в Колоне и с величайшей быстротой мчали его в город, чтобы зажечь от него огни у домашних очагов. Так вот, не была ли третья часть нашей трилогии связана с установлением этого афинского культа? Мы имели бы тогда прекрасную параллель к последней части трилогии «Орестея» — к «Евменидам». В «Орестее» тяжба между богами разрешается государством, — городом и народом афинским. Не перенес ли Эсхил и в своей трилогии о «Прометее» разрешение споров между богами в свой родной город, в Афины? Не выступало ли здесь третейским судьею между богами само государство? Подобная концепция была бы вполне в духе Эсхила и его своеобразной рели-

гиозности. Этим как высший источник справедливости и права выдвигался бы авторитет государства.

3

Мы старались установить идейный смысл трилогии о Прометее, — смысл, гораздо более многосложный, противоречивый и, при всей противоречивости своей, гораздо более прогрессивный, чем тот, который устанавливается буржуазной филологией.

Но не меньшего внимания заслуживает и непосредственно мифотворческий замысел создателя «Прометея».

В мифологическом сюжете, как он рассказывается у Гесиода, не было зерна трагического конфликта. Этот трагизм создан Эсхилом. Для этого поэт соединил с гесиодовской и культовой аттической версией легенды о Прометее совершенно, в сущности, самостоятельный миф о роковом сыне Зевса. Многозначительный миф этот рассказывал, что царству Зевса, как и всему в мире, — как и древним царствам Кроноса и Урана, — сужден конец. Зевсом овладела страсть к морской деве Фетиде. Фетиде суждено было родить от царя богов сына, сильнейшего, чем его отец. Этот сын должен был разрушить владычество Зевса. Эту тайну открыла Зевсу богиня судьбы Фемида. Тогда прекрасную Фетиду выдали замуж за смертного, Пелея. От Пелея Фетида родила сына, сильного и отважного, но смертного. Это был Ахилл, могущественнейший из греческих героев, но обреченный на раннюю смерть. Так владычество Зевса было спасено от гибели, — оно стало вечным. Это глубокомысленное древнее предание дошло до нас в изложении Пиндара (VII Истмийская ода); оно же было содержанием (несохраненной нам) эпической поэмы «Свадьба Фетиды». И вот Эсхил, искусственно сочетая два мифа, делает богиню судьбы Фемиду матерью Прометея. Сын Судьбы, Прометей, от матери своей узнает роковую тайну Зевса. Он знает, что Зевсу угрожает уничтожение, если он родит сына от морской девы Фемиды. Так Эсхил вводит в свою драму подлинно трагический узел. Прикованный Зевсом к скале титан хранит в сердце тайну предстоящей гибели своего

мучителя. Это позволяет ему с гордостью переносить пытки и унижения. Пригвожденный, он сознает себя могущественней своих палачей: он знает о своей будущей победе.

Не склонившись перед Зевсом, убежденный в своем грядущем торжестве, низвергается Прометей в преисподнюю.

Нетрудно убедиться в том, что именно владение тайною Зевса делает Прометея трагической фигурой и в то же время создает драматическое движение трагедии. Не забудем, что весь этот драматический мотив — новшество, введенное Эсхилом. Следовательно, не по преемственности от мифологической традиции получил Эсхил образ бунтующего титана: нет, сам поэт сознательно придал эти черты своему герою.

4

Даже среди эсхиловских трагедий «Прометей» выделяется грандиозностью стиля. Здесь действуют только демоны и боги, и действие развертывается не перед человеческим жильем, а в безлюдной пустыне, в дебрях, на краю земли. Но если все образы нашей трагедии полны своеобразного величия, то каждый из них, тем не менее охарактеризован очень четкими индивидуальными чертами. В центре сам Прометей. Потрясающие краски поэзии находит Эсхил, чтобы очертить образ этого явно дорогого ему, непреклонного, мужественного, гордого, решительного и мудрого борца.

Ему противостоит ряд образов, охарактеризованных Эсхилом с несомненной долей иронии, и притом иронии политической. Когда мы всматриваемся в фигуры прекраснодушного, но нерешительного Гефеста, болтливого, самодовольного, но не способного к действию, трусливо зовущего к примирению Океана, в особенности же в фигуру Гермеса, который очерчен Эсхилом как заносчивый карьерист, хладнокровный палач и прихлебатель, то нельзя отделаться от мысли, что перед творческим сознанием Эсхила стояли отнюдь не отвлеченные религиозные призраки, а вполне конкретные политические фигуры, выдвинутые окружающей его социальной борьбой.

Контрастные краски мягкости и лиризма вносят в эту сумрачную и горькую трагедию образы девушек-Океанид, сострадательных, тонко чувствующих, преданных подруг Прометея. Рядом с ними — другой женский образ, несчастной Ио, гонимой по вине Зевса. Зевс, тиран и деспот, казнит Прометея, борца, восставшего против него; но он становится источником мучений и для девушки, ни в чем не повинной, кроме того, что она привлекла к себе его страсть.

Круг образов трагедии оказывается, таким образом, отнюдь не однотонным, не бедным красками, — трагедия полна столкновениями контрастных красок, хотя контрасты эти очерчены самыми общими, грандиозными мазками.

Так же просто и развитие действия трагедии. Первая же сцена ставит нас лицом к лицу с богом, прикованным в пустынных дебрях к скале. Монолог Прометея, его рассказы о величественных открытиях и изобретениях, им совершенных, — все это славословие человеческой культуры образует идейный центр трагедии. Со второй трети трагедии начинается стремительное нарастание. Сперва нарастание это дано появлением безумной Ио. Затем, в третьей трети, в грандиозном споре между Прометеем и мучителем его, слугою Зевса, богом Гермесом, достигает своего высшего развития тема горделивого протеста Прометея. Прометей остается непреклонным, и стихийная катастрофа, обрисованная Эсхилом в образах исключительной космической силы, завершает величественное произведение.

Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. 169–176.

Трилогия об Оресте

1

В 458 г. до н. э. склоняющийся к дряхлости, почти 70-летний поэт поставил свою «Орестею». Трагедии «Агамемнон», «Жертва у гроба» («Хоэфоры») и «Евме-

ниды» и сатировская драма «Протей» образуют эту тетралогию. Первые три трагедии сохранены нам полностью. Это, таким образом, единственная дошедшая до нас трагическая трилогия древности.

Более чем к какой-либо другой из драм Эсхила приложимы к «Орестее» знаменитые слова поэта о «крохах с пиршественного стола Гомера». Герой трилогии — царь Агамемнон — один из центральных персонажей «Илиады», старший среди греческих царей, предводитель ахейского ополчения под Троей. А в «Одиссее» находим краткое изложение всего сюжета эсхиловской трилогии. Тень Агамемнона рассказывает там сошедшему в Аид Одиссею (II, 406, пер. Жуковского):

«Тайно Эгисф приготовил мне смерть и плачевную участь.
С гнусной женой моей заодно у себя на веселом
Пире убил он меня, как быка убивают при яслях.
Так я погиб и товарищи верные вместе со мною…
Все на полу мы, дымящемся нашею кровью, лежали.
Громкие крики Приамовой дочери, юной Кассандры,
Близко услышал я: нож ей во грудь Клитемнестра вонзила
Подле меня. Полумертвый, лежа на земле, попытался
Хладную руку к мечу протянуть я. Она равнодушно
Взор отвратила и мне, отходящему в область Аида,
Тусклых очей и мертвеющих уст запереть не хотела».

Из «Одиссеи» узнаем еще:

Эгистф совершил беззаконное дело в Аргосе,
Смерти предавши Атрида. — Народ покорился безмолвно,

Целых семь лет он властвовал в златообильных Микенах…

В год же восьмой из Афин возвратился ему на погибель

Богоподобный Орест, и убийцу сразил он, которым

Был умерщвлен злоковарно его многославный родитель.

Этот гомеровский вариант отнюдь не является, однако, первоначальной редакцией мифа.

В мифе этом, прежде всего не можем не ощутить пережитков древнейших космических представлений. Клитемнестра, губящая супруга своего Агамемнона (сочетание образов, встречающееся и в религиозных представлениях египтян и вавилонян), — это земля, поглощающая солнце, и ночь, пожирающая день. Орест, мстящий за смерть своего отца Агамемнона, т. е. предстающий как новый, воскресший Агамемнон, — это как бы новый день, неизбежно сменяющий ночь, новое солнце, поутру победоносно подымающееся над землей. За персонажами героического сказания ощущаются черты божественных существ, и не случайно на родине мифа, в Аргосе, вплоть до исторических времен, сохранялся старинный культ Зевса-Агамемнона. Зевс — бог неба, так же как и Агамемнон — небо, твердь, день, плодотворящее начало мира.

Но древний миф запечатлел не только образы исконной космогонии, а и социальные черты эпохи своего возникновения, т. е. ранней поры родового общества. Исполинская фигура Клитемнестры, казнящей царственного супруга, овладевающей властью и защищающей эту свою власть от сына, — связана с воспоминаниями о старинном материнском нраве, о матриархате, свойственном ранним ступеням родового общества, и о борьбе гибнущего материнского права с возникающим и побеждающим правом отцовским.

Первый, кто истолковал таким образом миф об Агамемноне, Клитемнестре и Оресте, а следовательно, также и эсхиловскую «Орестею», был немецкий филолог Бахофен, выпустивший в 1861 г. объемистый

том, посвященный «Материнскому праву». Книга Бахофена, при всей идеалистичности своих основных установок все же осмелившаяся понять эсхиловскую «Орестею» как художественное отображение социальной борьбы, прошла незамеченной современной ей официальной наукой — ее замолчали. Но не кто иной, как Энгельс оценил творение «гениального мистика» (как он называл Бахофена) и подчеркнул его значение. В своем предисловии к «Происхождению семьи, частной собственности и государства» Энгельс выделил толкование «Орестеи» Бахофеном как «новое и безусловно правильное».

Дальнейшее развитие исторической науки блистательным образом подтвердило правильность гипотез Энгельса и Бахофена. Раскопками на Крите была обнаружена древнейшая культура, хронологически связанная как раз с порою развития родового общества Греции, с порой первоначального зарождения догомеровской мифологии. Главенствующее место в этой культуре занимает женщина. Мир, который был раскрыт заступом археолога в Кноссе, Фесте и других древнейших поселениях Крита, в полном смысле слова может быть назван «миром Клитемнестры».

Правда, мы не можем с совершенной точностью восстановить этапы многовековой борьбы материнского права с наступающим правом отцовским. Но несомненно, что борьба эта, занявшая огромную часть истории родового общества и явившаяся (по выражению Фр. Энгельса) «одной из самых глубоких революций, когда-либо пережитых человечеством», была борьбой кровавой, чудовищно ожесточенной и беспощадной. Отражения этой борьбы мы можем проследить, рассматривая развитие мифа об Оресте.

Упомянутый гомеровский вариант мифа как раз наименее показателен в этом отношении. Идеализирующая поэтика ионийской аристократии, создавшей гомеровский эпос, сознательно затушевала наиболее кровавые, жестокие и грубые черты старинных сказаний. Эпос замалчивает роль самой Клитемнестры в убийстве Агамемнона. По «Одиссее», Агамемнона

убил Эгисф, а Клитемнестра повинна только в том, что не закрыла глаз убитому мужу. Точно так же и Орест прославляется как убийца презренного Эгисфа. Об одновременной смерти Клитемнестры эпос сообщает глухо, намеком. Что произошло позднее с Орестом, об этом умалчивается вовсе. Очевидно, он спокойно властвовал в наследственном Аргосском царстве.

Неизмеримо более резкая и принципиально подчеркнутая редакция мифа создалась на материковой Греции в пору кровавой борьбы, сопровождавшей изживание родового общества. Эта редакция непосредственно связана с идейным и культурным центром Греции тех лет — с дельфийским храмом Аполлона. Борьба материнского и отцовского права тесно слита в этой редакции с другой чрезвычайно важной проблемой родового общества, с проблемой права и долга кровавой мести. Обе проблемы эти предстают перед нами в том варианте мифа об Агамемноне и Оресте, который получил свое запечатление в лирической поэзии VII и VI веков. Вся вина за убийство Агамемнона лежит в этой редакции мифа на Клитемнестре. Орест, выросший изгнанником на склоне дельфийского Парнаса, получает от дельфийского Аполлона прямой и ясный приказ отомстить за смерть отца и убить свою мать. Аполлон выступает перед нами, таким образом, как бог-покровитель побеждающего отцовского права и одновременно как защитник закона кровавой мести. Понятно, почему мифу было важно, чтобы Орест, отмщая, убил именно свою родную мать. Защита права отца, ценою даже крови родной матери, вот высшее, бесспорнейшее подтверждение примата отцовского права, победы нового мужевластного уклада. Но в защиту убитой подымаются Эринии, «демонические хранительницы материнского права, по которому убийство матери — тягчайшее, самое неискупимое преступление» (Энгельс). Эринии гонятся за Орестом, который ищет прибежища в храме дельфийского Аполлона. Аполлон выступает на защиту своего подопечного; он, бог младшего поколения, вдохновитель отцовского права, выступает против божеств старшего поколения, носительниц древ-

них идей матриархата. Перед стрелами лучезарного бога сумрачные Эринии отступают. Аполлон победил. Кровь отца оказалась тяжелее и весомее крови матери. Боги младшего поколения торжествуют над старшими божествами. Отцовское право торжествует над правом материнским. Аполлон очищает Ореста от скверны пролитой им крови. Орест царствует во славу Аполлона в родимом Аргосе.

Эта дельфийская редакция мифа об Оресте любопытна не только как апология победившего отцовского права, но и как попытка найти разрешение роковой для родового общества проблемы кровавой мести. Кровавая месть, долг отмщения за убитого сородича, лежащий на остальных членах рода, явился в свое время одной из важнейших скреп родового общества. Более того, это был в свое время институт прогрессивный, поскольку здесь делалась едва ли не первая попытка противопоставить дикарской анархии убийств и насилий систему коллективной охраны родом его участников. Но с развитием родового общества закон кровавой мести все более обнаруживал свои опасные и отрицательные стороны. Последовательно осуществляемый, он мог привести к полному взаимоистреблению связанных долгом кровавой мести наследственно враждующих родов. Эпоха изживания родового общества характеризуется поэтому попытками обуздать обычай кровавой мести или, по крайней мере, ввести эту месть в ограниченные рамки. Одну из таких попыток и отражает дельфийская редакция мифа об Оресте. Орест кроваво отомстил за Агамемнона, но сам он, очищенный Аполлоном, не подлежит более мести: на нем кровавая цепь убийства прекращается. Дельфийская редакция мифа санкционирует это прекращение кровавой мести волеизъявлением бога Аполлона. Другими словами, дельфийские жрецы, вмешиваясь в кровавые распри эпохи изживания родового общества, делают попытку взять на себя санкцию прекращения долга родовой мести.

Через несколько поколений после появления дельфийской редакции миф об Оресте обработал Эсхил.

Тема борьбы материнского права с правом отцовским и победы отцовского права как нового этапа человеческого общества не могла не быть близкой поэту, все творчество которого явилось утверждением прогрессивных форм человеческого общежития и борьбой с пережитками родового варварства. И, действительно, эсхиловская «Орестея» полностью поддерживает концепцию победы отцовского права над правом материнским. Но Эсхил подымает борьбу старины и новизны до подлинно трагической высоты. В эсхиловской «Орестее» Орест также прибегает к Дельфам. Но Аполлон бессилен спасти его от Эриний и прекратить кровавую цепь родовой мести. Сделать это может не Аполлон и не дельфийское святилище, а Афина, и даже не Афина, а афинское государство, проявляющее свою волю через судебный приговор своих избранных граждан, своего ареопага. Стоит вдуматься в эту замечательную ситуацию! Богини старшие — Эринии — и бог младшего поколения — Аполлон — предстают перед человеческим судом, перед судом нового человеческого государства. И не божья благодать, а человеческий суд и выраженная в нем воля государства разрешают тяжбу между божествами. Именно государству, новому государственному строю Афин передоверяет Эсхил власть прекратить кровавую традицию родовой мести. Новое афинское государство выступает как победоносный противник пережитков родового варварства в области права и морали; им утверждается новая государственная, человеческая мораль.

Но Эсхил не был бы Эсхилом, т. е. поэтом трагически противоречивым, поэтом, не только борющимся с пережитками родового общества, но и стоящим под обаянием его традиции, если бы он не придал своей «Орестее» некоторых глубоко противоречивых черт. Да, все развитие «Орестеи» приводит к победе божеств младшего поколения, Афины и Аполлона, над Эриниями, богинями старшими. Но в концепции Эсхила это вовсе не механическая победа новизны над стариной. Богиня Афина не хочет отвергнуть Эриний, — она хочет их примирить с новым государственным строем. И ей

удается убедить богинь старины в своей новой правде. Старухи Эринии вступают в союз с новым афинским государством. Они благословляют его. Они становятся по отношению к нему не карающими, но милостивыми богинями, Евменидами. Это подлинно эсхиловский символ, выражающий заветный взгляд поэта на пути развития родного ему афинского государства.

Необходимо упомянуть также о тех злободневных мотивах, которые вносили свои поправки и дополнения в эту основную концепцию «Орестеи». Как уже сказано, Эсхил поставил «Орестею» в 458 г. А двумя годами ранее подымающаяся к власти демократия предприняла решительное наступление на твердыни аристократизма в афинском государственном строе. Одной из таких твердынь был именно ареопаг, образуемый из знатнейших афинских граждан, занимавших ранее должность архонтов, т. е. членов высшей правительственной коллегии Афин. Лидеры демократии Эфиальт и молодой Перикл знали, что делали, когда внесли и провели постановление о сокращении прав ареопага и о создании рядом с ним гелиеи, демократического и выборного суда присяжных.

И вот соблазнительно увидеть в эсхиловской «Орестее», поставленной в разгар борьбы вокруг ареопага и прославляющей величие этого старинного судилища, один из актов конкретной политической пропаганды аристократии, направленной против реформы Эфиальта. В эсхиловской трагедии действительно можно найти стихи, непосредственно полемизирующие с преобразованием ареопага. Богиня Афина учреждает свой суд и предостерегает будущие поколения от того, чтобы они «подновляли данный ею устав негодной примесью», т. е., другими словами, изменяли освященные веками права ареопага.

Но, конечно, не узкая аристократическая тенденция руководила Эсхилом при создании «Орестеи». Верный традициям своей молодости, традициям лучшей поры становления афинского государства, Эсхил хотел защитить жизнесозидательную, по его мнению, роль ареопага как оплота молодой афинской государствен-

ности. Вся трилогия об Оресте кончается единственным в своем роде апофеозом афинского государства.

Отличным доказательством патриотических настроений поэта в пору создания им «Орестеи» является и другой актуально-политический мотив трилогии: поэт прославляет в ней дружбу сказочных Афин со сказочным Аргосом, т. е. союз современных ему Афин с современным Аргосом. И, действительно, подобный союз как раз был заключен в годы постановки «Орестеи». Он был заключен лидерами демократии, в первую очередь Эфиальтом и Периклом, и острием своим был направлен против всегдашнего оплота и прибежища аристократической реакции, против Спарты. Общегосударственные цели афино-аргосского союза, очевидно, стояли для Эсхила неизмеримо выше, чем кастовые симпатии к Спарте. Это одно подымает его над группой современных ему реакционеров и предателей, искавших в Спарте поддержки против демократии родного государства.

Глубоко прогрессивным является не только политический, но и неразрывно связанный с ним общефилософский смысл «Орестеи». Тут перед нами еще раз встает проблема рока у Эсхила. Именно в «Орестее» буржуазная наука хотела видеть тему рока. Аластор, гнездящийся в окровавленном преступлениями старинном доме Атридов, и есть, по мнению весьма многих комментаторов Эсхила, тот демон рока, который определяет человеческую судьбу наперекор воле человека и без вины человека. Стоит, однако, пристально вглядеться в действие «Орестеи», чтобы увидеть, что философия ее является скорее некой грандиозной полемикой с идеей рока, чем утверждением этой идеи. В одном из хоров трагедии «Агамемнон» читаем:

Есть в людях слово, старое, горькое.
Такое...
Счастье беременно плодом
Черным, печалью ненасытной.

Эта мысль о счастье, рождающем катастрофу без человеческой вины, и есть философия рока, безвинно губящего людей. Но Эсхил полемизирует с этой мыс-

лью. Непосредственно вслед за приведенными строками он пишет:

Совсем иначе мыслим мы:
Злом чревато дело злое,
А дом, где мир, правда, честь —
Счастлив в детях прекрасных.

Это — подлинно эсхиловская мысль! Она говорит не о философии фатума, а о неизбежности расплаты за преступление и о силе добра. Клитемнестра карает Агамемнона за вину — за убийство Ифигении. И Орест карает Клитемнестру за вину — за убийство Агамемнона. И разрушение Трои и гибель Приама есть расплата за вину — за похищение Елены и предательство Париса. Вот концепция, которую настойчиво, с полемической подчеркнутостью проводит Эсхил через всю свою трилогию. Аластор, гнездящийся в старом доме Атридов, конкретизирует именно идею возмездия за преступление, точнее — идею кровавой родовой мести. И величие философии Эсхила не только в том, что он подчеркивает эту идею неизбежности расплаты за зло, но и в том, что он противопоставляет ей мысль о конечной и неизбежной победе добра. Приговор молодого афинского государства, очищая Ореста от пролитой крови, разрывает кровавую цепь вины и возмездия в доме Атридов. Светлая богиня Афина и созданное ею эллинское государство торжествуют не только над ночными богинями Эриниями, но и над Аластором — демоном возмездия.

Особенно отчетливо выступит эта прогрессивность философских идей эсхиловской «Орестеи», если мы сравним трилогию Эсхила с обработками того же мифа у трагических поэтов следующих поколений: Софокл написал (сохраненную нам) трагедию «Электра». По содержанию своему эта драма параллельна второй части трилогии Эсхила. Орест возвращается в Аргос и, при содействии своей сестры, Электры, убивает Клитемнестру и Эгисфа. Сюжет тот же, но идейные установки различны. Для Софокла нет темы победы отцовского права над материнским. Нет и очищения Ореста судом ареопага. Бог Аполлон приказал Оресту убить

мать. Орест слепо выполняет волю дельфийского бога. Поэтому вопрос о его вине и необходимости оправдания даже не подымается. Софокл полностью выводит свою трагедию из области моральных проблем. Тем более упраздняет он мысль о праве человеческого государства как о высшей санкции. Тема софокловской «Электры» — это утверждение необходимости слепого и безоговорочного повиновения воле божества, — прославление воли божества как высшей санкции человеческого поведения.

Таким образом, Софокл уводит концепцию мифа назад, к его дельфийской редакции. Его «Электра» внутренне реакционна, так же как реакционен его «Эдип царь», прославляющий, в противовес эсхиловской идее морального возмездия, идею фатума-рока.

Трагедию «Электра» написал и Еврипид. Дух сентиментальности и печали, дух некоего бессильного протеста лежит на этой трагедии, одной из последних в трагическом театре Греции. Горестными размышлениями о честности и скудности крестьянской доли начинается трагедия, напоминая об углубляющемся кризисе рабовладельческого общества и разорении афинского крестьянства. Орест сознает преступность божьего повеления, но повинуется ему и убивает мать. Эриний нет, но нет и торжества Ореста. Являющийся в заключение бог предсказывает Оресту скромную жизнь частного гражданина: осквернённый кровью матери, он не сможет быть до конца очищен и не сможет царствовать над городом. Трагедия кончается недомолвкой. У создателя ее уже не было уверенности ни в правде государства, могущего до конца оправдать виновного, ни в правде бога, требующего безоговорочного выполнения этих приказов. Вот почему так оптимистично, по сравнению с этими более поздними творениями, создание поэта восходящей поры античной цивилизации — эсхиловская «Орестея».

2

Хронологическая дистанция между «Прометеем» и поставленной в 458 г. «Орестеей» — вероятно, не более, чем в 5–10 лет. Но, как уже было сказано, именно

на эти годы падает решительная реформа афинского театра, определяющая его перерастание за пределы дотеатрального обрядового действия.

Ритуальное возвышение — помост, которым Эсхил в ранних своих трагедиях пользовался то как «надгробием», то как «жертвенником», был заменен теперь постройкой в глубине орхестры — дворцом Атридов.

Усилены драматические элементы трагедии. В «Орестее» мы впервые встречаемся не с двумя, а с тремя актерами. Еще в большей степени, чем даже в «Прометее», здесь перед нами целая галерея полноценно очерченных образов. В центре, конечно, Клитемнестра — властная, ненавидящая, — женщина нечеловеческих страстей и нечеловеческой воли. Но и сдержанный, справедливый, величавый царь Агамемнон, и наглый женоподобный Эгисф, и одержимая Кассандра, и даже такие второстепенные персонажи, как ворчливый старик-дозорный и склонный к похвальбе глашатай, — все они выступают как реалистические характеры. Точность лепки образов сказывается и в речи. Эсхил находит здесь (преодолевая монолитную величавость языка своих ранних трагедий) индивидуальный язык, стиль и синтаксис для различных персонажей. Четко индивидуализированы и судорожная речь Кассандры, и простонародная болтовня дозорного, и лаконичная, сдержанная «царская» речь Агамемнона. Язык персонажей меняется с движением образа. Извилисто-льстивые речи Клитемнестры, обращенные к живому Агамемнону, очень не похожи на прямолинейно-властный монолог ее после убийства.

Чрезвычайно усложнено искусство перипетии в этом зрелом творении Эсхила. Ужас, на мгновение сковывающий Клитемнестру при мысли о демоне, двигавшем ее рукой, колебания Кассандры, изнемогающей в смертельном страхе перед роковым порогом дворца, сомнения Агамемнона, медлящего вступить на пурпуро-кровавый ковер, — такие краски движения и жизни вспыхивают то здесь, то там, нарушая иератическую скованность раннего творчества Эсхила. Драматизм торжествует.

Правда, хор еще не потерял своей мощи; до упадка трагических хоров здесь еще очень далеко. Правда, лиризм в галлюцинациях Кассандры и плаче Электры и эпос в речах Клитемнестры и глашатая играют здесь крупнейшую роль. Но поэт умеет в этой зрелой трилогии не только повествовать о событиях, но и показывать их. Вглядимся в первую из трагедий, в «Агамемнона». Напряженно ожидают возвращения царя. Огонь возвещает о взятии Трои. Победоносный царь въезжает в родной город. Жена убивает царя и его пленницу. В городе едва не вспыхивает восстание. Наша трагедия уже отнюдь не лирический момент в развитии мифа, как это можно сказать, например, о «Молящих»; она берет миф в его наиболее напряженном и богатом событиями повороте.

Воцарение Клитемнестры на время ликвидирует драматургическую ситуацию. Наступают годы относительного спокойствия. В изгнании, в далекой Фокиде подрастает юный Орест. Именно эти годы, сравнительно бездейственные, охватываются промежутком между первой и второй частями трилогии. Новая трагедия начинается в момент, когда в развитии сюжета снова возникает узел драматического действия: Орест вырос, он возвращается в родной Аргос, убивает мать и бежит, преследуемый Эриниями.

Эта вторая часть трилогии, «Жертва у гроба» («Хоэфоры» — дословно «Приносящие возлияния»), по стилистическим краскам своим резко контрастирует со своей предшественницей. Там, в «Агамемноне», — огромные образы зрелых людей — полководца и царицы; там с первых же строк звучат победные фанфары падения Трои; там пурпур и золото триумфального возвращения царя и войска; масштабы действия вселенски широки; само действие начинается (как подчеркивает поэт) с утра и развертывается в полдень. Здесь, в «Жертве у гроба», все иначе. Здесь — в центре действия не знающий жизни юноша, почти мальчик, Орест и целомудренно-суровая девушка, его сестра Электра; траурные, суровые одежды действующих людей; хор в черных одеяниях; трагедия начинается на

кладбище, над могилой убитого Агамемнона — с поминального плача и с заупокойных молитв. Она завязывается (как считает необходимым подчеркнуть поэт) после полудня и заканчивается поздним вечером и ночью, при свете факелов. Ее центр — развернутый лирический плач над могилой, исступленные заклятья, понуждающие Ореста решиться на убийство матери. Пределы конфликтов здесь — дом, царская семья. Не случайно и хор (в отличие от «Агамемнона») образуют не старейшины государства, а служанки-домочадки.

Между второй и третьей трагедией происходят события драматически несущественные: скитания Ореста. Суд ареопага, т. е. новое драматическое действие, становится сюжетом новой трагедии, — третьей части трилогии — «Евменид».

«Евмениды», т. е. «Милостивые богини», по всему строю своему очень отличны от предшествующих частей трилогии. Более того, в сохраненном нам наследии Эсхила она стоит особняком. Дело не только в том, что в трагедии этой действуют не люди (человек здесь — только Орест), а боги и существа бессмертные — Аполлон, Афина, Эринии-Евмениды. Здесь развертывается спор между старшими и младшими богами. Конфликт этот в высокой степени обобщен поэтом. Он перенесен в плоскость моральных, политических и религиозных норм. Трагедия предстает перед нами как некий монументальный диспут. Недаром в центре ее — развернутое судебное разбирательство, суд ареопага. Политические акты и церемонии (учреждение суда ареопагитов, манифест Афины как верховной властительницы города), акты политико-культовые (основание богопочитания Эриний-Евменид) заполняют трагедию, внося в нее остроту и тяжесть насущных политических проблем и споров и превращая ее в некую государственную манифестацию.

Мы напрасно стали бы искать здесь элементов того, что кажется нам необходимым признаком трагедии. Ни неотвратимой катастрофы, ни сокрушительной гибели героя, ни нарастания трагической тревоги, — ни-

чего этого в «Евменидах» нет. В этом смысле трагедия эта как бы стоит позади любого из гораздо более ранних творений Эсхила, — позади «Персов» и «Молящих».

Чем же это объясняется? Конечно, никакого регресса здесь нет. Дело в том, что сравнивать «Евмениды» с какой-либо другой трагедией Эсхила просто незакономерно. «Евмениды» — единственная сохраненная нам третья, заключительная часть трагической трилогии. Жизнеутверждающий, счастливый исход, венчающий все здание трагической трилогии, вот что такое «Евмениды» как третья часть трилогии. Заблуждения человеческих страстей, конфликты ненависти и мести, столкновения человеческих воль, приводящие к гибели, к несчастьям, к отчаянию, — все это подымается в этой третьей части в высокий план общенародных, общегосударственных норм и теряет жало отчаяния и гибели. Развязка трилогии об Атридах оказывается в этом высоком, общенародном плане жизнеутверждающей, радостной и счастливой. Естественно, что это достигается поэтом не на путях трагического плача и смертельных поединков, которыми он широко пользуется в первых частях трилогии. Художественные средства «Евменид» во многом иные. Благоговейная молитва Пифии — в качестве пролога трагедии. Развернутый «спор» — «агон» — в середине. Политические декларации Афины и Ореста — как итог этого «агона». В отличие от всех перипетий сохраненного нам наследия Эсхила, ведущих «от счастья к несчастью», перипетии «Евменид» строятся в обратном направлении — от угнетенности и отчаяния к радости и ликованию. Из трагедии исчезает поэтому то нарастание трагической тревоги, тот необычайно эффектный прием трагической иронии (кажущееся торжество подтачивается надвигающейся катастрофой), которым так любит пользоваться Эсхил. В «Евменидах» нет и не может быть этой иронии, нет и не может быть тех неотвратимо приближающих катастрофу драматургических ходов, которые, как подземные удары, сотрясают другие трагедии Эсхила. Перипетии «Евменид» просты и оптимистичны. Орест оправдан.

Сумрачные Эринии становятся благостными Евменидами. И в заключение — установление нового культа и культовая процессия. Таково строение «Евменид». И мы с любопытством всматриваемся в эти черты художественного стиля, считая себя вправе найти здесь приемы, типические для третьих, развязочных частей эсхиловских трилогий.

Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. 223–232.

Драматические произведения

САЛАМИНСКИЙ БОЙ

ВВЕДЕНИЕ

На переходе VI и V веков до Р. Хр. над свободными до тех пор государствами Эллады (Греции) нависла грозная опасность. Возникшая в горах Курдистана молодая персидская держава быстро ширилась и крепла, покоряя один за другим народы Востока, всюду неся насилие и гнет. Настал черед и Эллады, сперва восточной ее окраины, малоазиатских, ионийских колоний. Раздробленные, сильные торговлей, а не оружием, города не могли противиться завоевателям. Они были побеждены; но не смирились. При первом удобном случае, когда третий персидский царь Дарий потерпел поражение в походе против скифов в степях нынешней Малороссии[1], ионийские эллины восстали. Они обратились за помощью к старшим братьям своим, государствам европейской Эллады. Но там опасность, грозившая от персов всякой свободе на земле, не была еще ясна. Руководящий город Спарта, а за ней и другие города отклонили просьбу. Одни Афины, слабые еще в то время, послали 26 триер (военных кораблей), да Эретрия, город на острове Эвбее, — 5.

Сил оказалось недостаточно. Эллины были разбиты. Главный город Иониии — Милет взят и сожжен (495 г. до Р. Хр.). Но столкновение между Элладой и Востоком этим не было закончено. Это не было войско двух только государств. Столкнулись два противоположные жизненные начала. С одной стороны, произвол персидского самодержавия, с другой, свободная гражданственность эллинских общин, как раз к этому времени окончательно освободившихся от пережитков царского и аристократического строя, и управлявшихся в огромном большинстве полномочными народными собраниями.

---

[1] Украина.

Мира между ними быть не могло. Это одинаково понимали и персы, и эллины. Персы не могли простить Афинам их участие в восстании ионян. Эллинский историк Геродот рассказывает, что царь Дарий велел своему спальничьему каждый вечер напоминать ему: «государь, помни об афинянах». А когда в Афинах трагический поэт Фриних представил в театре «Взятие Милета», зрители не могли сдержать печали и плакали навзрыд.

Была у афинян и другая причина бояться нападения персов. За пятнадцать лет до ионийского восстания они свергли тирана Гиппия, самодержавно правившего городом. У власти стала демократия. Изгнанный тиран бежал к оплоту всякого деспотизма, ко двору персидского царя. Там он усердно убеждал Дария не медлить с войной и не бояться маленьких, раздробленных государств Эллады.

Сначала судьба благоприятствовала эллинам. Первый флот, посланный Дарием под начальством зятя его Мардония, был разбит бурей у Афинского мыса. Через два года начался новый поход. На этот раз персы поплыли прямо через Архипелаг, чтобы покарать мятежную Эретрию и Афины. Эретрия была взята и разрушена. Персидское войско высадилось на северо-восточном берегу Аттики (полуострова, на котором лежат Афины) и удобной для конницы Марафонской равнине, чтоб оттуда сушей двинуться на Афины.

Но афиняне не ждали врага у городских стен. Под предводительством отважного полководца Мильтиада, не дожидаясь помощи других эллинов, девятитысячный афинский отряд выступил навстречу насильникам. Смелым нападением они разбили врагов и опрокинули их в море. Сев на корабли, персы попытались взять Афины с берега, надеясь застать город врасплох. Но с изумлением увидели они на высотах против Афин успевших уже вернуться, недавних победителей у Марафона. Потерпев и тут неудачу, персы отплыли обратно.

На этот раз Эллада была спасена. И притом силами одних Афин. Помощь, посланная Спартой, опоздала.

Афиняне по заслугам оценили подвиг своих защитников, и слово «марафонский боец» в течение всей эллинской истории осталось обозначением величайшей доблести и отваги. Но нужно было готовиться к продолжению войны. Выдержать ее могла только объединенная Эллада. В Коринфе, географическом средоточии страны, большинство эллинских городов заключило оборонительный союз. Не все, правда. Аристократы, стоявшие у власти в некоторых городах, до того ненавидели свободный демократический строй, что предпочитали увидеть родину побежденной врагом, чем победившей силами торжествующей демократии. Среди таких изменников были Фивы, Аргос и большинство городов Фессалии[2].

Опыт войны доказал афинянам, что состязаться на суше с огромными силами персов трудно. По почину Фемистокла, прозорливого политика и смелого полководца, в течение нескольких лет создается флот в 200 триер, равный по численности флоту остальной Эллады. Так Афины становятся морским государством, в противоположность Спарте, сила которой была в сухопутном войске.

Подходили к концу и приготовления персов. Приостановленные, было, смертью царя Дария, они возобновились в удвоенном размере при сыне его, Ксерксе. Никогда еще мир не видал такого войска. Были собраны силы всех народов беспредельной персидской державы: индийцы, ассиряне, эфиопцы, арабы, сами персы — ядро всего войска. Древние историки определяют войско Ксеркса в миллион воинов. Сухопутной армии соответствовал флот в 1200 военных и столько же транспортных кораблей.

Весной 480 года до Р. Хр. все эти полчища пришли в движение. Войско перешло Геллеспонт, пролив, отделяющий Азию от Европы, по 2 плавучим мостам и двинулось вдоль побережья на юг. Флот плыл рядом. Действительным вождем и вдохновителем похода был снова Мардоний, честолюбивый шурин царя. Несмет-

[2] Область Греции.

ной силе врагов эллины могли противопоставить только несколько десятков тысяч воинов. И то ядро союзного войска оставалось в центре Эллады. Навстречу врагу был послан только небольшой отряд под предводительством спартанского царя Леонида, занявший ворота Эллады, Фермопильский проход. В течение нескольких дней герои отражали яростный приступ персов. Наконец, благодаря предательству, Ксерксу удалось по горной тропе зайти в тыл эллинам. Несмотря на безнадежность сопротивления, Леонид не желал отступать и пал во главе своего отряда. Память его и героев, погибших с ним, славный эллинский поэт Симонид увековечил в знаменитой с тех пор эпитафии:

«Странник, в Спарту пришедши, о нас возвести ты народу,
Что, исполняя закон, здесь мы плетьми полегли».

Взятие Фермопил открывало персидскому нашествию всю среднюю Элладу, и с нею Аттику. По совету Фемистокла афиняне решились тогда на ту же геройскую меру, что много веков спустя, — русские в войне против Наполеона[3]. Город был оставлен. Жители перевезены на противолежащий остров Саламин; там же стоял соединенный эллинский флот. Сухопутное войско защищало Истм, узкий перешеек у Коринфа, соединяющий среднюю Элладу с южной — Пелопоннесом.

Подойдя к Афинам, персы нашли город опустевшим. Только Акрополь, афинский кремль, был занят кучкой стариков и нищих, не пожелавших оставить родины. Город персы разрушили. Взяли и Акрополь, правда, после долгого и мужественного сопротивления немногих его защитников. Все храмы и святыни кремля были сожжены. Так был уничтожен прекраснейший город Эллады. Огненные сигналы передали через море в Сузы, столицу персидского царства, весть о новой победе. Опьяненному первым успехом, Ксерксу не терпелось нанести врагу смертельный удар, разбить

[3] Имеется в виду оставление французским войскам Москвы в 1812 г.

его флот. Победа на море открыла бы ему Истм и весь Пелопоннес. Всей Элладе, а с ней и всему свободному миру грозила бы участь Афин.

В стане эллинов весть о сожжении Акрополя, была встречена с ужасом и тревогой. Старые раздоры, забытые, было, перед лицом общей опасности, проснулись. Был созван военный совет. Пелопоннесцы, боясь за судьбу своих родных городов, требовали перенесения стоянки к Истму. Вождем их был Адимант, коринфский полководец. Глава союзного флота, спартанец Еврибиад, человек слабый и нерешительный, поддерживал Адиманта. Решительным и смелым сторонником немедленного сражения выступил Фемистокл, афинский вождь. Создатель афинского флота, давно предвидевший неизбежность столкновения Эллады и Востока, он понимал, что бухты Саламина и узкие проливы, отделявшие остров от материка, благоприятны маленьким, но проворным кораблям эллинов. Наоборот, открытое море у Истма давало преимущество тяжелому персидскому флоту. Понимал он также, что оставление Саламина было бы сигналом к распадению с таким трудом созданного союза, единственного залога спасения Эллады.

Историки Геродот и Плутарх, написавшие жизнеописания ряда знаменитых эллинов и римлян, в том числе и Фемистокла, подробно описывают события этого великого дня. Они рассказывают, как Фемистоклу, несмотря на нападки и оскорбления Адаманта, мольбами, доводами, угрозами удалось было убедить Еврибиада остаться у Саламина. Но на утро, увидев все море покрытым кораблями врагов, эллины забыли свое решение. Страх объял лагерь. Воины бросились на корабли, торопились ставить паруса, готовились к отплытию. Тут Фемистокл решился на смелый шаг. Он посылает преданного раба своего Сикинна в лагерь персов, с советом Ксерксу от него, Фемистокла, тайного друга царя, «немедленно напасть на эллинов, враждующих между собой и измышляющих бегство. Так Ксеркс может совершить славный подвиг и одержать решительную победу». Ксеркс поверил посланцу

и приказал начать наступление. Целью персов было войти с двух концов в пролив, отделяющий Саламин от материка, и так поймать в западню стоявший в глубине его эллинский флот. Сильный пеший отряд был высажен на соседний островок Пситталею. Сам Ксеркс сидел на золотом престоле на вершине прибрежного Эгалейского холма, собираясь полюбоваться гибелью вражеского флота. Писцы у ног его готовились записывать подвиги персов. Войдя в Саламинский пролив, громада персидских кораблей обрушилась на эллинов. Сначала те не выдержали нападения и поплыли к берегу. Один афинский корабль остался перед строем и принял бой. Это послужило сигналом к общей битве.

С огромных кораблей своих, как с плавучих крепостей, персидские лучники сыпали стрелы и дроты. Корабли же эллинов умели маневрировать, они нападали не отдельно, а стаями, стараясь окружить вражеский корабль и протаранить его. Но не одно военное искусство решало бой. Тысячи персов подгонялись в битву страхом не угодить господину своему, царю. Эллинов было немного, но они знали, что от их мужества в этот день зависит их судьба, что за спинами беззащитны родные города и семьи.

Афинский поэт Эсхил, сам участвовавший в сражении, так описывает его в трагедии своей «Персы», поставленной им спустя 8 лет после войны.

«Сперва поток держался войска варваров
Когда ж в теснине корабли персидские
Столкнулись, весла сокрушая тяжестью,
Когтя друг друга медными таранами,
Уж ни спасенья не было ни помощи.
Врага искусно окружая, эллинов
Стремились корабли. И опрокинутых
Судов кили носились. Под обломками
Снастей разбитых и погибших трупами
Не видно моря. Скалы, острова кругом
Усеяны телами. И бежали все,
Кто уцелел, из ополченья варваров».

Но уйти благополучно персам не удалось. Корабли Афин и Эгины, маленького острова у Саламина, слав-

ного своим флотом, стали в засаду в глубине пролива, перехватывали и топили бегущих врагов. Пешее войско на Пситтале было захвачено отрядом афинян.

Ксеркса неожиданное и страшное поражение совершенно лишило мужества. Он боялся, что эллинский флот подплывет к Геллесионту, разрушит наведенные там мосты и отрежет его войску возврат в Азию. Поэтому он с радостью согласился на предложение Мардония, виновника неудачного похода, оставить его с тремястами тысяч отборных воинов в Элладе, а самому с остальным войском вернуться в Персию. Печальным и тяжелым было отступление. Многие погибли на пути от голода и непривычных морозов. И только жалкие остатки несметных полчищ добрались до родины.

В сознании величия совершенного подвига, эллины торжествовали победу. В праздничном хороводе, как рассказывают, участвовал юноша Софокл, будущий великий афинский трагик. Старший поэт, Эсхил, простым воином сражался на афинском корабле. В этот же день на Саламине родился Еврипид, младший из трех трагических поэтов Афин. Так день военной победы Эллады объединил и тех, кто более всего прославил имя ее в потомках.

Саламинский бой был поворотным пунктом войны, но не концом ее. Мардоний с сильным войском стоял еще в средней Элладе. В следующем году он даже перешел в наступление и вторично сжег Афины, отказавшиеся подчиниться власти персов.

Но теперь эллины верили в свои силы. Объединенное войско их, численностью до 40 тысяч вооруженных [воинов], под общим предводительством спартанского полководца Павсания двинулось навстречу врагу и столкнулось с ним у Платеи, города соседнего Афинам. В ожесточенном и кровопролитном сражении персы были разбиты наголову. Сам Мардоний убит. Уцелевшая горсть персидского войска бежала на север.

Двадцать два эллинских города, участвовавшие в Платейской битве, в память победы посвятили богу Аполлону в Дельфах золотой треножник со своими

именами. Остатки его и поныне стоят на площади Константинополя[4].

Так закончилось наступление Азии на Европу.

Свободная гражданственность восторжествовала над восточным произволом. Но верные своей задаче быть передовыми бойцами европейской свободы, эллины не прекратили войны. Их флот поплыл к берегам Малой Азии, освобождая один за другим острова и города Ионии, томившиеся под персидским игом.

Если прежде руководящей державой Эллады была Спарта, то теперь предводительство в войне перешло к сильным на море Афинам. Их полководец, Кимон, сын Мильтиада, победителя при Марафоне, довершил дело освобождения Ионии. А полтораста лет спустя, македонский царь Александр во главе эллинского войска смело вторгся в самую глубь Востока, дошел до Индии и Египта и основал царство в Вавилоне, покорив весь известный тогда мир эллинскому знанию и языку.

Его наследником был Рим, а в цепи веков и наша теперешняя культура, спасенная некогда от азиатского произвола эллинскими моряками на волнах Саламина.

А. П.

1920

САЛАМИНСКИЙ БОЙ

Историческая драма в 3-х действиях
Адриана Пиотровского и Сергея Радлова

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Клеарх	юноша, афинский воин
Еврибиад	вождь спартанцев
Фемистокл	вождь афинян
Адимант	вождь коринфян
Евмен[5]	эллинский полководец

[4] Город в Турции, ныне Стамбул.

[5] Имеется в виду Евмел — царь Боспорского государства.

Ксеркс — царь персов
Мардоний — военачальник Ксеркса
Артахай — эфиоп
Фарнабаз
1-ый Персидский вестник
2-ой Персидский вестник
Афинский воин
1-ый Афинянин
2-ой Афинянин
1-ый Перс
2-ой Перс
Мать Клеарха, старая Афинянка
Арсиноя, ее дочь
1-я женщина
2-я женщина
3-я женщина
Женщины-беглянки
Писцы (без слов)
Афинские и персидские воины

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Берег моря возле Афин

Сцена первая

Входят с ношами на плечах

Женщины-беглянки (*поют*):

Если враг подходит
Где искать защиты?
Стены не укроют.
Упадут и башни
Но несокрушима
Мощь бойцов свободных.

(Уходят)

Старая Афинянка, Клеарх, Арсиноя

Клеарх:

Как быстрые испуганные лани
Летят от стрел охотника в дубравы,
Так и теперь от кровожадных персов
Афинянки бегут на острова.
Но погоди, жестокосердый враг,
Недалеко отмщенье; будет бой! (*Оглядываясь вокруг*).

Вот и море! Ты, матушка, побудь здесь с Арсиноей, а я поищу лодку и гребцов. Пусть перевезут нас через залив на Саламин. Вот он за морем. А там белеют палатки таких же, как мы, беглецов.

Арсиноя:

Сколько их! Будто стая бабочек покрыла берег. Да ведь там все Афины. Слыхал ты, Клеарх, как вчера целый день кричал глашатай: «Персы близко! Персы близко! Бросайте дома, бегите на Саламин. Там дадут нам и кров и пищу». Только какой же кров? Ведь не будет там ни дома нашего, ни птиц. А Аглаю, мою бедную козочку, ты сам не позволил взять.

Клеарх:

И без козы довольно забот, Арсиноя, а о доме ты не печалься. Погоди, разобьем персов и заживем лучше прежнего. А тебе я подарю из персидской добычи уборы самого царя Ксеркса.

Арсиноя:

Да, ведь, он, говорят, как девушка рядится в кольца, серьги и бусы.

Клеарх:

Ну, да! И в такие широкие юбки. Он и бежать в них не сможет, запутается.

Афинянка:

Ты словно ребенок, Клеарх. Время ли смеяться над врагом. Ступай-ка за перевозчиком! Да возвращайся живее. Ведь ты и Арсиноя — все что мне осталось. Сердце у меня неспокойно, когда мы не вместе.

Клеарх:

Я мигом, матушка. (*Убегая*) Лодку, лодку! Корабельщики!

Сцена вторая

Те же, кроме Клеарха

Афинянка:

Мне мальчик мой отца напоминает
Аристомена. Как отец, отважен
И прям Клеарх и на решенья скор.

Арсиноя:

Отца едва я знала. Помню только
Косматый шлем его с султаном алым,
И медный щит, когда со мной прощаясь

Склонился он: я испугалась шлема

Афинянка:

Уж десять лет, как он в сраженьи пал.

Арсиноя:

Он там лежит у моря, в Марафоне,
Под памятником белым и большим?

Афинянка:

Да, десять лет. Как и теперь, в то время
Персидский царь — (и имя услыхали
Впервые мы) — своих стрелков несметных
Обрушил на Афины. Уж бежать
Хотели мы. Во все концы Эллады
Гонцов послали, помощи прося.

Арсиноя:

Что ж, опоздала помощь?

Афинянка:

Опоздала.
Одни пошли афиняне на битву,
И на море насильника прогнали.
Но не вернулись многие домой.
И много вдов, и много бедных сирот
Оставил горевать в Афинах перс.

Арсиноя:

С тех пор и ты, родимая, вдовеешь?

Афинянка:

Со славой бился и со славой пал
За родину отец твой, Арсиноя.
За то с тех пор, ты знаешь, каждый год
Стекаются на поле Марафона
Афиняне и чтут бойцов погибших...
Да, чтили! А теперь безбожный перс
Могилы их разрыл и посмеялся
Над теми, чью отвагу испытал.
Ох, стыд и горе, дети! Стыд и горе!

Арсиноя:

Не будем плакать, матушка, нашлись же
Спасители в то время у Афин.
Найдутся и теперь. И мы вернемся,
И нищими не будем на чужбине
Скитаться, подаяния прося.

(Входит Афинский Воин)

Сцена третья

Те же и Афинский Воин

Воин:

Вот это славно сказано. Героев
Достойная ты дочь. Но здесь чего же
Сидите вы? Не время нынче медлить.

Афинянка:

Пошел за перевозчиком мой сын.
На Саламин хотели мы пробраться.

Воин:

Спешите же! Нас персы настигают.
Я тотчас из Афин. Захвачен город,
И словно факел смоляной горит.

Афинянка:

Ты вестник горя! Дом наш, дом родимый!

Воин:

Один Акрополь вышний не сдается,
Наш крепкий холм. А морем, говорят,
Сам Ксеркс плывет с неисчислимым флотом:
Уже за мысом видели его.

Афинянка:

И так рабы и пленники мы ныне!

Воин:

Не все погибло. Весь Эллады флот
У Саламина собран. Кто оружьем
Владеть умеет — там он. Нет, — гребцом
Послужит он в сраженьи за свободу.
И я спешу туда, в союзный стан.
На корабле я воин Фемистокла,
Афинского вождя... А ты прощай,
Согражданка! И долго здесь не медли!

(Уходит)

Сцена четвертая

Арсиноя, Афинянка

Арсиноя:

Вот видишь, мать, нам Бог пошлет удачу,
Как он силен, отважен и спокоен.
Он победит. Он должен победить.

(Вбегает Клеарх)

Клеарх:

Я нашел лодку! Маленькую, настоящий челнок! Ты не побоишься, Арсиноя?

Афинянка:

Ты вовремя вернулся. Нас нагнал прохожий, он видел, как персы сожгли Афины.

Клеарх:

Афины! Мать, поспешим же на Саламин, к войску.

Афинянка:

Да, ты иди к войску! Ты теперь воин, Клеарх, воин за Афины! Когда отец твой пал, друзья принесли мне его боевой меч. И я хранила его до времени, когда и ты сможешь поднять его в бою. И время настало. Возьми меч Аристомена, Клеарх, и да благословят боги твою руку.

(Передает ему меч)

Клеарх:

Отец! Ты слышишь, слышишь ли меня!

(Все трое молятся)

Арсиноя:

Что там, смотрите! Зашумело море, —
То паруса и снасти, и знамена,
И кораблей подъятые носы!
Плывут сюда и пену подымают.

Афинянка:

То верно персов флот... А много их,
Скажи мне, Арсиноя, я не вижу.

Арсиноя:

Как журавлей, когда осенним утром,
Они, поднявшись, на море летят.

Клеарх:

Плывут, плывут, огромные, как башни.
Таких у нас и нету кораблей.
А весел сколько! Три, четыре ряда!

Арсиноя:

Что там блестит? То, верно, пеший строй!

Клеарх:

А впереди, ты видишь, всех огромней
И всех нарядней, движется корабль.
Его борта, как золотом обиты,
А паруса, как розы, и шатер
Над ним раскинут вышитый и пышный.

Арсиноя:
Корабль то, верно, Ксеркса самого!
Бежим, Клеарх, бежим, пока не поздно.
Клеарх:
Нет, погоди, что там за шум и топот?
Арсиноя:
У берега враги, бежим, бежим!
(Вбегает толпа афинянок. За ними персы)
Первая женщина:
Нас окружили!
Вторая:
Отовсюду персы!
Третья:
Беги, родная!
Первая:
Милая, спасайся!
Вторая:
Здесь спрячемся
Третья:
Нет, нет. Беги сюда.
Первая:
Меня хватают!
Вторая:
Я ж ему, собака!
Артахай:
Дерутся больно. Ай да бабы!
Третья:
Вот!
Тебе еще гостинец... Знай гречанок!
Сюда за мною!
Артахай:
Ну, а вы наверно
Попались, греки!
Афинянка:
Дети, убегайте!
Мардоний (*хватая афинянку*)**:**
Ты пленница царя!
Артахай (*Арсиное*)**:**
А ты, красотка,
Теперь моя!

Клеарх:

Негодный, отпусти
Ты мать мою, не то прощайся с жизнью.
Как коршун, что хватает черепаху
И с высоты бросает на скалу,
Так я тебя сейчас низвергну в море!

Мардоний:

Как топчет слон индийский поросенка,
Что под ногами хрюкает, так я
Тебя сейчас, мальчишка, раздавлю!

Афинянка:

Опомнись, сын! Сестру спасай, ты слышишь.
Спасай сестру, Клеарх! Сестра в неволе.

Артахай:

Я в плен тебя забрал, ты понимаешь?
Не смей меня толкать!

Клеарх:

Прочь, эфиоп!
Сестра, бежим! Уж отовсюду персы!
А мать освобожу я, иль умру.

(Клеарх и Арсиноя убегают)

Перс:

Царь, царь идет! Склонитесь на колени!..

Мардоний:

Афинянка! Пади пред ним на землю.

Афинянка:

Я пленница, но рождена свободной...
Целуйте землю вы, — рабы на воле!

(Входит Ксеркс)

Сцена пятая

Те же и Ксеркс

Ксеркс:

Дрожи, земля! Твой господин ступает.
Врагов я слышал вопли. Где ж враги!

Мардоний:

Бежали. Сердце эллинов — камыш.

Ксеркс:

А это что за женщина стоит здесь?

Мардоний:

Тебе в угоду, мы ее поймали,
Великий царь!

Артахай:

А я тебе в угоду
С толпой врагов вступил сейчас в сраженье
И пятерых на месте уложил.

Ксеркс:

Что ж, усладим наш взор телами павших.
Ну, где ж врагов, тобой сраженных, трупы?

Артахай:

Где что?

Ксеркс:

Где трупы?

Артахай:

Трупы? Царь великий,
Гроза очей! Уж больно страшен ты!
Перед тобой все трупы разбежались.

Мардоний:

Трусишка жалкий!

Артахай:

Сам-то со старухой
Не больно ли расхвастался!

Ксеркс:

Молчите!
Угодно с нею мне заговорить.

Мардоний:

Тебя сам царь вниманья удостоил.

Артахай:

Небось с царем-то лестно поболтать.

Ксеркс:

Скажи мне, пленница, когда прибудут
Послы народа вашего ко мне,
Смиренно умоляя о пощаде?

Афинянка:

Не прежде, чем с заката встанет солнце,
И реки потекут к своим истокам
От моря и на горы, ты увидишь
У ног своих афинского посла.

Ксеркс:

Ты думаешь? Что ж, неприступен город
Афинян? Я послал туда полки,
И скоро жду победного известья.

Афинянка:

Пусть город взят, но все же неприступны
Сердца афинян — их не покоришь.

Ксеркс:

Иль воинов так много у афинян?

Афинянка:

Совсем немного, но храбрей храбрейших.

Ксеркс:

О хвастовство бесстыдное! Да если бы
Храбрей был каждый, чем ливийский лев, —
Что можете вы сделать? Словно тучей
Покрыли сотни верст мои полки.
Не сосчитать подвластных мне народов,
Не перечесть вождей, покорных мне.

Артахай (*в публику*)**:**

Не сосчитать захваченных баранов,
Не перечесть и взятых индюков.

Ксеркс:

Мидийцы, персы, лучники лихие,
В косматых шкурах скифы и сарматы
И эфиопы, черные, как смоль,
Покорны мне. Ливийцы, ассирийцы
Египтяне, фракияне, арабы, —
Им нет числа! Пусть каждый горсть насыплет
Песку — до неба вырастет гора!

Афинянка:

Да, вырастет курган твой погребальный!

Ксеркс:

Чрез море все, с востока к Саламину
Я перекину мост из кораблей.

Афинянка:

Родное наше море не допустит,
Чтобы на нем разбиты были мы.

Ксеркс:

Родное ваше море! Да недавно
Оно меня волнами прогневило
Высокими, и тысячам рабов
Железные велел схватить я цепи
И волны непокорные избить.
Мне все подвластно: и земля, и море,
И воздух, и полки моих рабов.

Афинянка:

Гони, гони рабов своих на бойню,
На каждого удар меча найдется,
И ты узнаешь, как войну ведет
Свободный, гордый, эллинский народ!

Ксеркс:

Эллинский народ!
Непокорный сброд!
Ты себе на горе
Глуп, глуп!..
Знай, ты будешь вскоре —
Труп, труп!
Всех мои сатрапы
Гнут, мнут!
Чуть попали в лапы —
Кнут, кнут!

Артахай:

Ну, это и своим перепадает. На днях полвойска перепорол! Да вот и морю попало. Нечего, мол, волнами шуметь и камнями швыряться.

(Входит 1-й вестник)

Сцена шестая

Те же и 1-й вестник

Вестник (*падая на колени*)**:**

О, царь царей божественный! Дозволь
Коленопреклоненному рабу
Тебя поздравить с новою победой.

Ксеркс:

Рассказывай, нам выслушать угодно.

Вестник:

Растоптано змеиное гнездо
Ослушников твоих — сейчас в Афины
Вступили славные твои войска
И город подожгли со всех концов,
И храмы рушат, и ломают двери,
Все из домов выносят — дым и щепы,
И пепел — вот чем станет город их.

Ксеркс:

Возвеселил мое ты сердце, вестник!
А много ль пленных гоните сюда?

Вестник:

Их нету, царь, весь город словно вымер.
Бежали все, детей и жен свезли
На остров Саламин, а все мужчины
На кораблях. Лишь самый бедный люд,
Да старики бессильные взобрались
На холм богини города — Афины
И покориться не хотят тебе.

Ксеркс:

Что слышу, раб, вы стариков боитесь?

Вестник:

Не гневайся, владыка, пусть умрем
У холма, но твою исполним волю.
Пылающую паклю привязали
Мы к стрелам, и огонь послали в них.
Но только мы начать хотели приступ,
В нас полетели каменные глыбы
И раздавили смельчаков. Три раза
Кидались мы на штурм и каждый раз
Под каменным дождем нам приходилось
Вновь отступать.

Афинянка:

Владычица Афина,
Ты укрепляешь и седых бойцов!

Ксеркс:

Ни слова, дерзкая! Тебя ж велю я
Казнить, за то, что весть принес дурную.

Вестник:

Послушай, царь!

Ксеркс:

Не слушаю.

Вестник:

Помилуй!

Ксеркс:

На казнь его!

Вестник:

О, царь великодушный!
Второй бежит за мною, вижу, вестник,
Его сперва изволь послушать.

Ксеркс:

Будет
По-твоему, но если холм не взят —
Обоих вас велю я кинуть в море.

(Вбегает 2-й вестник)

Сцена седьмая

Те же и 2-й вестник

2-й вестник:

О, царь царей! Искоренили мы
Врагов твоих в Акрополе, случайной
Тропинкою взобрались мы на холм
И сзади на защитников напали
Страх объял дряхлых греков. Тут немало
Самоубийством кончило, таких
Что предпочли скорей спрыгнуть с утеса
И там разбиться насмерть, чем увидеть,
Что значит ярость персов.

Афинянка:

За свободу
Свободные скончались.

2-й вестник:

А другие
Бежали к храмам, чтоб искать защиты
У алтарей, но мы ворвались с криком:
«Велик царь Ксеркс!» и мигом искрошили
Безумцев, не желавших до сих пор
С покорностью припасть к твоим ногам,
Как припадаю я, владыка грозный! (*падает на колени*).

Ксеркс:

Встань добрый вестник! Жалую обоих
Я кольцами златыми, гнев же мой
Слагаю. Что, афинянка, ты видишь,
Для мощи Ксеркса нет нигде преград.
Но милую всегда рабов покорных,
А на восставших шлю огонь и кровь...

(Входит перс)

1-й перс:

Царь царей! Тебе в палатку не угодно ли войти?
Мы ковров пурпурных сорок разостлали на пути...

Пусть о землю нечестивых не замажется нога
Властелина, что раздавит непокорного врага!

2-й перс:

Царь царей! Тебя походный, скромный ждет уже обед:
Бык, фазаны, три теленка, двадцать уток, сто котлет.
Если ж уток пережарят повара и стряпуны,
Будут сжарены мерзавцы и к жаркому поданы.

Артахай:

Вот бессовестный обжора, хочет слопать поваров!
Ну, а кто ж готовить будет?

Ксеркс:

Я проследовать готов!
Царь персидский и мидийский, отдыхая от побед,
Покидает подчиненных и садится за обед.

Артахай:

Пусть объявят всем солдатам, всем сатрапам, всем царям:
Ксеркс изволит поросенка кушать с кашей пополам...

(Все уходят)
Занавес

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Стан эллинов на Саламине

Сцена первая

Входят Клеарх и Фемистокл

Фемистокл:

Ты говоришь, Клеарх, что персидский флот у наших берегов, что ими опустошена Аттика, что Афины в огне?

Клеарх:

Я видел своими глазами высадку персов. Нет числа их кораблям. Они покрыли парусами все море до самого Саламина. Их отряд захватил мою мать. Я не мог освободить ее, но ты, Фемистокл, ты вождь афинских сил, ты должен спасти и мать мою, и Афины, и Элладу!

Фемистокл:

Враги в Афинах! Да, время не ждет! Помоги мне созвать на военный совет союзных эллинских полковод-

цев. Важнее всего привести Еврибиада, спартанского вождя. Его войско сильно и отважно, и сам он верховный глава союзников. Но торопись!

(Клеарх уходит)

Фемистокл:

О, если б хоть теперь, когда погибель
И цепи нам грозят, свои раздоры
Вожди забыли эллинов, клянусь,
Тогда рабов персидских миллионы
Перед Элладой вольной задрожат.

(Уходит)

Сцена вторая

(Вбегает Клеарх с кубком, за ним Адимант)

Клеарх:

Я держу волшебный кубок, бочка катится за мной.

Адимант:

Мне отдай его, негодник! И исчезни с глаз долой.

Клеарх:

Адимант, о вождь коринфский! Эту дерзость мне прости
На совет военный должен был тебя я привести!

Адимант:

Наплевать мне на советы, без советов я умен.

Клеарх:

Потерпи, герой, недолго, посидишь и выйдешь вон.

Адимант:

От стола меня ты поднял. Ох, уйти б в шатер опять!

Клеарх:

Чем же здесь-то неудобно, вот на камешке присядь.

Адимант:

Дай мне кубок. Как мальчишку выпороть тебя велю!

Клеарх:

Не пугай, не то со страху все вино твое пролью.

Адимант:

Из моей любимой бочки! Ты не стоишь сам вина
Дрянь, мальчишка!

Клеарх:

Ой, как страшно, опрокину все до дна.

Адимант:

Чтоб ты лопнул! Сел уж, видишь.

Клеарх:

Разве камень не хорош.
Отдохни тут.

Адимант:

Кубок дай мне!

Клеарх:

Только если ты уйдешь,
Все побью твои бочонки, да и этот заодно!

(Ударяет Адиманта по животу)

Адимант:

Вот наглец-то, вот бесстыдник! А и славное ж вино.

(Садится. Клеарх убегает)

Сцена третья

(Входят: Еврибиад, Фемистокл, Евмен)

Фемистокл:

Я пригласил тебя, Еврибиад; созвал и других полководцев для совета. Меч врага занесен над нашей свободой. Нужны смелые решенья.

Еврибиад:

Смелые, но не безрассудные! Каково же твое, Фемистокл?

Фемистокл:

Не ждали мы врага! Военной славы,
Побед, добычи не искали мы,
Но мирные цвели и украшались
Богам на славу наши города:
Лакедемон, Коринф, Афины, Аргос!
Шумели наши рынки и дороги
Веселою и праздничной толпой.
Как стаю чаек море подымало
Борты цветные наших кораблей.
Теперь поля истоптаны конями,
Разорены святилища богов,
Звезда Эллады — светлые Афины —
Разрушены. С Акрополя взирает
Кичливый перс на рабскую страну.

Евмен:

Акрополь взят! Эллада овдовела!

Фемистокл:

Ворвались в дом полуночные воры,

Так встретим же непрошенных гостей!
Настал час битвы, час настал победы!

Евмен:

Но слабы мы, а персам счету нет.

Фемистокл:

Да, слабы мы числом, но не отвагой.
Толпу рабов покорных и трусливых
На нашу землю гонит царь персидский.
Мы, эллины, свободны. За свободу,
За родину, за наши очаги
Мы в бой пойдем. Племен в Элладе много
И много городов. И каждый город
Своей святыней славен, но как братья
Семьи одной, да будем мы едины.
Соединим войска и корабли —
И персов флот отпором дружным встретим!

Евмен:

На бой, на бой, и отразим врага!

Адимант:

Вином зальем, в бочонке их утопим!

Фемистокл:

Медлительны, громоздки, тяжелы
Хоть и огромны корабли у персов.
Где в наших бухтах развернуться им.
Крутые скалы, острова, утесы —
Все против них; а нашим морякам
Знакомы каждый риф и каждый камень.
Легки, проворны наши корабли!
Чего ж нам ждать! Здесь на родимом море,
У стен Афин, у Саламинских скал,
На персов стаей нападем крылатой
И флот их раскидаем по волнам, —
Ведь страшен филин, — птицы нет страшнее, —
Но ласточки союзною гурьбой
И на него бесстрашно нападают
И отгоняют от родимых гнезд.
Так в море выйдем — и врагу навстречу!

Адимант:

Куда там выйдем, лучше полетим!
Я ласточкой вспорхну, ты будешь филин!

Еврибиад:

Красноречив и смел ты, Фемистокл!
Чрезмерно смел! Но не умен! Что ж будет,
Коль бой начав, мы проиграем бой,
И флот погубим. Нет тогда защиты
У эллинов другой. Жестокий перс
Все города сожжет, весь край разграбит!
Афины взяты, их нам не вернуть!
Но цел Коринф, цела и наша Спарта.
Их мы спасти должны, их берега
Должны мы охранять, а не афинский
Опустошенный берег. За родной
Свой город каждый будет жарче биться
И радостней умрет. Так возвратимся ж
Домой и дома подождем врага.
Ведь заклевал уж ласточку одну
Твой филин — пусть другие берегутся...

Адиманит:

Что так, то так. Я с ним во всем согласен.
Не голова — ума палата он.

Фемистокл:

Как, отступить? Вперед! Вот в чем спасенье!

Еврибиад:

Потише... бьют ведь выскочек на играх.

Фемистокл:

Зато и трусам не видать венка.

Адимант:

Вот говорят! Не говорят, а пишут!
А кто тут прав? Ей богу, не пойму.

Фемистокл:

Лишь дружбой мы сильны, а разойдемся,
Враг по частям легко нас разобьет!

Еврибиад:

За край родной сразимся мы, за Спарту!

Фемистокл:

Теперь сразись за родину, коль хочешь.
Не будет завтра родины у нас!

Еврибиад:

Уж ты б молчал о родине, безродный!
Афины вспомни! Их ты не сберег!

Фемистокл:

Мы не хотим рабами быть в Афинах.
Наш город — двести быстрых кораблей.

Еврибиад:

К чему слова. Мое решенье твердо.

Фемистокл:

Меня послушав, измени его!

Еврибиад:

Не буду слушать. И сегодня ж в ночь
Уйдут спартанцев корабли отсюда.

Адимант:

Вот это так, — пора отсюда прочь!
И дома будет выспаться не худо!

Фемистокл:

Вы губите Элладу! Вы решитесь
На Саламине бросить наших жен!

Еврибиад:

Афинских жен пусть их мужья спасают.

Фемистокл:

Их плач и вопль к тебе летит, о, вождь!

Еврибиад:

Мы не боимся женского рыданья!

Фемистокл:

Так я тебя молю! Не будь жестоким!

Еврибиад:

Припомни честь, афинянин, свою!

Фемистокл:

Страны спасенье — честь моя, и доблесть,
Спаси Афины, вождь, спаси Элладу!
В твоих руках спасенье и позор!
Я на коленях, видишь пред тобою! (*Падает на колени*).

Еврибиад:

Твоя мольба безумна и несносна! (*Замахивается*).

Фемистокл:

Ну, что же, бей, но выслушай меня!

Еврибиад:

Трубить поход! Мы якорь подымаем,
И отплываем к нашим берегам!

(Уходит)

Адимант:

На кухню марш! Баранов доедаем,
Чтоб не осталось косточки врагам!

Евмен:

Тяжел раздор, мне Фемистокл любезен,
Но в поле одному не воевать!

(Уходит)

Адимант:

Что ж, Фемистокл, сбирайся в путь-дорогу:
Им драться неохота — видишь сам.
Фемистокл:
Нет не мужи, не эллины вы больше:
Мечи в руках, но сердца нет в груди!

Адимант:

Остерегись! Ты осуждаешь рано!
То робость в споре, бегство на словах.
А будет бой, так мы покажем персам.
Мы в бой пойдем, как на попойку шли.
И от соседей, верь мне, не отстанут
Веселого Коринфа корабли!

(Уходит)

Фемистокл (*один*):

Они не трусы, знаю, но безумцы!
Ну что ж! Разумны будем мы за них.

Сцена четвертая

(Входит Клеарх)

Клеарх:

Ты печален, Фемистокл! Что огорчило тебя?

Фемистокл:

Оставь меня, Клеарх!

Клеарх:

Чем кончился совет? Ты не хочешь мне сказать? Ну, так я спрошу у Еврибиада или у Адиманта-коринфянина. Я встретил их по пути. Они шли довольные и веселые.

Фемистокл:

Они шли на свои корабли, они снимаются с якоря.

Клеарх:

Как, значит бой?

Фесмистокл:

Нет, отступление... или бегство!

Клеарх:

Негодные предатели!

Фемистокл:

Слепцы, а не предатели!

Клеарх:

Они продали нас в рабство!

Фемистокл:

Сами того не ведая.

Клеарх:

И нет спасенья? Нет? Не может быть, чтобы ты, мудрый Фемистокл, не знал, что делать. Ты знаешь? Так скажи же, всеми богами заклинаю тебя.

Фемистокл:

Спасенье! Нет, нет! Нечего думать о спасеньи... нам! Ты-то, Клеарх, еще молод, ты доживешь и до времен счастливых.

Клеарх:

Я доживу! А мать моя, ей стариться рабой персидского господина? А Афины? А честь? Я не хочу жить без чести!

Фемистокл:

Нам придется забыть о ней.

Клеарх:

Так прощай же, Фемистокл!

Фемистокл:

Куда ты, поспешный?

Клеарх:

Навстречу персам. Поищу мою пленную мать и отомщу за Афины!

Фемистокл:

Безумец, ты погибнешь!

Клеарх:

Ну что ж, пускай, дешево я не отдамся.

Фемистокл:

Стой, Клеарх, вернись, Эллада будет спасена.

Клеарх:

Спасена? Какими богами?

Фемистокл:

Ты спасешь Элладу! Подойди ко мне! Ближе, ближе!

Клеарх:

Ну, говори!

Фемистокл:
Еще ближе, чтоб никто не слыхал.
Клеарх:
Ну!
Фемитсокл:
В безумьи спешат полководцы
Покинуть залив Саламина,
На гибель отчизне, свободе
Вернуться к родным городам!..
Ну что ж! — Мы заставим их силой
На битву последнюю выйти.
Пусть Ксеркс, ослепленный, сегодня
На эллинов сам нападет.
Ты понял, что сделать хочу я?
Клеарх:
Ты персов искусно обманешь?
Фемистокл:
Я грамоту Ксерксу отправлю.
Клеарх:
И грамоту я отнесу?
Фемистокл:
Ты в лагерь проникнешь персидский.
Клеарх:
И Ксеркса найти там сумею.
Фемистокл:
Привет передай Фемистокла.
Клеарх:
Обманный, смертельный привет!
Фемистокл:
Пишу я, что эллинов войско
Рассыпаться в бегстве решило.
Пусть смело на них нападает
И разом весь флот полонит.
Клеарх:
Он встретит не робко бегущих,
Но силу мужей непреклонных, —
И варвары будут разбиты,
И будет Эллада цвести!
Фемистокл:
Ксеркс прочтет в моем письме, что я, тайный друг его, советую ему немедля напасть на эллинский флот.

Ты понял; если он пойдет в ловушку и погонит на решительный бой в наши тесные проливы свои чудовищные корабли, — безрассудные эллины не успеют уплыть. Они волей-неволей сразятся... и победят!

Клеарх:

Ты наш спаситель, Фемистокл!

Фемистокл:

Не я, а ты! Вот письмо! Ты не побоишься пробраться с ним в лагерь персов?

Клеарх:

Чего ж бояться!

Фемистокл:

А что, если Ксеркс не поверит моей дружбе, не даст обмануть себя. Ведь он велит тебя казнить, он замучает тебя.

Клеарх:

Что ж! Смелым помогают боги!

Фемистокл:

Да помогут они тебе! Когда будешь проходить мимо стражи, помни пароль: «Победа и Саламин». Перед Ксерксом будь хитер. И знай, мальчик, с тобой молитвы всех эллинских матерей.

Клеарх:

И моей матери, Фемистокл! Я освобожу ее из неволи.

Фемистокл:

Нас всех освободишь ты! Ну, иди, иди!

Клеарх (*уходя*)**:**

Славно мчаться в быстрокрылой,
Меднозвонной колеснице;
И с венком победы милой
Возвратиться!
Славно с лающими псами
Гнать оленей в темной чаще,
Потрясая над кудрями
Дрот звенящий.
Но славней вернуть свободу
Опечаленным Афинам
И навек прослыть народу
Добрым сыном.

Фемистокл (*один*)**:**

Нет, не погибнет город, что рождает

Таких детей! Хвала, Афины, вам!
Трудами дедов крепки ваши стены,
И велики вы будете в сынах!

1-ый Афинянин (*вбегает*):

В смятеньи лагерь, Фемистокл! Спартанцы
Шатры снимают, ставят паруса,
И хвалятся, что уплывают в Спарту,
Что за Афины биться не хотят!

2-ой Афинянин (*вбегает*):

Беда, беда! Постыдная измена!
Все покидают нас, погибли мы!

Фемистокл (*в сторону*):

Спеши, Клеарх, спеши! Чтоб не успели
Уплыть безумцы. О, мгновенья эти
Судьбу Эллады держат на весах!

(Вбегает толпа афинских женщин)

1-ая женщина:

Спаси, спаси нас, Фемистокл!

2-ая женщина:

О горе!

3-ья женщина:

Ты нас разорил.
Предатель ты!

2-ая женщина:

Наш город возврати нам!

1-ая женщина:

И кровь, и слезы наши на тебя!

Фемистокл:

Напрасен страх! Не гибель, нет, победа
Нам светят. Будут спасены Афины.
(Женщинам)
И вы вернетесь под родимый кров!..
(Воинам)
А мы, друзья, скрепим сердца отвагой.
Вперед, на корабли! Готовьтесь к бою!
Вяжите весла и багры острите!
Пусть нас враги найдут во всеоружьи.
О, море! Будь же благосклонно к нам,
К своим отважным, набожным пловцам.

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Берег моря. Эгалейский мыс

Сцена первая

(Входит Клеарх)

Клеарх:

Счастливо ж удалось мне выйти из стана. Стража и не заметила. Но где же персы? Ага! Вот под горой белеют палатки и дымятся костры. Это их лагерь. Там томится моя мать! Подожди, тебе не долго страдать. Вот меч, что ты дала мне. Сегодня его испытаю. Разыщу Ксеркса и передам ему письмо Фемистокла. А вы, боги, будьте ко мне милостивы. Тебя молю я, госпожа наша Афина Паллада. Часто в беге и в борьбе ты помогала мне. Помоги же и теперь. Ведь я хочу освободить твой город и твои храмы на Акрополе, поруганные персами.

Сцена вторая

(Вбегает Артахай)

Артахай:

Ох, беда быть самым храбрым. Будешь вечно впереди!

Ксеркс теперь, небось, пирует, я же за врагом следи!

Клеарх:

Вот страшилище-то, право: тыква вместо головы.

Где-то я его уже видел... Или все здесь таковы?

Артахай:

Ох, попался! Что мне делать? Лезть куда, куда бежать?

Клеарх:

Пойду к нему. Проводит он меня во вражью рать.

Артахай: Караул! Он ко мне приближается. Как тут быть? Притворюсь мертвым. У нас даже тигры не трогают мертвецов. (*Падает наземь*)

Клеарх:

Что за притча. Кажется, он заснул в одну минуту. Разбужу его. Эй ты, чучело гороховое! Мешок с картошкой! Проснись, вставай! Разве ты не слышишь, что я тобой разговариваю?

Артахай:

Не слышу. Я умер.

Клеарх:

И сам об этом говоришь. Спасибо, дружок, за любезность!

Артахай:

Ай, ай, ай, какая неудача! Не успел умереть, меня снова убивают. Пощади мою жизнь! То есть смерть, я хотел сказать. Не бей, пожалуйста, так сильно.

Клеарх:

Проводи меня к вашему царю.

Артахай:

Помилуй меня! Возьми меня в плен, но не убивай. Лиши меня свободы, но не лишай красоты и не ставь больше шишек на носу.

Клеарх:

Мне тебя вовсе не надо.

Артахай:

Отомстить пришел он.

Клеарх:

В лагерь укажи дорогу мне.

Слышишь?

Артахай:

Ух! Заплачут жены в эфиопской стороне.

Клеарх:

Ну, идем!

Артахай:

Не бей, помилуй!

Клеарх:

Что пищишь ты?

Артахай:

Перстни вот!

Серьги, все возьми! Не тронь лишь!

Клеарх:

Кто еще сюда идет?

Сцена третья

(Входит Мардоний)

Мардоний:

Ниц падите!.. Ксеркс подходит!

Кто шумит тут? Кто тут бродит?

Артахай:

Это я его схватил.

Бился он, что было сил.

Только как ни вырывался,
От меня не отвязался.
Так-то! Перс и эллин знай:
Всех сильнее Артахай!

Мардоний:

Эй, пленник! Кто ты? Кажется, я знаком с тобой?

Клеарх:

Это тот, что схватил мою мать. — Я не знаю тебя, перс. Юношей, как я, много в Элладе.

Мардоний:

Зачем же ты здесь?

Клеарх:

По важному делу.

Мардоний:

Говори.

Клеарх:

Нет, ведите меня к Ксерксу. Ему одному я передам мое поручение.

Мардоний:

Да знаешь ли ты, что я — Мардоний! Правая рука царя!

Клеарх:

Ну, видно, ваш царь левша!

Мардоний:

Ах ты, дерзкий щенок! Я тебя!

Клеарх:

Берегись, перс! Мой меч со мною!

Сцена четвертая

(Входит Ксеркс)

Ксеркс:

Дрожи земля. Трепещите, люди. Я иду. В чем дело?

Мардоний:

Казни меня, великий государь!

Клеарх:

Ксеркс, привет тебе от Фемистокла, афинского вождя.

Ксеркс:

От Фемистокла? И он склонился перед моим величием.

Клеарх:

Он прислал тебе письмо. (*Дает письмо*)

Ксеркс:

Читай, Мардоний.

Мардоний:

«Ксерксу от Фемистокла афинянина». Великий повелитель! Это пишет невежа. Он не знает, что ты — царь царей и бог.

Ксеркс:

Читай и не прекословь.

Мардоний:

«Я друг твой и желаю тебе победы. Эллины в твоих руках».

Ксеркс:

Ага!

Мардоний:

«Они замышляют бегство».

Ксеркс:

Эге!

Мардоний:

«Не дай им убежать. Нападай на них и уничтожь весь флот. Ты будешь тогда царем Эллады и всего мира».

Клеарх:

На дне морском.

Ксеркс:

Ну, Мардоний! Каково! Победа наша!

Мардоний:

Царь, подожди!

Ксеркс:

Молчать и повиноваться.

Мардоний:

Твой раб всегда покорен тебе, божественный владыка.

Ксеркс:

Командуй к бою!

Мардоний:

Выводить корабли, подымать якоря!

Ксеркс:

Торопите гребцов. Подгоняйте плетьми!

Мардоний:

Корабли финикиян пусть справа пойдут.
Посередине Киликии, Кипра суда!
Пусть ионяне слева врага окружат.
А по берегу пеших пошлите стрелков,
Чтоб бегущих противников брать и ловить.
Да спешите! Тесните, топите врага!
Сокрушайте, ломайте борта и носы.

Ксеркс:

А не то берегитесь! Повешу, забью,
Разорву, засеку, растерзаю!

1-ый перс:

В битву, персы! Царь великий новых требует побед.

2-ой перс:

Он Афины съел на завтрак, съест Европу на обед!

Артахай:

Горе! В битву не хочу я. Не люблю сырой воды.
Как тут быть? О, царь великий! Велики мои труды
И теперь за труд опасный я примусь. Построю трон
Для тебя. И с этих высей, надо всеми вознесен,
На победу полюбуйся, как в мгновение одно
Вражий флот раскидан будет и треща пойдет на дно.

Ксеркс:

Благодарю тебя, мой храбрый и верный Артахай! Отсюда Ксеркс будет наблюдать за своими рабами, карать нерадивых слуг и награждать усердных и смелых. Писцы! Сядьте у моих ног и записывайте все подробно. Пусть слава моя облетит весь мир и дойдет до потомков. — Тебя же, эллин, я награжу по-царски, а Фемистокла одарю еще богаче. Мардоний! Дай ему из моих сокровищниц сотню ковров, лучшего тирского пурпура, двадцать мешков червонного золота, десять возов драгоценных одежд и сандалий, а индийского жемчуга и рубинов пусть возьмет сам, сколько захочет. Тридцать красивейших кавказских рабов пусть понесут мой дар Фемистоклу. Иди к нему и передай мой царский привет.

Артахай:

Ох, за такие подарки я отдал бы и Эфиопию, и жен, и детей, и себя впридачу.

Мардоний:

Великий царь, воля твоя — божественный закон. Но не лучше ли подождать полной победы. Разгромив врага, ты сможешь одарить этого эллина еще великолепнее.

Ксеркс:

Ты прав, Подождем. Да и ждать недолго. Юноша, останься и полюбуйся вместе с нами, как перевернутся суденышки этих хвастунов. Тогда я отпущу тебя, роскошно одарив. Не забуду и после, когда стану царем в Элладе.

Мардоний:

Ну, а если ты предал нас, не сносить тебе головы.

(Вбегает Перс)

Перс:

Царь царей! Твои корабли вышли в море и построились. Все персы жаждут уничтожить врага и пролить кровь во славу твоей державы. Повелишь начать!

Ксеркс:

Проливайте. А мы полюбуемся.

(Перс убегает)

Сцена пятая

Ксеркс:

Еще побед мои не видят очи.

Артахай:

Великий царь! Победа за скалой.

Ксеркс:

Так вывернуть скалу, чтоб не мешала.

Мардоний:

Эй, Фарнабаз! Повыше заберись,
И что увидишь, расскажи подробно.

Ксеркс:

Но берегись, коль что сокрыть посмеешь.

Артахай:

Ну, брат, пропал! Тобой закусят раки.

Ксеркс:

Что ты бормочешь?

Артахай:

Эллина учу
Как счастлив он, что закусить изволишь

Элладой ты, а завтра всю Европу
Подать велишь к обеду.
Что же эллин?

Артахай:

Да говорит, что счастлив.

Клеарх:

Ложь!..

Артахай:

Молчи!

Ксеркс:

Душе угодно нашей проучить
Кнутом Европу, всех рабами сделать,
Пусть на коленях предо мной стоят
И с умиленьем пятки мне целуют.

Фарнабаз:

О, царь царей! Твой флот пришел в движенье,
И веслами седое море пенит,
И наступает, и теснит врага.

Ксеркс:

Хвалю мой флот. А сколько челноков
У эллинов разбито?

Фарнабаз:

Царь, помилуй!
Бегут они. Спешат в залив укрыться,
Как зайцы в лес. Врага мы настигаем.
Но нет добычи.

Клеарх:

Перс, ты лжешь!
Презренно лжешь. Наш флот бежать не может.
Погибнет он, но не погубит чести.

Фарнабаз:

Из вражьей стаи вырвался один
Корабль, он мал, но дерзок и отважен.
Совой украшен нос его узорный.

Клеарх:

Лети, сова! Ты знак Афин родимых.
Зачем я здесь, не там, на корабле.

Фарнабаз:

В густую чащу наших кораблей
Он врезался заостренным тараном,

И вот...
Ксеркс:
Что вот?
Фарнабаз:
О, царь!.. я стар и слеп,
Взамен меня другого, помоложе,
Назначь...
Ксеркс:
Что — вот? Негодный, говори!
Коль любишь жизнь!
Фарнабаз:
Один из кораблей
Твоих бесстрашно... опустился ко дну.
Ксеркс:
Зачем ко дну? И все не выплывает?
Артахай:
Сейчас всплывет. Изволь лишь повелеть!
Ксеркс:
Не всплыл еще?
Фарнабаз:
Еще! Но вот другие
Со всех сторон спешат, теснят, таранят.
Суда...
Ксеркс:
Мои?
Фарнабаз:
Неистовых врагов...
И топят наших!
Ксеркс:
Дерзкий пес! Ты брешешь!
Фарнабаз:
Смешалось все. Как рыб улов богатый
В сетях трепещет — бьются корабли,
Бок о бок став и крючьями сцепившись,
Трещат борты, крушатся в щепы весла,
Летают тучей дротики и стрелы,
Мечи стучат о медные щиты...
Но все еще колеблется решенье!
Клеарх:
О, бог Эллады! Ныне помоги!

Фарнабаз:

В обломках море. Уж потерь немало
Понес твой флот...

Ксеркс:

Но где ж врагов потери?

Фарнабаз:

Их меньше, царь, прости! Но вот удача!
Передовой корабль твой налетел
На эллинский и смел его тараном,
И весла сбил, и раздавил борты.

Ксеркс:

Писцы! Отметьте подвиг несравненный!
А эллины сдались иль утонули?

Фарнабаз:

Сейчас сдадутся, царь! Пока с обломков
Снастей разбитых копий мечут дождь
На твой корабль. Безумные! На приступ
Они метнулись... Взобрались наверх...
Там бьются... горе!.. овладели мачтой...
Швыряют в море воинов твоих...

Ксеркс:

Тебя швырну я в море, раб негодный! (*Писцам*):
Что пишете, мазилы? Зачеркнуть! (*Мардонию*):
Беги, Мардоний, к флоту и скажи
Моим рабам, что всех велю повесить,
Коль не начнут немедля побеждать!

(Мардоний убегает)

Ксеркс (*Артахаю*):

А эллин где? Его ты крепко держишь?
Артахай:
Гроза очей! Держу! Не убегает!

Ксеркс:

Он обмануть дерзнул нас! Лютой казнью
Казню его! А там и Фемистокла —
Предателя поймаю и повешу.
Тащи ж его и в море утопи!

(Вбегает Мардоний)

Мардоний:

О, царь! Конец! Разбиты мы! Все море
Усеяны обломками снастей.

У Ксеркса нет отныне кораблей!: (*Клеарху*):

Ты ж за то погибнешь, дерзкий! Час последний твой настал

Грудь мечом пронжу, а тело кину в море с этих скал.

Клеарх:

Победитель не страшится самой смерти. Что ж, ударь!

Да, приход мой был обманом. Это знай, жестокий царь!

Но обман тот спас Элладу.

Мардоний:

Да тебя-то погубил!

(Бросается на него. — Вбегает Вестник)

Вестник:

Горе! Ноги чуть унес я, а бежал, что было сил...

С суши враг идет. Спасайтесь!..

(Бежит)

Мардоний:

Вот беда-то. Захвачу

Из шатра пожитки, пленниц, и на море укачу.

(Бежит)

Ксеркс:

На-ка щит! Тащи ты скипетр. Шлем возьми! И все за мной!..

(Бежит)

Персы:

Так-то флот непобедимый возвращается домой!

(Бегут)

Сцена шестая

(Артахай, спасаясь от Клеарха заворачивается в ковер. Вбегает Марлоний с матерью Клеарха)

Клеарх:

Мать мою пусти, разбойник!

Мардоний:

Помоги мне, Артахай!

Где же ты?

Артахай:

Убит врагами.

Клеарх:

Поскорее убегай! (*Мардоний убегает*)

Афинянка:

Клеарх, Клеарх! Уж не ждала я воли!

Клеарх:

Свободной будь на родине свободной!
Мой крепок меч!..

Афинянка:

Руки отца достоин.

Клеарх:

Вот Фемистокл!

Афинянка:

И Арсиноя с ним.

Сцена седьмая

(Входят Фемистокл, Адимант, Арсиноя и афинские воины)

Фемистокл:

Враги бегут. Теперь живей в погоню,
Друзья! Немало пленников с собой
Они влекут. Мы им вернем свободу.
Ты жив, Клеарх? Богам благодаренье!
А где же Ксеркс?

Клеарх:

Бежал, покинув трон.
Мардоний с ним и персы остальные.
А эфиоп!.. Да где же эфиоп?

Адимант:

А это что в ковре закопошилось?

(Подымает в ковре Артахая)

Клеарх:

Да это он — обидчик твой, сестра!

Адимант:

Тогда он твой, о, девушка, по праву!

Арсиноя:

Какой чумазый, пестрый и смешной!
Нет, нет! Таких игрушек мне не надо.
Беги домой, бесенок, да смотри,
Не возвращайся больше и не порти
Полей Эллады, и домов не жги!
Да и другим скажи, чтоб не ходили!

Адимант:

Ну, коли так, проваливай живей! (*Артахай убегает*)

Адимант (*к Фемистоклу*)**:**

Вот, Фемитсокл, — и я не без победы!

Фемистокл:

И не с одной победой, Адимант!
Всех впереди был в этой битве славной
Корабль коринфский. И, как быстрый ястреб
С налета бьет беспомощных утят, —
Тот здесь, то там ты налетал на персов, —
Ты всюду был и нес повсюду смерть!

Адимант:

На что хвала? Мы как солдаты дрались.

Фемистокл:

Солдаты мы свободы и Эллады!
Но все ж узнайте, эллины, того,
Кто победил в сраженьи Саламинском, —
Не силой кораблей, не в ратном строе,
Отвагой бесконечной. Знай Клеарх!
Земле афинской, что тебя вскормила,
Ты ныне долг сторицей отплатил,
Венка достигнув в высшем состязаньи.
И ты, Клеарха мать, из матерей
Афинских всех счастливей и богаче!

(Возвращаются афинские воины с пленниками)

Адимант:

Тебе я кубок, так и быть, прощаю.

Фемистокл:

Пока свобода чтится на земле,
И цепи рабства людям ненавистны, —
В потомках поздних память не угаснет
О наших ранах, битвах и трудах,
От рабства защитивших всю Европу,
О том, как флот насильников несметный
Бежал пред кучкой эллинов свободных
В великий, славный Саламинский бой!

Занавес

КОНЕЦ

Пиотровский А. И., Радлов С. Э. // Игра: непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры: [в 2-ч]. Ч. 1. (№ 3). [Пг.], 1920. С. 81–119.

1921

МЕЧ МИРА

Праздничное зрелище

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Народный комиссар
Белый генерал
Три волхва
Рабочие, работницы, солдаты русские и немецкие, красноармейцы, офицеры, короли, министры, римский папа. Все присутствующие на празднестве.

Действие происходит
на двух противолежащих сценах
Время действия — Революция

ЯВЛЕНИЕ I

На первую сцену выходит
Белый генерал и Адъютант

Адъютант:

Из Петербурга радио: вся власть
Захвачена большевиками; взяты
Адмиралтейство, Крепость и Дворец.
Министры арестованы, и Троцкий
Уж выехал для заключенья мира.

Белый генерал:

Отдельного, конечно?

Адъютант:

Да чего же
Могли мы ждать? Кто их заставит драться?
На улице взывают камни: мир!
Зараза большевистская смертельна.

Белый генерал:

Мы скрыть должны от войска эту весть.

Адъютант:

Как скрыть? От моря и до моря фронт —
Одно лишь настороженное ухо,
Что в каждом шуме ловит слово: мир!
Я голову даю: в последней щели,
В окопе самом дальнем нет солдата,
Чтоб не прочел на лоскутке газетном,
Из сотен ртов не услыхал: готово!

Белый генерал:

Мы эти рты заставим замолчать.
Прервать сейчас же петроградский провод
И телеграф, вокзалы оцепить
Казаками.

(*Шум и крики со сцены*).

Адъютант:

Вы слышите?

Белый генерал:

Проклятье!

Адъютант:

Солдаты всех частей спешат на площадь,
Целуются и плачут. У вокзала
Краснеют флаги. Поезд!

Белый генерал:

Чей?

Крики:

Ура!
Да здравствует Народный комиссар!
Да здравствуют Советы!

Белый генерал:

Сволочь!

Крики:

Тише!
Тов. Троцкий будет говорить!

Голос (*за сценой*):

Товарищи! (*пауза*)

Белый генерал:

Шрапнелью б это стадо!

Адъютант:

Как быть?

Белый генерал:

Уйти.

Адъютант:

Куда?

Белый генерал:

Туда!

Адъютант:

К врагам?

Белый генерал:

Вот здесь враги — и наши, и германцев,
И англичан. Что та была война?
Грозят нам здесь враги иные, волки,
Голодные и жадные. Ползут,
Ползут они из рудников и щелей.
Вот новый бой. Мы победить должны.
У нас орудья, сталь. Они устали,
Им нужен мир — мы им дадим войну.
Пошлем огонь, свинец и, задыхаясь
В костистых лапах голода, в болезнях,
В последних муках, в тысячах смертей,
О сброшенном ярме рабы заплачут.

Адъютант:

Вот слово господина! Вы спасете
И родину, и мир. Но будьте тверды!

Крики:

Ура! Ура!

Адъютант:

Они идут.

Белый генерал:

Скорей!

(Оба переходят на другую площадку, где развевается огромный трехцветный флаг Германии)

ЯВЛЕНИЕ II

Сцена наполняется толпою солдат

Солдаты:

Приехал? Кто? Кому верить? Мир? Сколько раз говорили, сколько раз обещали и обманывали, обманывали. Учредительное Собрание? Долой, долой Учредительное Собрание! Долой обманщиков! Советы! Советы! Долой! долой! долой!

Старый солдат:

Силы нет терпеть! Живыми гнием! Четвертый год, четвертый год в могиле! Тело острупилось, руки повисли как плети. Сердце озверело. Все кровь, да кровь, красная, рабочая кровь. Опять зима. Четвертая! Опять замерзать, умирать, убивать! А для чего?

Голос:

Для кого?

Солдаты:

Для господ!

Старый солдат:

Да будут они прокляты, прокляты, убийцы, палачи! Сил нет. Чего ждать? штыки в землю и домой! Домой!

Солдаты:

Штыки в землю! Штыки в землю! Мир!

Молодой солдат (*вбегает с белым флагом*)**:**

Дождались! Братцы, праздник! Поднялись
Солдаты в Петербурге. У Советов
Вся власть и сила. Наша власть. И мир.
Нет больше тех, кто нас толкал на братьев
Оружье подымать. Поймут германцы,
Что их земли и жизни, и богатства
Мы не хотим. Пойдем к ним с белым флагом.
Не как враги, — как братья. С нами Троцкий,
Наш верный вождь. Он принесет нам мир.

Солдаты:

Мир, мир! Да здравствуют Советы! Тише!

(*Появляется новая толпа, в ней Народный комиссар*)

Народный комиссар:

Товарищи! Рабочий и крестьянин —
Не вор и не убийца! Нам не надо
Грабительской войны. Нам нужен мир.
Нас ждут заводы, рудники и пашни.
И мира ждет земля. Она устала
В трехлетних муках. Пеплом и золою
Испепелилась. Смертно оскудела.
Кто даст ей мир, и урожай, и труд?
Рабочий и крестьянин! Из России
Взойдет над миром мирная звезда.

Товарищи, чрез головы министров
И королей Германии, рабочим
Германии мы крикнем: братья, мир!

Солдаты:

Мир, братья! Мир!
Молодой солдат:
Долой винтовки! Наземь
Винтовки! Мир и жизнь!

Солдаты:

Винтовки наземь!

(*Бросают винтовки*)

Народный комиссар:

За мир!

Солдаты:

За мир!
Народный комиссар:
За мирный труд!

Солдаты:

За землю!

Народный комиссар:

За коммунизм! Товарищи, вперед!

(*Все переходят ко второй площадке.*
Впереди молодой солдат с белым флагом)

ЯВЛЕНИЕ III

Немецкий офицер:

Wer kommt da? Laden!

Молодой солдат:

Братцы, белый флаг!

Немецкий офицер:

Gewehre!

Народный комиссар:

Не стрелять, парламентер!
Рабочие Германии! От братьев
Рабочих русских вам привет и дружба.
Верховное правительство России,
Совет Крестьян, Рабочих и Солдат
Вам предложить меня уполномочил
Открытый, честный, справедливый мир.

(*Молчание*)

Мир без насилья, справедливый, братский
И помощь против общего врага!

(*Молчание*)

Немецкий генерал (*выходя вперед*)**:**

Мои солдаты молчат перед лицом своего командира. Обратитесь ко мне, господин парламентер, кто уполномочен вас?

Народный комиссар:

Советы рабочих и крестьян.

Немецкий генерал:

Я не знаю такого правительства.

Народный комиссар:

А я не знаю другого.

Немецкий генерал:

Какая же у них власть?

Народный комиссар:

Вся.

Немецкий генерал:

Я по телеграфу доложу о ваших предложениях моему императору и королю.

Народный комиссар:

Ваш император скоро узнает о моем предложении в грохоте восстаний и зареве мятежей. Но я и теперь рад перед кем угодно повторить мои слова. Народы России желают мира, и я добьюсь его, хотя бы мне пришлось говорить с самим дьяволом.

Немецкий генерал:

В таком случае прошу вас следовать за мной.

Русские солдаты:

Клянись, клянись, что мир ты признаешь!
О мире помни, мира, мира, мира!

(*Народный комиссар и немецкий генерал уходят*)

Русские солдаты (*хор*)**:**

Долгие годы неволи
Всюду беда и ущерб.
Праздными ржавеют в поле
Плуг позабытый и серп.
Скоро задышат заводы
Новью зальются поля.
Семя святое свободы
Мирная примет земля.

Молодой солдат:

О, поглядите, поглядите, братья!
Мы не вражду приносим вам, не смерть,
Мы дети матери одной — работы.
Одни мозоли на руках у нас.
На лбу усталом тот же пот и копоть.

Старый солдат:

От равной доли волосы седы.

Третий солдат:

И тот же враг у нас и цепи те же.

Молодой солдат:

Откликнитесь! Подайте руки братьям!
Откликнитесь!

Немецкий офицер:

Gewehre! Laden!

Молодой солдат:

Братцы,
Откликнитесь!

Немецкий офицер:

Los!

Молодой солдат:

Не стреляйте, мир!

ЯВЛЕНЕ IV

Входят Народный комиссар и Немецкий генерал. В руках у первого огромный свиток.

Народный комиссар:

Пред этим солнцем, ведающим правду,
Пред миром, окровавленным и нищим,
Перед судом грядущих поколений
Я говорю: насилия, постыдней
Чем в этот день, не видела земля!

Немецкий генерал:

Я передал вам условия моего правительства. Ваше дело принять или отклонить.

Народный комиссар (*солдатам*)**:**

Товарищи, мы бросили винтовки,
Мы беззащитными пришли за миром —
Не за землей чужою и добром.
Но не насытились народной кровью
Купцы и короли. Им наша гибель,

Позор наш нужен, разоренье, смерть.
От имени страны, меня пославшей,
Истерзанной и требующей мира,
Я разрываю этот подлый список:
Нет мира для рабочих и господ!
(*Разрывает бумагу. К немецким солдатам*)
Но в вашу грудь, обманутые братья,
Стрелять не будут больше наши ружья.
Чтоб ни было, — мы кончили войну.

Старый солдат:

Товарищи, нас много ждет работы.
Идем же строить наш разбитый дом!

Русские солдаты двигаются по направлению к первой площадке

Немецкий солдат:

Остановитесь и меня примите:
Ваш дом — мой дом, рабочих мира дом?
(*Выбегает вперед*)

Немецкий офицер (*стреляет*)**:**

Гроб — вот твой дом, предатель.

Немецкий солдат (*падает*)**:**

Братья, братья!

Молодой солдат (*наклоняется над ним*)**:**

Убит! Товарищ милый, алой кровью
Связал ты нас. Твоею кровью алой
Мы отстоять клянемся и достроить
Наш новый, наш счастливый, светлый дом.
Ты, дряхлый мир, расплаты страшной жди!
И этот подвиг будет не напрасным,
И этот белый флаг наш станет красным
От красной крови битв, что впереди.
(*Поднимают тело убитого и уходят*)

ЯВЛЕНИЕ V

На второй площадке остаются:
Немецкий генерал и Офицер.
Входят Белый генерал и Адъютант

Белый генерал:

Мы являемся к вам, генерал, как представители России.

Немецкий генерал:

Доблестные противники — завтрашние друзья. От имени моего императора и народа выражаю восхищение перед героическим мужеством армии и флота вашей страны.

Белый генерал:

Наша страна захвачена шайкой разбойников. Она — очаг заразы, источник смерти, гнездо чумы.

Немецкий генерал:

Мы на себе испытали эту чуму. Будьте уверены, что в течение месяца мы огненной метлой выметем вашу зараженную страну (*офицеру*): В Штаб Гвардейского Корпуса. Немедленно начать наступление на Петербург. Город должен быть взят в три дня.

Белый генерал:

Россия и весь мир никогда не забудут ваших заслуг.

Все уходят

Музыка

ЯВЛЕНИЕ VI

На первой площадке. Солдаты выкатывают бочки, поют и пьянствуют.

Солдаты:

Бей, громи, чего жалеть!
Пьяным рай, знай гуляй!
Выбей дно, все — одно!
Пей до дна зелена вина.
Пусто в поле, пуст и дом.
Петлей завьем, вином запьем,
Красной кровушкой зальем!

Старуха (*вбегает*):

Проклятые. Нашли время гулять. Немцы идут.

Солдаты:

Пусть идут, мы повоевали.

Старуха:

Повоевали? С братьями своими повоевали, царям и господам послужили. Послужите народу, защищайте свои дома, трусы!

Солдаты:

Отвяжись, старая!

(*Рабочие входят*)

Рабочие:

Снова погром. Подлые провокаторы. Спаивают народ. Опомнитесь, время ли? Смерть ходит за плечами. Отовсюду враги.

Старый рабочий:

Эх, товарищи, не дался нам мир, заводы стоят, дороги стоят, голод, холод. А где хлеб, уголь? У врагов. Сжали кольцом. Душат. Не дают дышать рабочей стране. Даже здесь, в городе нашем — враги. Бьют из-за угла. Отравляют. Нет, не будет мира на земле, пока живут рабочие и господа.

Рабочие:

Не будет, не будет!

Старый рабочий:

Что же нам, сдаться?

Рабочие:

Нет, нет, лучше в могилу!

Старый рабочий:

Кого в могилу?

Рабочие:

Врагов!

Старый рабочий:

Что же нам поможет?

Рабочие:

Сила!

Старый рабочий:

Да, сила! Красная гвардия!

Рабочие:

Красная гвардия! Красная защитница! Она растет повсюду, на всех заводах. Мы отдали туда лучших! И мы, и мы!

Голос:

Дорогу Красной гвардии!

(*Входят красногвардейцы*)

Красногвардейцы:

Как пошли наши ребята
В красну гвардию служить.
В красну гвардию служить,
Буйну голову сложить.

Рабочие:

Да здравствует Красная гвардия!

Молодой красногвардеец (*вскакивает на бочку*):

Отцы и братья наши, помогите!
Нас горсточка. Бесчисленны враги.
Бесчисленны фронты. По всей России —
На севере, и западе, и юге.
Двина и Днепр краснеют нашей кровью
Рабочей и матросской. Помогите!
Кто молод и силен — в ряды, сюда!

Рабочие:

Я первый! Очередь! Меня пишите!
Товарищи, в порядке! Иванов,
С Обуховского. Павлов — Старый Лесснер.
Путиловец — Смирнов. Меня, меня!

Женский голос:

Меня возьмите!

Рабочие:

Не сдадимся. Сила.
На силу! Бой — так бой! Война, война!
(*Вбегает новая толпа*)

Рабочий:

Смелее, братья! Не робейте. Немцы
Порвали договор. Идут на нас.
Громят и жгут, и режут. Нарва взята.
И Псков, и Витебск.

Голоса:

Псков и Нарва! Псков!

Женский голос:

Идут на Петербург. Они поклялись
До основанья город разорить.

Другой голос:

Погибли мы.

Старый рабочий:

Идем к Совету. Спросим!

Женский голос:

Погибли мы. Где помощь взять?

(*В толпе смятенье. Появляется Народный комиссар*)

Народный комиссар:

К оружию!

Товарищи, к оружию! Пробил час!
В опасности отечество рабочих!

Рабочие:

К оружию!
(*Поднимают брошенные винтовки*)

Народный комиссар:

Братья, красная столица —
Рабочих крепость, под грозой военной,
Враг у ворот! Он здесь. Он близко. Верховной Властью
Рабочих и крестьян провозглашаю
Великую, священную войну,
Войну труда с империей всемирной.
К оружью все! К оружью все! В ряды!
Наш враг силен. Не смельчакам отдельным
Сравниться с ним. Лишь всенародным войском,
Всей силою рабочей и крестьянской
Спасти мы можем родину рабочих.
Пусть на штыки насилия ответят
Рабочей Красной Армии штыки!

Солдат:

Не так ты раньше говорил о мире!

Народный комиссар:

Я шел за миром на позор и плен.

Солдат:

Война проклята, говорил, ты помнишь?

Народный комиссар:

Война господ! Рабов восстанье свято!

Солдат:

Проклято войско!

Народный комиссар:

Палачей народа.

Солдат:

И проклят штык!

Народный комиссар:

В руках у палачей.

Солдат:

Когда же мир?

Народный комиссар:

Возьмем его насильно!

Солдат:

И мирный труд?

Народный комиссар:

Что ж, на врагов трудись!

Солдат:

Когда умру, что мне за радость в мире?

Народный комиссар:

Спроси о том детей своих, старик!
Красноармейцы, вы надежда мира!
Вы Мира Меч. Грядущее Коммуны —
На ваших знаменах. В кровавом блеске
Над миром всходит Красная Звезда.
Идущие за ней непобедимы.
Так пусть ведет нас Красная Звезда,
Войны священной Красная Звезда,
Битв, крови, мира и побед Звезда!
(*Прикалывает звезду к знамени и передает его красноармейцу*).
Вот с неба звезды я сорвал и сыплю
На вас, победы дети. Вы священны.
Вы мироносцы! Звездоносцы вы!
(*Раздает красные звезды*)
Красноармейцы, в бой за мир, за землю,
Со мной, со мной клянитесь: Высшею святы
Крестьянской волей и судьбой рабочей...

Все:

Крестьянской волей и судьбой рабочей...

Народный комиссар:

Клянусь отдать и жизнь мою, и силы...

Все:

Клянусь отдать и жизнь мою, и силы...

Народный комиссар:

Священным битвам за социализм!
Клянусь быть честным воином и смелым...

Все:

Клянусь быть честным воином и смелым...

Народный комиссар:

И пусть мне светит Красная Звезда...

Все:

Пусть Красная Звезда над нами светит!

Народный комиссар:

Победу Красной армии. Ура!

Все:

Ура!

Командир:

В ряды! Мы выступаем. Левой, левой!

Все:

Победу Красной Армии. Ура!

Красноармейцы (*поют*):

Смело, товарищи, в ногу...

(*Трубы, барабанный бой, с развернутыми знаменами армия уходит*)

Народный комиссар:

Какое число сегодня?

Один из рабочих:

Двадцать третье Февраля.

Народный комиссар:

Запомните этот день. История написала его красным.

(*Уходит*)

Военная музыка

ЯВЛЕНИЕ VII

На второй площадке торжественное собрание Лиги наций[1]. Короли, министры, Римский папа. В сопровождении пышной свиты входят и рассаживаются за столом.

Председатель:

От имени Верховного Совета объявляю первое собрание священной Лиги наций открытым. Здесь, в этом зале, в этот торжественный час, собрались коронованные главы и правители всего мира, чтобы заново переделить землю. Прежде всего, прошу вас подписать этот договор, завершающий кровопролитную, веденную нами войну и закрепляющий наше единение.

(*Все подписывают по очереди*)

---

[1] Лига наций — (1920–1946) международная организация, прообраз ООН. СССР входил в Лигу наций в 1934–1939 гг.

Римский папа:

Мне, апостолу Церкви не подобает прикладывать руку к этому памятнику мирских дел.

Председатель:

С каких же пор святая Церковь отвращает свое лицо от мира?

Римский папа:

Ваши слова справедливы. Дайте мне перо. (*Подписывает*).

Председатель:

Земля отдана нам. Приступим же к ее разделу.

(*Входит слуга*)

Слуга:

У дверей стоят три старика очень смешного вида. Они просят впустить их.

Председатель:

Старика? Впустите.

(*Входят три старика в восточных одеждах*)

Первый волхв:

Мы три волхва, цари Симон, Асур и Мельхисегек. Мы идем с Востока и ищем Владыку Мира, родившегося в эту ночь.

Председатель:

Владыку Мира? Вы попали в настоящее место. Здесь вы найдете величайших королей и властителей вселенной. Каждый из них достоин владеть миром.

Первый волхв:

Как это отрадно. В таком случае откройте мне, на кого из вас указывает Красная Звезда?

Король Английский:

Красная звезда? Какая?

Первый волхв:

На небо взошла в эту ночь Красная Звезда, необычайной величины и блеска. Мы много тысяч лет следим за ходом светил, и только раз мы видели подобную звезду.

Второй волхв:

Но это было уже очень, очень давно.

Первый волхв:

Такая звезда знаменует рождение нового владыки мира. Скажите же, кому из вас светит Красная Звезда?

Председатель:

В знамени страны моей, Америки, шестьдесят три звезды — конечно нам суждено владеть миром.

Второй волхв:

Простите, но нам нужна Красная Звезда огромной величины. Она появилась над Востоком.

Король Английский:

Над востоком. Так это очевидно. Я — император Индии.

Второй волхв:

Нет, это не то.

Первый волхв:

Как это грустно. Придется идти дальше. Мы не успокоимся, пока не найдем владыки мира, рожденного под Красной Звездой.

Второй волхв:

Да, мы не успокоимся.

Третий волхв:

Прощайте, прощайте!

(*Три волхва уходят*)

Король Английский:

Странные люди!

Король Итальянский:

Сумасшедшие старики.

Римский папа:

Лгуны. Церковная наука доказала легендарность существования волхвов. А если б они и существовали, было бы невероятно, чтобы они появились здесь, сейчас. Лгуны!

Король Итальянский:

Все же странно! Кого искали эти старики? Разве не все короли и правители собрались здесь?

Король Английский:

Здесь есть пустые кресла. Наше собрание не полно.

Председатель:

Не может быть. Приглашения рассылались во все государства мира. Король Английский, Император Индии?

Король Английский:

Я здесь.

Председатель:
Король Итальянский?
Король Итальянский:
Здесь.
Председатель:
Короли Греческий, Бельгийский, Испанский?
Короли:
Здесь.
Председатель:
Его Святейшество, Папа Римский — здесь. Президент Республики Французской?
Президент:
Я здесь.
Председатель:
Представителем Америки здесь — я.
Короли:
Да здравствует Америка!
Председатель:
Наши недавние противники — Император Германский? (*Молчание*). Император Германский? Император Австрийский?
Голос:
Свергнуты своими народами.
Председатель:
Их кресла стоят пустыми. Но вот еще пустое кресло. Император Всероссийский?
Тот же голос:
Волею народа — казнен.
Председатель:
Кто отвечал? Кто отвечал? (*Молчание*).
Президент Французский:
Из России доходят чудовищные вести. Говорят, что там правят рабочие.
Король Английский:
Рабочие? Невероятно?
(*Входит Белый генерал*).
Белый генерал:
Вы здесь беседуете, господа, и не видите, что почва под вами — огонь, что завтрашний день для вас — гибель.

Председатель:

Откуда вы, генерал?

Белый генерал:

Из России.

Все:

Из России?

Белый генерал:

Я приношу вам голову императора, десяти министров, тысячи генералов, банкиров, помещиков. Я приношу вам ваше золото и рудники. Вот они — бумажки. Сожгите их! Они не стоят большего!

Голоса:

Сумасшедший! Вы рвете их

Белый генерал:

Не я их рву! Их разорвали рабочие. Они овладели всей страной, поделили землю, выгнали владельцев с заводов и фабрик. Петербург — столица Императора — ныне рабочий поселок.

Председатель:

Ужас! Что же делали вы?

Белый генерал:

Мы? Мы окружили их железными кольцами голода и болезней. Мы взрывали их мосты и дороги, мы отравляли их, вешали десятками тысяч.

Председатель:

А они?

Белый генерал:

А они живут. Более того. Эти полумертвые от усталости и голода люди ведут войну. Они защищаются. Они побеждают. Наши лучшие полки бегут перед Красной Звездой.

Председатель:

Красной Звездой?

Белый генерал:

Красная Звезда — это знамя армии рабочих.

Председатель:

Вы правы. Мы не смеем медлить. Долг всего человечества присоединиться к священной войне за цивилизацию, против новых гуннов. Война с рабочими России — принимается... (*все встают*) всеми. Мы за-

душим их голодом. Государство, пославшее в Россию хоть вагон хлеба, государство, открывшее свои порты кораблям большевиков, извергается из Лиги Наций. Принято! (*все встают*) единогласно. Все государства мира помогают войскам, сражающимся против русских рабочих — золотом и хлебом, оружием и снарядами, пушками и флотом. Согласны все. Вы, генерал, примите на себя командование соединенными войсками. Вам даны все полномочия. Помните, судьба цивилизации в ваших руках.

Белый генерал:

Я немедленно начинаю наступление на Петербург. Петербург — это осиное гнездо большевиков. Взять его — значит раздавить большевистскую страну. Мы много раз уже подступали под эти проклятые стены. Но они держатся. Само безумие засело в них.

Председатель:

На этот раз, я уверен, наступление нам удастся.

Белый генерал:

Через месяц мы открываем петербургский порт вашим кораблям.

Председатель:

Примите же от нас надежные знаки вашего достоинства. Пока это кресло пусто, в вашем лице сосредоточена Верховная Власть в России.

(*Генералу подносят мантию и скипетр*)

Римский папа:

Иди, мой сын, на праведную войну. Вот пурпур — цвет твоего господства. Вот жезл — знак твоего господства. Он дан тебе миловать смиренных и смертью карать непокорных. Страну мятежную смирить, страной беспастушной править — иди.

(*Все уходят*)

Музыка

(*Национальные гимны*)

ЯВЛЕНИЕ VIII

(*На первой сцене: Входят два буржуя*).

Первый буржуй:

Вы слышали? Белые наступают. Они у самого Петербурга.

Второй буржуй:

Да что вы? Наконец-то!

Первый буржуй (*шепотом*):

Большевики бегут целыми полками.

Второй буржуй:

Ну, понятно. Куда им!

Первый буржуй:

Сам Троцкий едет в Петербург. А это уж значит — дело плохо.

Второй буржуй:

Да, уж это верный знак. Только бы поскорей.

(*Буржуи уходят. Сцена наполняется рабочими, солдатами, женщинами. Проносят раненых*)

Женщина:

Спасайтесь, спасайтесь! Белые у ворот! Белые у ворот!

Рабочий:

Что она кричит, что она кричит? Сумасшедшая! (*К солдатам*). Товарищи, откуда вы?

Солдат:

Из-под Гатчины. Из-под Красного. Белые одолевают. У них танки, сто двадцать танков. Нет сил.

Второй солдат:

Они стоят у Пулкова. Они стреляют по Петербургу.

Женщина:

Сожгут Петербург! Сожгут!

Солдат:

Сила одолела.

Рабочий:

Куда вы, — остановитесь! Ведь Петербург — не Гатчина и не Псков. Вы знаете, что такое Петербург.

Голоса рабочих:

Наш дом, наша отчизна.

Рабочий:

Петербург — свет! Он не отдастся. Здесь самые стены будут сопротивляться до последнего

Крики:

Умрем, а не отдадим Питера!

Работница:

Упадут стены, грудью станем на защиту. Умрем, а не уступим! Не видать белым Питера!

Голоса:

Не видать, не видать!

Женщина:

Сожгут Петербург! Конец Петербургу! Конец Петербургу! Конец.

Народный комиссар (*появляется над толпой*)**:**

Да здравствует Петербург!

Все:

Да здравствует Петербург!

Народный комиссар:

Двенадцатый свободы час пробил.
Победы час. Вперед, красноармейцы!
За Питер! За советы!
Пусть встретит враг, ворвавшись в наши стены,
Везде — удар, угрозу, гибель, штык.
На баррикады.

Раненый (*поднимаясь*)**:**

В бой! Врагу навстречу!
На Пулково! Да не увидит враг
Заводов наших, да не опозорит
На Поле Марсовом святых могил.
Мужайся, крепни, Петербург! Штыками
Сверкай. Тебе ли привыкать к грозе,
Окутанная грозами столица?
Вот за тебя мы в бой идем последний.
Дорогу Красной Армии!

Все:

Ура!

Матрос:

Товарищи смелее! Знайте твердо,
На страже море, зорок Красный флот.

Рабочий:

Идите в бой! Вам — наша жизнь и сила.
Умрем от голода, но вам поможем,
Рубашку снимем, чтобы вас согреть.

Работница:

И не заботьтесь, милые, о женах
И детях. Не изменит, не уступит
Рабочему — работница. Отцов
Отважные достойны будут дети.

Народный комиссар:

Итак, начнем же брошенный судьбой
Последний и решительный наш бой.

Красноармейцы (*уходя*):

Это есть наш последний
И решительный бой... и т. д.

(*Женщины, рабочие остаются на площадке. Ожидают*)

Музыка (*Интернационал*)

ЯВЛЕНИЕ IX

На второй сцене Белый генерал и свита.

Белый генерал:

Вот он — Петербург. Господин маршал, вот он, этот отравленный город.

Маршал:

До сих пор победы сопровождали наше оружие, но помните, генерал, — это последнее усилие. Больше мы не можем дать вам ни фунта золота, ни пуда стали. Нам следует позаботиться о собственном доме. По всей Европе занимается пожар. Змея поднимает голову и шипит.

Белый генерал:

Передайте вашему правительству, что я отрубил голову этой змее. Она издыхает и не ужалит больше. Вот эти звезды на моей груди затмили навсегда пламя большевистской Красной Звезды.

Адъютант (*входя*):

Не знаю, как сказать (*к одному из свитских*); передайте вы.

Белый генерал:

Что вы говорите!

Адъютант:

Невероятно, непостижимо! Красные остановились. Они обороняются. За шесть часов боев мы не продвинулись ни на шаг вперед.

Белый генерал:

Остановиться у ворот Петербурга — приказываю вам вперед!

Адъютант:

Эти сумасшедшие бросаются на танки с голыми руками, как пчелы на медведя.

Белый генерал:

Тем лучше. Мы разрушим до основания этот зачумленный город. Идите к войскам и прикажите взять Петербург, во что бы то ни стало. Вызовите резервы. Пусть флот начнет бомбардировать берега. Мы должны прорваться.

Адъютант:

Слушаю (*уходит*).

(*Сцена наполняется солдатами.*
Белые полки проходят мимо генерала, идут в бой)

(*Красноармеец вбегает с красным флагом*)

Красноармеец:

Товарищи, остановитесь. Кончен
Последний бой. Мир дряхлый побежден.
Переходите к нам под наше знамя!

Белый генерал:

Кто ты? Взять его!

Красноармеец:

Я — коммунизма вестник. Кто посмеет
Меня остановить? Кто скажет солнцу:
Помедли. Поднялось к полудню солнце
Над югом, к вечеру зардеет Запад.
Кровь наша! — Рвите синий цвет и белый
И черный с белым, рвите! Красный, красный! —
Наш цвет и наша кровь!

Белый генерал:

Связать его.

(*Зал наполняется барабанным боем и криками*)

Крики (*на одном конце зала*)**:**

Товарищи, последний удар, мы побеждаем! Пулково взято, Ропша взята! Смелее, смелее! Ура!

Народный комиссар (*на другом конце зала*)**:**

Красные бойцы, вперед! За вами — Петербург, за вами Коммуна! Мир смотрит на вас. Вперед! Враг бежит. Гоните его без отдыха, без передышки.

Крики:

Ура! Вперед. За Петербург!

(*Крики, барабанный бой все громче.*
Потом, среди внезапной тишины)

Голоса белых солдат:

Стойте, сдаемся. Не стреляйте в своих.

Народный комиссар:
Кончена война. Мы победили!
На второй сцене.
Адъютант (*вбегает*):
Они сдаются.
Белый генерал:
Кто?
Адъютант:
Сдаются красным.
С оружьем и знаменами.
Белый генерал:
Проклятье!
Адъютант:
Идут сюда.
Маршал:
Horrible!
Адъютант:
Спасайтесь все!
(*Генерал, маршал и адъютант уходят*)
Красноармеец:
Еще ль вы медлить будете? Вперед!
Белые солдаты:
Вперед, навстречу Красной армии! Красная армия! Красная армия! Красная, красная!
(*Преклоняют знамена перед входящими красными*)
Народный комиссар:
Привет и вам. Пусть старое забыто
Идем в рабочую столицу!
В наш грозный, наш спасенный Петербург
(*Все переходят на первую сцену. Знамена, трубы*)

ЯВЛЕНИЕ X

На первой сцене рабочие, работницы.

Первый рабочий:
Идут, идут!
Второй рабочий:
С победой!
Работница:
Отстояли!
Спасли наш Питер.

Первый рабочий:

Светлый, светлый праздник!

Второй рабочий:

Наш город милый, во сто раз милее
Ты ныне, кровью купленный!

Работница:

Я рада
Припасть к земле и камни целовать
Родимые и плакать.

Первый рабочий:

Эй, дорогу
Красноармейцам!
(*Войска входят на сцену*)

Народный комиссар:

Здравствуй, Петербург!
О, город изумительный — ликуй.
Коммуны родина, костер всемирный,
Так слава Петербургу!

Все:

Слава, слава!

Рабочие:

Красноармейцам слава!

Красноармейцы:

И рабочим.

Рабочие:

Матросам слава! В век, в век и век!

ЯВЛЕНИЕ XI

Входят три волхва

Первый волхв:

Вот, наконец, нашли мы этот город
Чудесный, родину чудесных дел.
Мы, три волхва, цари из стран восточных
Теченье звезд следившие от века,
Пришли приветствовать Владыку Мира,
Рожденного под Красною Звездой.

Народный комиссар:

Вы правы, да. Владыка Мира — здесь.

Второй волхв:

Мы принесли дары ему: корону.

Третий волхв:

И пурпур риз, и царственный елей.

Народный комиссар:

Владыкам мира, в пламени рожденным,
И в громе гроз, даров не нужно ваших.
Не звезды власть нам дали, власть мы взяли
Упорной и уверенной рукой.
Где были вы, когда, изнемогая
В безмерных битвах, гибли мы, где были,
Когда весь мир нам нес огонь и смерть?
Теперь мы победили. Уходите!

(*Волхвы уходят*)

ЯВЛЕНИЕ XII

Работница:

Товарищи, бойцы, вы возвратили
Нам мир. Но нищими мы встретим вас.
Наш дом разрушен, сир и бесприютен.
Стоят заводы и пусты поля.
Мы голодать, мы холодать устали.

Красноармеец:

Сестра, мужайся! Не бессильны мы.
Рука, скрепившая на горле мира
Стальные пальцы, взвить сумеет молот
И серп поднять.

Второй красноармеец:

Товарищи не кончен
Наш бранный труд. Один лишь сломлен враг —
В последний бой на сто фронтов труда.
На новых сто фронтов зову вас, братья!

Первый красноармеец:

Мы линиями землю опояшем.

Второй красноармеец:

Проломим горы.

Третий красноармеец:

И пророем реки.

Четвертый красноармеец:

Колосьев лесом всколосим поля.

Работница:

Украсим города как сад вишневый.

Пятый красноармеец:

Населим землю, как цветущий сад.

Народный комиссар:

Воистину, родился новый мир.
День чуда — этот день. Века минуют,
Иссохнут реки, горы упадут.
А будут помнить на земле блаженной
И чтить, как светлый праздник — этот день.
Красноармейцы, славы нет славнее,
Чем ваша слава. Сто врагов разбито.
Держите ж крепче мира красный меч!
Вы Мира Меч, но вы — и Молот Мира.
Разрушен дом — построим новый дом.
Как меркнут звезды перед блеском полдня
Так пусть померкнет Красная Звезда
Пред солнцем мира. К миру и победе!
Возлюбленную армию свою
Республика рабочих призывает.

Общий хор

Конец праздника

ПРИМЕЧАНИЯ К ПОСТАНОВКЕ

«Меч мира» ни драма, ни трагедия, и вообще ни что-либо из родов традиционного театра. Это попытка массового праздничного зрелища, объединяющего всех присутствующих. Поэтому при постановке его следует отрешиться от многих навыков обычных спектаклей. Прежде всего, здесь не нужна обычная сцена с занавесом и декорациями. Праздник может быть поставлен где угодно. На открытом воздухе, на арене цирка, наконец, в обыкновенном зале. В последнем случае в обоих концах зала строятся открытые площадки со ступенями, соединенные между собой широким проходом. Первая площадка все время означает рабочую Россию, вторая попеременно является лагерем германцев, местом собрания Лиги наций, станом белых. То или другое значение может быть придано площадке посредством простейшей бутафории. Русская площадка и весь зал, где происходит зрелище, декорируются плакатами и цветной материей.

Действие развивается непрерывно; паузы, означающие большие промежутки времени, заполняются музыкой.

Главное действующее лицо зрелища, — масса солдатская, рабочая, красноармейская, ищущая мира и находящая его в борьбе. Как порождение ее действуют два героя-противника — Народный комиссар и Белый генерал. И тот и другой, как и все зрелище, лишены бытовых черт. Народный комиссар — это воплощение революционной энергии масс. Незачем наряжать его под кого-нибудь из членов Совнаркома. Лицо его — гениальное лицо вождя. Одет он в костюм из черной кожи. Он высок и мужественен.

Белый генерал — всякий враг революционного народа. Это не Юденич, не Деникин и не Врангель. Это тот и другой, и третий, и всякий иной. На нем — преувеличенно блестящий военный мундир. Грудь в звездах и орденах; кивер с султаном.

Толпа. Толпа везде едина. У всех солдат, у всех рабочих, одно лицо — у них общий голос. Отдельные фразы произносятся хором или тремя-четырьмя лицами. Численность отдельных групп зависит от размеров помещения.

Явление I. Генерал и Адъютант появляются у края площадки. Голос комиссара звучит ясно среди внезапно наступившей тишины.

Явление II. Действие разыгрывается частью на первой площадке, частью в проходе. К концу все участники через проход идут ко второй площадке.

Явление III. Немцы появляются к концу предыдущей сцены. Одеты в серые куртки и шлемы. Песня «Долгие годы неволи», как и все следующие песни, читаются хором или поются.

Явление VI. Солдаты в начале явления те же, что участвовали в первых сценах. Одна из бочек, выкаченных пьяными, служит в дальнейшем трибуной для ораторов. Диалоги комиссара и солдата произносятся отрывочно и быстро. Комиссар стоит наверху, солдат пьяный, внизу, полулежа. Комиссар сыплет на красноармейцев небольшие красные звезды (бумажные),

такие же звезды бросаются в зрительный зал из верхних ярусов. Присягу красноармейцы повторяют в тон говорящему оратору, стоя. Стоят и зрители в заде. Слова «23 февраля» произносятся особенно значительно. В них смысл Совпраздника.

Явление VII. Сцена Лиги наций должна быть контрастом к предыдущим и последующим явлениям. В действие вторгается фантастическое. Короли здесь, конечно, не реальные Георгии и Викторы-Эммануилы. Они все — на одно лицо, одеты в пышные королевские мантии. Так же пышно и фантастически одеты волхвы. Появление их сопровождается музыкой, голос доносится из-за сцены, отрывистый и резкий. В речи Белого генерала королей особенно поражает упоминание о Красной Звезде. Вообще слово «Красная Звезда» господствует в этой сцене. Приход королей и уход их сопровождается пантомимой. Слуги приносят и уносят стол, кресла, канделябры и другую обстановку.

Явление VIII. Буржуи появляются на разных концах первой площадки, говорят и двигаются скачками. Шепчут, хихикают. Далее новый подъем действия. Толпа здесь многочисленнее, чем в VI явлении. Волнение, овладевающее ею, сильнее. Массы рабочих стремятся со всех концов зала. Чрезвычайно желательно увлечь здесь к активному участию в действии всех присутствующих на празднике.

Явление IX. Действие охватывает весь зал. Крики раздаются отовсюду. Потом совершенная тишина и возвращение красных войск через проход к первой площадке.

Явление X. Торжественная встреча. В руках у рабочих появляются красные флажки, так что кажется, что вся сцена — огромный красный костер. В воздухе мелькают цветы, платки, шапки.

Явление XII. Отсюда и до конца масса почти неподвижна, образуя род живой картины.

Пиотровский А. Меч мира. Праздничное зрелище. Посвящается Красной Армии. Пг.: изд. Политпросветуправления Петрогр. военного округа, 1921. 31 с.

1923

ПАДЕНИЕ ЕЛЕНЫ ЛЭЙ

Драма в 5 действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Джулиус Гектор Макферсон (король нефти)
Елена (его кузина)
Гэз (предводитель рабочих)
Брикс (агент тайной полиции)
Беньямин Приамус (президент сената)
Пуппус
Гробус (ученые)
Кубус
I-й сенатор
II-й сенатор
Флоранса
Бетси
Маршал
Начальник полиции
Два полисмена
Метр д'отель
Два бандита
Рабочие, работницы, танцовщицы
Продавец
Акушерка
Священник
Фабрикант
Пророк мистической секты
Продавцы брошюр
Распорядитель
Два газетчика

ДЕЙСТВИЕ I

Картина первая

(*Американский город. У входа в митинговый зал. Распорядитель митинга. Две девицы. Шпик. Продавцы брошюр*)

Продавцы: «Американский город на вулкане» — 3 цента. «Эрфуртская программа» — 3 цента. «Сенаторы американского города — разбойники, воры и лжецы» — 5 центов.
Шпик: Что такое о сенаторах?
Продавец: А вам зачем? Разбойники, воры и лжецы.
Шпик: Сколько?
1-й продавец: 5 центов.
2-й продавец: 5 центов за сенаторов? — 3.
Продавцы: 2. — Полтора цента за сенаторов американского города с добавлением его полиции и шпиков. Покупаете?
Шпик: Монета.
Продавец: С добавлением его полиции и шпиков.
1-я девица: Г-н Шпик, скоро начнется митинг?
2-я девица: Г-н Шпик, вы не видали моего жениха?
Шпик: Вашего жениха?
2-я девица: Ну, да.
Шпик: Здесь?
2-я девица: Почему бы и нет? Жених мой красный.
Шпик: Прошу прощения, но я не знал, что у красных бывают невесты и жены.
1-я девица: А вы думали — они не умеют целоваться?
2-я девица: И не говорят своим милым «моя крошечка»?
1-я девица: Нет, пусть это у ваших женщин в Илионе груди высохнут как автомобильные шины и губы закроются от пресыщения, чтобы Джулли Макферсон, король нефти, проснувшись в постели своего приятеля, закричал: «Какая собачья тоска»!
Распорядитель: Девушки, вы сделали бы лучше, если бы не стояли здесь, а прошли на митинг. Сейчас приезжает докладчик, товарищ Георг Гэз, кандидат в президенты от рабочей партии Америки.
2-я девица: Мы не пойдем на митинг. Мы останемся здесь и будем ждать своих женихов...
1-я девица: ...и товарища Гэза, кандидата в президенты.
Распорядитель: Вы напрасно так говорите. Вы можете услышать много полезного о страданиях угнетенного

народа и о том, как облегчить эти страдания, о солидарности рабочих, о стачках, профессиональном страховании и больничных кассах. Ведь вы же работницы?
1-я девица: Да. — Нет. Не совсем. Видите ли, я и Лизи, мы...
Распорядитель: Тем более. Разве вы не жертвы современного общества?
2-я девица: Да, да. Но знаете, скоро я действительно выйду замуж, и тогда все пойдет иначе.
Распорядитель: Я вам советую уже сейчас послушаться меня.
2-я девица: Мы подумаем.
Распорядитель: А товарищ Гэз, как я слышал, превосходный оратор.

(Входит рабочий)

Рабочий: Товарищ Гэз не приехал. Поезд с востока пришел уже десять минут назад. Я обошел все вагоны, ждал у подъезда, спрашивал у всех, но его нет.
Распорядитель: Какая досада.
1-я девица: Может быть, он задержался в дороге?
2-я девица: Опоздал на поезд?
1-я девица: Сошел с ума.
2-я девица: Умер?
Рабочий: Во всяком случае ему следовало телеграфировать обо всем этом. Так было бы вежливее.
Распорядитель: Какая досада! Придется отменить митинг. А между тем народу собралось, как никогда, и настроение совершенно необычайное.

(Входит в зал и сейчас же возвращается в большом смущении)

Распорядитель: Невероятно! Невозможно!
Рабочий: Что?
Распорядитель: Гэз!
Рабочий: Как он прошел? Что говорит?

(Распорядитель делает жест непонимания. Все подошли к дверям. Шпик приготовился записать речь на манжете. Тишина)

1-я девица: Где он? Покажите мне?
Распорядитель: Тсс. Вот у фонаря.
1-я девица: Какой красивый.

2-я девица: Дьявол!
Распорядитель: Тише!
(Из зала выходят несколько женщин в большой тревоге. Пантомима. Выходит молодой рабочий)
2-я девица: Питер!
Питер: Крошечка моя! (*Обнимает ее, потом отстраняется*). Прощай!

(Сцена темнеет)

Картина вторая

(Митинг. Говорит Георг Гэз)

Гэз: Стачка — пустяки. Тарифы — игрушка. Сокращение работ — обман. Все равно за грош или за два, в десять лет или в пятнадцать они высосут из нас силу и мозг.

Да, они купили нас и выжимают, как губку, изо дня до смерти. Но знайте, этого мало им. Да, они поставили нас у печей, у челноков и молотов. Живыми тисками, приводами, манометрами, — но знайте, этого мало им.

Привода разрушатся, а губку можно выжать до конца, а мы — вещи без уничтожения. Мы сами заботимся о том, чтобы господа не остались без живых машин. Мы рожаем им новые и новые — наших детей.

(До сих пор слова Гэза покрывались криками невидимой толпы. Сейчас все замолкает.

В тишине говорит Гэз)

Подлое лукавство природы. Чудовищный обман ночей, с криками, с кровью, с горячими грудями и пересохшим ртом, с укусами, головокружением, сумасшествием. Черная фабрика рабов.

Природа продалась купившим нас, чтобы вырвать у нас последнее — даром. Мы — каторжники у вагонетки, за сладкий час делающие бессмертными свои каторжные шаги.

Довольно! Эй, вы, в Илионе! Больше мы не хотим! Вот вам наши руки, ноги, уши, глаза до смерти, но не силу наших юношей, но не ласковость наших женщин!

Мы не хотим больше вашей земли, оставайтесь на ней одни. Мы выходим из карусели, из сумасшедшей чечетки рождений и смертей.

Ни одного поцелуя! Девушки, умрите нетронутыми! Женщины — спите одинокими! Мы выходим из карусели! Серп, серп убелителя! Уничтожение! Ночь!

(Сцена темнеет)

Картина третья

(Темнота. Голоса, сначала слабые, потом все настойчивее)

Голоса: Уничтожение.
Ночь.
Дисциплина.
Ни одного поцелуя.
Эй, вы.
Восемь часов — хорошо.
Десять — отлично.
Двенадцать — превосходно.
Штрафы — сколько хотите.
А через тридцать лет что? — А?
Через тридцать лет что. — А?
Дисциплина. Дисциплина.
Ни одного поцелуя.
Ночь.

Картина четвертая

(Шпик у телефона)

Шпик: Начальника полиции! Поскорее, начальника полиции! Говорит Брикс. — Агент тайной разведки. Рыжий? — Да, да, — рыжий. Свежие новости! Только что с митинга красных. Стачка! Отказываются размножаться.

Картина пятая

(Начальник полиции у телефона)

Начальник полиции: Размножаться? Ого. Станция! Бостон 33 — 22. Флоранса, золотце мое, представь, какая новость! Красные, знаешь красные, отказываются размножаться. Ну, целоваться, обниматься... Вот, вот! Несчастные жены! Сейчас докладываю президенту. Алло. Илион. Президента сената. Чрезвычайная новость!

Картина шестая

Президент сената (*у телефона*): Как? Невероятно. Совершенно невероятно. Да, да. Серьезнейшие эконо-

мические последствия. Строжайшие меры. Что? Флоранса, золотце мое, занят. Да, да, слыхал. Вот именно, сумасшедшие. Гэз? — Конечно, франкмасон. Что скажет Макферсон? Тоже франкмасон. И этот, и тот. Ха, ха, ха! Нет, нет, и в доказательство сейчас еду к тебе.

Меры! Мобилизовать полицию! Академия наук! Премии! Всемирный конгресс! Серьезнейшие экономические последствия. Нет, нет, золотце мое, тебе не понять. Эко-но-ми-ческие. Господин маршал? Слыхал. Его святейшество? — слышал, слышал. Ваше величество, черт возьми, станция! Нельзя же включать по десять человек зараз! Стачка продолжается? Продолжается! Продолжается.

(Сцена темнеет)

Картина седьмая

(Улица в американском городе)

1-й газетчик: Стачка продолжается. Обращение протоиерея Введенского к красным.

2-й газетчик: Последние новости. Римский папа предал анафеме Георга Гэза.

(Входит полисмен с двумя подручными)

Полисмен: Джек, Джон! Встаньте по углам и не пропускайте никого по кленовому бульвару. Сейчас здесь проедет на заседание сената господин Джулиус Гектор Макферсон, король нефти.

1-й газетчик: Продолжается. Убыль населения — четыре процента. По вычислениям профессора Пуппуса...

2-й газетчик: Эпидемия самоубийств! По вычисления профессора Пуппуса, через тридцать лет в американском городе не останется ни одного рабочего.

(Полисмен гонит их)

Полисмен: Пошли, пошли. Что они говорят? Что они говорят, щенята!

(Появляются уличный торговец и пророк мистической секты)

Торговец: К последней стачке. Новейшее изобретение! Незаменимо для женщин и девушек!

Пророк: Вниманию женщин и девушек, покинутых красными! Брикстрит, 33. Орден Элевзиринанского экзотизма.

Торговец: По системе древнегреческого поэта Аристофана. Олисбос октодактилос.
Пророк: Мистические утешения для вдов и вдовцов. Орден Элевзиринанского экзотизма. Посвящения. Литургии, помазания, две серии в вечер.
Торговец: Олисбос октодактилос.
Пророк: Элевзиринанаский экзотитзм.
Полисмен: Назад, назад, сверните в переулок!
(Входят акушерки, священник, фабрикант)
Фабрикант: Пропустите нас к сенату. Мы требуем, чтобы нас выслушали.
Акушерка: Не умирать же нам с голоду. Я спрашиваю, что теперь делать мне, опытной акушерке? Никто не желает рожать.
Священник: Совершенное падение. Ни крестить, ни венчать. Я спрашиваю, зачем я окончил Коллегию в Нью-Джинг-Тоне?
Фабрикант: Вы хотите, чтобы пропали, сгнили, развалились на моих складах замечательнейшие семейные постели усовершенствованного образца?
Акушерка: Пусть они рожают.
Священник: Венчаются.
Фабрикант: Покупают семейные постели.
Торговец: Олисбос октодактилос!
Пророк: Элевзиринанский экзотизм!
Полисмен: Нельзя, нельзя. Не толпитесь! Сверните в переулок. Ваше преподобие, отойдите! Джек, Джон, осадите! Что там еще?
(Входит похоронная процессия. В толпе — Гэз)
Полисмен: Осадите! *(Слышен рожок)*. Ах, боже мой, опоздали. Автомобиль короля нефти.
(Входит Джулиус Макферсон)
Макферсон: Почему задержали мою машину, полисмен?
Полисмен: Вот — красные.
Макферсон: Что красные?
Полисмен: Похороны — самоубийца. Молодой рабочий.
Макферсон: Имя не важно. Очистите улицу.
Полисмен: Очистите улицу!

Рабочие: Снимите шапки!
Макферсон: Рабочие американского города. С вами говорит Макферсон. Вы знаете меня.

(Ропот рабочих)

Макферсон: Что вывело вас на улицу?

(Ропот)

По какому праву вы останавливаете движение?
Гэз (*выходит вперед*)**:** По праву умирающих, хоронящих своих мертвецов.
Голоса: Гэз.
Макферсон: А, Гэз! Рад увидеть вас. Макферсон.
(Гэз молчит)
Макферсон: Ложь!
Гэз: Что?
Макферсон: Ложь! Разве вы монах? Святой, новый Христос, как вас называют?
Гэз: Не святой.
Макферсон: Еще бы! Волчьи глаза, красные губы, цепкие руки! Вы чувственны, Гэз! Еще не рождалось человека более чувственного, чем вы. И эти ваши спутники — они волки, а не отшельники.
Гэз: Кто мы, — это все равно, но мы уничтожим вас.
Макферсон: Как? А митральезы, огнеметы, истребители! Движущиеся башни, нитроглицерин? Вы забываете о правительственных арсеналах американского города, о золотых подвалах Илиона? Чем вы можете грозить нам?
Гэз: Вы знаете чем, — своей смертью.
Макферсон: Болтовня! Вы — волки, жадные и голодные, завистливые.
Вы голодны! Вот вам доллар, пропейте его, Гэз! Вы жадны, возьмите перстень — это настоящий изумруд!
Вы завистливы, — вот вам золото, горстями, — наймите себе танцовщицу, Гэз!

(Бросает золото)

Гэз: Вы издеваетесь?
Макферсон: Нет. Я покупаю вас и его.
Гэз: А мы уничтожим вас! (*Бросает ему золото обратно*). Этот бедный самоубийца, которого вы и в гробу преследуете своим подлым золотом, — это только начало мирового листопада.

Двадцатое столетие — великие сумерки земли! Вы осквернили землю жесткой и глупой своей властью. В вашем жестком сердце и глупой голове не родится ни одна властная, ни одна царская мысль. Царскую мысль даем мы вам, — мысль об уничтожении.

Мы ненавидим вашу землю! Воздух, перерезанный проволокой ваших дьявольских нервов, море, рассекаемое вашими Лузитаниями[1], солнце, отражающееся в окнах ваших дворцов. Мы ненавидим вашу землю, — пусть же она обратится в Сахару, в тундру, в Гоморру и Содом[2]. Пусть она замерзнет, загниет болотами, сгорит!

Текучей водою, ползучей травою, летучим ветром клянемся: «Мы ненавидим вашу землю».

Голоса: Ненавидим.

Макферсон: Лучшей не будет.

Гэз: А эта будет уничтожена!

Макферсон: Рабов обуздают!

Гэз: Как обуздать умирающих?

Макферсон: Сила!

Гэз: Гибель!

Макферсон: Власть!

Гэз: Ночь!

Голоса: Ночь!

Гэз: Пропустите!

(Процессия удаляется)

Макферсон: Я куплю вас, Гэз!

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ II

Картина первая

(Улица. На привязном шаре Шпик)

Шпик: Черт возьми! Вот она усовершенствованная техника наблюдений. Подвешенный, как балык под солнцем, как зонтик под дождем, рассматриваю окрест-

---

[1] «Лузитания» — круизный морской лайнер соизмеримый с «Титаником», символ роскоши и богатства.

[2] Содом и Гоморра — библейские города, разрушенные богом за грехи жителей.

ности. Вся полиция поставлена на ноги, посажена на автомобили, положена в засаду. Чтобы так или иначе сорвать стачку. Десять тысяч долларов тому, кто подглядит штрейкбрехера или штрейбрехершу, красную девицу или кавалера в объятиях любви. Десять тысяч долларов. Ого! Что это? Кажется, целуются? (*Находит ручной прожектор*). Нет, ничего! Здравствуйте, милая барышня.

(Входит 1-я девица, Бетси)

Бетси: Здраствуйте, мистер...

Шпик: ...Брикс. Вы куда?

Бетси: Уезжаю. Разве можно оставаться здесь? Живешь как в могиле, и потом никаких заработков.

Шпик: Красные сошли с ума!

Бетси: Я тоже так думаю. Но кроме того они страшно упрямы. Вы не можете себе представить, что у них творится там, под горой.

Шпик: Тоскуют?

Бетси: Ужасно.

Шпик: Томятся?

Бетси: Невероятно.

Шпик: Сохнут?

Бетси: Как осенние листья! Да ведь вы же понимаете?

Шпик: Еще бы.

Бетси: А что терпят женщины, и не рассказать! Я и уезжаю.

Шпик: А ваша подруга?

Бетси: Ах, у нее горе, траур.

Шпик: Да что вы?

Бетси: Жених.

Шпик: Бедняжка.

Бетси: Не проводите ли вы меня, мистер Брикс?

Шпик: С величайшем удовольствием!.. (*Спускается на землю*). Ну вот.

Бетси: В прошлый раз вы были одеты иначе.

Шпик: Не так простецки? Что делать — служба! Черные брюки и блуза мастерового. Вам куда?

Бетси: На вокзал.

Шпик: Отлично. Но право, вы напрасно торопитесь. Разве в американском городе только и живут, что красные? Вы могли бы превосходно провести время с чело-

веком, умеющим ценить красоту и не потерявшем еще рассудка. С человеком веселым, воспитанным, вежливым, как, например, я.

Картина вторая

(Заседание сената)

Президент: Господа сенаторы. Заседание открывается. На очереди один вопрос. Какой, — присутствующим известно. Прошу занять места.

1-й сенатор: Слово к порядку.

Президент: Говорите.

1-й сенатор: Вопрос, подлежащий обсуждению, чрезвычайно важен, можно сказать — это вопрос жизни и смерти. Поэтому я предлагаю прежде всего удалить из зала представителей печати.

Голоса: Совершенно справедливо, удалить журналистов!

(Движение)

1-й сенатор: И далее, среди нас, здесь, в Илионе рядом с настоящими, если можно так выразиться, богами, как наш почтеннейший председатель, как господин Джулиус Гектор Макферсон, присутствуют боги меньшие и даже вовсе не боги. Я думаю, что в сегодняшнем собрании, где речь идет, выражаясь фигурально, о гибели богов, этим не-богам, не место.

Голоса: Верно, гоните их!

Позвольте, позвольте, как отличить?

По толщине портфеля.

По тяжести кошельков.

Пускай покажут руки, смерьте когти, когти.

(Движение. На минуту все приобретает чрезвычайно странный характер)

Президент: Чистка закончена. Успокойтесь, успокойтесь. Слово имеет профессор Пуппус.

Пуппус: Почтеннейшее собрание! Я должен поделиться с вами выкладками нашего центрального статистического бюро. Итоги таковы: если стачка будет продолжаться, то в конце первого десятилетия мы будем иметь убыль рабочей силы на двадцать процентов. К концу второго — на пятьдесят, а через тридцать или тридцать пять лет, сама порода рабочих вымрет и об-

ратится в своего рода ископаемое, наподобие пещерного льва или птеродактиля. Последствия очевидны. Они ужасны и гибельны для производства. Необходимо сейчас же приостановить стачку. Может быть, было бы возможным пойти на некоторые уступки красным в смысле тарифов, рабочего дня, страхования?..

Голоса: Никаких уступок!

Голос: Я обращаю внимание присутствующих на то, что на этот раз красные и не требуют никаких уступок.

Голоса: Действительно, не требуют.

Пуппус: Я упустил это из виду. Как же быть?

Президент: Магистр Кубус.

Кубус: Никаких уступок! Рабочие не желают оставаться на земле, — не надо! Воспользуемся остающимся сроком. Тридцать лет совершенно достаточно. Полнейшая механизация. Предлагаю предварительный план.

(Освещается электрическая карта)

Энергию солнца, воды, ветра перерабатывается на центральных силовых станциях. Вот и вот. Отсюда токи высокого напряжения к заводам. Разветвление к машинам и станкам. Все.

Голоса: Гениально! Великолепно! Браво, Кубус!

Грубус: Один вопрос. А что потом?

Кубус: Когда потом?

Гробус: Когда машины износятся? Машины сделанные рабочими? Чем вы замените их?

Голоса: Да, да, чем вы их замените? Отвечайте, Кубус. Не сделаете же вы вечных машин?

(Кубус стоит в остолбенении)

Гробус: Бездарная выдумка! Изобретение идиота! Исход один, — искусственное оплодотворение.

Все: А-а-а-а.

(Телефонный звонок)

Президент: Слушаю. Так. На бульваре 13? Великолепно! Пришлите подписать чек. Да, да, сейчас же. Имя полисмена высечь на мраморной доске и воздвигнуть в Илионе. Господа сенаторы. Счастливое известие. На Бульваре 13 замечен рабочий под руку с проституткой. Подробности выясняются. Господа! Отрадное событие это приобретает особенно знаменательное зна-

чение в связи с празднованием тысячелетия нашего города, имеющего произойти завтра. Предлагаю спеть гимн.

(Все встают и поют)

Картина третья

(Бульвар 13)

Начальник полиции (*у телефона*)**:** Подробности выясняются. — Гарри, ваш фонарь! Их тащут сюда.

(Вводят Бетси и Брикса)

Бетси: Пустите, пустите! Кто вам позволил? Я вам глаза выцарапаю. Негодяи! Пустите сейчас же.

Начальник полиции (*Бриксу*)**:** Гражданин, ваше имя! (*Брикс отворачивается*). Не бойтесь, вам не сделают ничего дурного. Как раз наоборот. Вас накормят досыта. Вас озолотят. Вам поставят статую в Илионе, изображающую вас в виде божества плодородия. Ну, ваше имя? Да отвечайте же! Гарри, посветите!

Брикс: Ай, ай, черт, постойте!

Начальник полиции: Что? Да это рыжий Брикс? Болван, как вы попали сюда в таком виде?

Брикс: По долгу службы, и согласно приказанию. Черная блуза и брюки мастерового, согласно приказанию.

Начальник полиции: Болван! (*К полисмену*). И вы хороши! Не разглядели! Идиоты! (*К Бетси*). Перестаньте кричать, сударыня. Вот получайте и пошли вон.

Брикс: Простите, в последний раз.

Начальник полиции: Вон! (*У телефона*). Произошла досадная ошибка. Подробности выясняются.

Картина четвертая

(Заседание сената)

Президент (*у телефона*)**:** Полисмена высечь. Господа, досадная ошибка. Вернемся к делу. Доклад академика Гробуса об искусственном оплодотворении.

Гробус: Доклад и демонстрация. (*На экране световые изображения*). Вот модель аппарата. Разрез и план. Обыкновенная Гейслерова труба. Культура сперматозоидов. При согревании и давлении — радиоактивная реакция, — и желаемый результат.

Опыты профессора Штейнака.

Кубус: Шарлатанство! Проверено?

Гробус: Нет еще, но точнейшие формулы...
Кубус: Шарлатанство! В лучшем случае результат — кролик. А я спрашиваю присутствующих, какова ценность кролика в производстве?
Гробус: Предварительная операция может быть продемонстрирована немедленно. Прошу желающих выйти вперед.
Голоса: Кубус, Кубус, это ваша обязанность, Кубус! Научный эксперимент!
Кубус: Ни за что! Не согласен! Не дамся! У меня жена! Шарлатанство чистейшей воды! Можно прекратить, изменить, продолжить раз начавшуюся жизнь, но нельзя вызвать органический процесс в материи. Шарлатанство!
Голоса: Где же выход? Где же выход? Принудительные сочетания. Совокупительные изоляторы. Санатории для производителей.
Кубус: Механизация энергии.
Гробус: Обыкновенная Гейслерова труба.
Кубус: Шарлатанство!
Гробус: Идиотизм!
Пуппус: Статистика!
Президент: Они уходят, уходят! Как остановить их?
Макферсон (*поднимаясь с места*)**:** Вздор! Молчать! Полечите ваши нервы, Беньямин Пуппус. Все это вздор, господа!

Надо смотреть глубже. Причина стачки — ослабление желания жить у твари. Средство единственное. Не деньги. Не машина, будь она сильнее океанийской волны и долговечнее солнца. Не наука, точнейшая и мудрейшая, средство единственное, древнее, вечное — соблазн. Женщина. Синеглазая. Рыжеволосая. Вяжущая героев нежными нитями, тяжелее адамантовых цепей, легкими ногами попирающая сердца сильных. Соблазнительница.
1-й сенатор: Вы говорите о вашей кузине?
Макферсон: Да, я говорю об Елене Лэй, об Элли Лэй, очаровательнейшей девушке в американском городе.

Картина пятая

(Бюро полиции)

Начальник полиции: Брикс! Брикс! Брикс! Черт побери, вас никогда не дозваться, когда нужно, и всегда найдешь там, где этого совершенно не надо. Брикс!

(Входит Брикс)

В каком вы виде?

Брикс: Забудьте о Бриксе. Брикса нет. Есть Муэдзин Ага. Евнух, изгнанный из султанского сераля за социалистические убеждения.

Начальник полиции: Что за нелепый маскарад?

Брикс: Совершенно необходимый. Не думаете же вы, что можно постоянно толкаться среди красных, оставаясь мужчиной? Ведь вас растерзают, искалечат, разорвут на куски.

Начальник полиции: Но почему у вас передник?

Брикс: Господин начальник не может требовать, чтобы я стал настоящим евнухом.

Начальник полиции: Бросим это. Дело чрезвычайной важности. В моих руках стенограммы секретного заседания сената. Гениальные речи. Пирамида ума и учености. Доклад Макферсона. Это по вашей части. Вот. Средство. Соблазн... Женщина... вяжущая нежными нитями и прочее. Брикс, вы можете выслужиться.

Брикс: Весь ваш!

Начальник полиции: Достать! Жаль, что нет времени, чтобы выписать из Парижа. Выберите из местных. Полагаюсь на ваш вкус и энергию. Обратите внимание на приметы. Вот и вот! О, Макферсон знает толк в женщинах! Распорядитесь немедленно!

Брикс: По телефону!

Начальник полиции: Ступайте! Стойте! Об исполнении сделайте мне подробный доклад.

Картина шестая

(Башня. Наверху Макферсон и Елена Лэй)

Макферсон: Перед тобой, Элли, город, где ты родилась. Видишь полосы огней, — это бульвары, расходящиеся звездообразно от сердца города Илиона. Видишь пламенные озера, это дворцы, где живешь ты и я и подобные нам. Видишь черную ночную землю, рельсы, разбегающиеся по ней, базальтовое море и небо. Все это наше, Элли, мое и твое, море, небо и земля. А там на

овиди стены дыма и зарево, стоячее, вечное из ночи в ночь. Это отражаются в облаках печи мировых заводов. Там, в дыму, существа суетливые, несытые, жадные. Ты знаешь, о ком я говорю.

Елена: Да, но зачем ты привел меня сюда? Мне холодно, и кружится голова.

Макферсон: Там — рабы. Ты любишь теннис, Элли! Тебе радостно на белой яхте раздваивать отражение солнца в морской воде, тебя веселят танцы. Те там не играют и не танцуют.

Столетиями они копили ненависть против своих господ, легко живущих владык в высоком Илионе, против своих богов. Мы боги, Елена! Ты это знаешь? Ты это помнишь? Кровь твоя ничего не сказала тебе? (*Елена молчит*). Мы боги и хотим быть вечными, Елена!

Но те, внизу, поднимают мятеж, сейчас, как уже столько раз. Ночные, они угрожают нам единственной своей силой, — ночью.

Тебе страшно, Елена? Тебе жаль твоей веселой власти? Так спаси же! Ты единственная, которая можешь избавить, прекраснейшая из живущих, вечная очаровательница, Елена, Пандора, Лилит. Видишь, я называю твои имена! Ты согласна, да? Ты сойдешь в их страшный город, ты найдешь вожака их, Гэза. Его зовут Гэзом, ты слышишь? Ты соблазнишь его, свяжешь золотой своей паутиной. Пусть отдаст он черное свое владычество за твои поцелуи. Растратит свои силы на твоем ослепительном лоне. Ты приведешь его сюда, усталого, успокоенного, умоляющего. Ты согласна?

Елена: Я ничего не знаю, я ничего не помню, но если ты хочешь, я согласна.

Макферсон: Елена! (*Поднимает ее на руки и сносит ее вниз*).

Елена: Мне страшно, что ты делаешь со мной?

Макферсон (*дает ей вдохнуть из флакона*): Вдохни в себя глубже, глубже! Так! Елена, ты не забудешь? Ты останешься послушной? Спит! Гэз, Гэз. Получай мой подарок, молчаливое, спеленутое тело, полное очарования и яда. Какая перемена! Где Элли Лэй? Маленькая теннисистка? — Богиня почила здесь.

Елена, аргивянка! Руки белее атлантической пены, косы медные, как закаты над Илионом. Грудь божественной девушки, и кому? — подлому! Древнейшая в мире кровь — на постель подлого. Елена, любимая вечно!

Джордж, Морис! (*Входят слуги*). Госпоже Лэй дурно. Отнесите ее в мой автомобиль!

Занавес

ДЕЙСТВИЕ III

Картина первая

(Улица. Макферсон и два бандита в масках)

Макферсон: Вам передали мои желания?

1-й бандит: Да, сэр.

Макферсон: Так помните же. В десять часов у рельсопрокатного завода. С ношей, понимаете?

1-й бандит: Совершенно точно.

Макферсон: Не подумайте своевольничать. Нет щели на земле, откуда бы я не достал вас! Нет мучения, которого бы я не придумал для вас, если вы осмелитесь... Слышите?

1-й бандит: Да.

Макферсон: Оружия с собой не берите, — по окончании всего приходите в мою контору за вознаграждением, — вот чек!

1-й бандит: Благодарим.

Макферсон: Будьте как можно бережнее с нею, с ношей.

(Бандиты уходят. Макферсон смотрит им вслед)

Подняли! Понесли!

Картина вторая

(Библиотека Макферсона)

Макферсон: Непобедимая тревога. Земля сорвалась с петель и летит в пустоту. За окнами ураган и сумрак. Я закрою ваши остекленевшие глаза, сумасшедшие окна. Так, так. Кто войдет сюда теперь? Кто посмеет передвинуть хотя бы на волос вещи, поставленные здесь? Здесь тишина. Мудрые, молчаливые, неизменные книги. С вами останавливаются и мои минуты. Кто перед лицом вашим посмеет сказать: «Движение»?

(Звонок)

Да, Макферсон! Пожар на фонтанах в Пенсильвании? — Знаю. Откуда? — Знаю. Большой митинг красных? Ожидается Гэз? — Знаю! Занят! Гэз! — Как холодно! — Не оттого ли, что Елена лежит в летаргии? Как темно!.. не потому ли, что закрыты глаза Елены? Подлинно, страшной жертвой покупаю я, Илион, вечность твою и власть!

Элли, подруга! Еще раз, в последний раз, соединяю я нити наших времен. Так, так, вижу! О, куда несут они твое тело по ночным, по безлюдным улицам! Почему улыбается твой рот!

Предательство!

Уничтожение! Неотвратимое! Стремительно надвигающееся! Трубит! Трубит! Впивается в сознание!

(Звонок)

Все еще, ...все еще...а...а...а...

(Входит начальник полиции)

Начальник полиции: Простите, что, не получая ответа, осмелился лично обеспокоить вас. Но пожелание такого лица, как вы, даже выраженное так сказать в форме мечты, закон для исполнительного и старательного служащего. Осмелюсь доложить...

(Сцена темнеет)

Картина третья

(Митинг)

Голоса: Стачечный комитет.

Порядок собрания.

Регистрация девственниц.

Ликвидация беременности.

Мобилизация.

Операция.

Революция.

Гэз!

Гэз: Братья и сестры. Разрушители мира. Будьте стойкими. Время пролетает. Вы слышите, как с каждым биением ваших сердец, тысяч сердец, собранных здесь в зале, приближается освобождение. Ночь уже задевает нас своими крыльями. Мы уже наполовину в ночи. Те наверху дрожат, как трусливые малые зверята, перед наступлением темноты. Будьте же стойкими.

Предлагаю еще раз подтвердить наше решение. Резолюция стачечного комитета. Пусть поднимут руки те, кто согласен.

(Ни одна рука не поднимается)

Кто противится?

(Ни одна рука не поднимается)

Да или нет? Да или нет?

Девушка: Товарищ Гэз. Мой милый повесился, когда я прогнала его от себя, — он был ласковый и всегда веселый. Разве он годился только на то, чтобы умереть?

Гэз: Жертвы неизбежны. Вы это знаете, товарищ.

Девушка: По вечерам, бродя по улицам, мы вбегали на неосвещенные лестницы и целовались. Разве наша любовь стоит так малого?

Гэз: Девушка! Позолоченная западня. Не говорите мне о вашей любви.

Женщина: Оставь его! Разве это человек с кровью и мясом? Разве он мучится, как вы? Кто знает, зачем он изобрел эту проклятую стачку. Не затем ли, чтобы украсть у нас то, на что неспособен сам?

Гэз: Что?

Женщина: Да, да, белокурый мальчишка. Кто знает, мужчина ли ты?

Голос: Пусть он докажет, что мужчина! Пусть докажет!

Гэз: Молчать! Старуха! Что твои трехгрошовые хотенья перед тоской, пожирающей меня? О дьявольские вечера, когда воздух над городом, как запах женщины! О ночи!

Голоса: О! А! О!

Гэз: Но есть тоска страшнее. Тоска по уничтожению. Ненависть!

Голос: Зачем же томиться? Пусть железо подкрепит вашу волю. Фунт мяса и кувшин крови. Фунт мяса — цена спокойствия. Средство надежное, верное. Массовая операция! Что?

Голоса: Что? Да как он смеет? Кто это говорит?

Голос: Нет, нет, еще проще. Зачем ждать? Не через десять лет, а сейчас. Вот маленькая машинка. (*Показывает бомбу*). Достаточно, чтоб обратить этот зал в харчевню сатаны. Гэз, бросайте!

Голоса: Провокация! Подосланные шпионы. Повесить их! Гэз, что же вы молчите? Говорите, Гэз!
Гэз (*тихо*): Уничтожение!
Женщина: Сумасшествие. Эй ты, большеглазый. Посмотреть бы на твою мать, — то ли говорила она, что ты сейчас, когда зачинала тебя!
Гэз: Не надо о моей матери
Женщина: Вот ты отрекся и от матери своей, как прежде отрекся от своей земли. Да как ты смеешь лежать, сидеть, ходить по земле, — ты, говорящий такое?
Гэз: О, эта земля, чем очаровала она вас, эта земля, которая не ваша!
Девушка: Хорошо ногам ходить по земле, сладко рукам охватывать воздух, радостно глазам глядеть на землю.
Рабочий: Товарищ Гэз, то, что вы говорите о ненависти, самая святая истина. Но вот на что нам ответьте. Когда мы уйдем с земли, что станется с машинами, которые мы построили, с плотинами, которые мы насыпали, с каналами, прорытыми нами, кто сохранит их?
Гэз: Никто! Они разрушатся.
Рабочий: Разрушатся? Наших рук дело?
Гэз: Бестолковые головы! Ведь это же ваша месть! За тысячи лет рабства. Чудовищная месть! И боги не придумали бы страшнее. О, чем очаровала она вас, эта земля, которая не ваша!
Рабочий: Пусть же она станет нашей. Когда работаешь в рудниках, руда поет — возьми меня, расплавленная сталь грохочет, возьми меня. Нефть вырывается из трещин и свищет — возьми меня. Все давно потеряло устойчивость и место. Все изменяется ежечасно, — камень, уголь и металл. Земля ждет только знака, чтобы освободиться.
Гэз: Так, значит, опять борьба! Опять надежды! Черепашьи шаги к неизвестной цели. Снова карусель! Кружиться! Кружиться! Так? Да ведь вы не увидите вашей земли. Вы умрете прежде. Ты, и ты, и ты. Тебя раздавит ползучая стальная башня. Ты задохнешься в отравленном облаке. Тебя убьет глупая пуля твоего же товарища. Вы умрете все, подло, как мышата, думаю-

щие убежать от кошки. Умрете в суете! Вы не видите вашей земли.
Женщина: Мы видим.
Гэз: Что?
Женщина: Видим.
Гэз: Не верю.
Рабочий: Может быть, в вас мало веры, товарищ Гэз?
Женщины: Наша земля.
(Общее движение)
Гэз: Не пущу! Через меня! Стачка продолжается?
Нестройные голоса: Продолжается.
Голос: Может быть, в вас мало веры, товарищ Гэз?
(Сцена темнеет)
Картина четвертая
(В библиотеке Макферсона)
Начальник полиции: Стремительно и неотвратимо! Вот девиз. Восемьдесят минут, и приказание исполнено. Даже выраженное так сказать в форме мечты. Брикс, вводите!
Макферсон: Что это? Зачем вы здесь?
(Входят танцовщицы)
Начальник полиции: Первая. Обратите внимание на цвет волос. Вторая. — Синеглазая! Третья! Все вымыты, надушены, напомажены. О, мы устроим такую свадьбу, что фонари соблазнятся, и вокзал полезет на электрическую станцию.
Макферсон: Балаган! Уведите их! Нет, стойте. Как тебя зовут, моя крошечка?
1-я танцовщица: Элли.
Макферсон: А тебя?
2-я танцовщица: Элли.
3-я танцовщица: Элли.
Макферсон: Приходите в казино. Ведь сегодня праздник?
Начальник полиции: Совершенно верно.
Макферсон: Прекрасно. Мы потанцуем.
(Сцена темнеет)
Картина пятая
(Улица. Ночь)
Гэз: Что видят они, эти женщины с широко раскрытыми глазами? Почему они, а не я?

Рабочий: Может быть, в вас мало веры, товарищ Гэз?
Гэз: Не знаю. Ненависть обволакивает взоры. Не вижу ничего, кроме дыма, который встанет над пожарищем этих дворцов в Илионе. Ничего не слышу, кроме шума падающего мира. Ничего не чувствую, кроме чудовищного запаха их тленья над миром. Я ненавижу их!
Рабочий: И мы ненавидим.
Гэз: На что же вы надеетесь?

(Входят бандиты)

Рабочий: Смотрите, Гэз, бандиты. Они хотят избавиться от своей жертвы, негодяи! Я покажу вам! Так, так, и тебе! Отпустите! Гэз, несчастный может быть еще жив. Побудьте с ним. Я догоню убийц и тотчас же вернусь.
Гэз: Если настигните, убейте на месте. Не доводите дело до полиции. Бедняк. Он, правда, еще дышит. Связан. Шелковые узлы. Что это? Золотые покрывала. Они задушили его в драгоценностях. Тело еще теплое. А... женщина...
Елена (*приподымаясь*): Так вот ты какой!

Занавес

ДЕЙСТВИЕ IV

Картина первая

(В спальне Флорансы)

Президент (*вбегает*): А-а-а. Движутся. Стены, постель. Потолок. А-а-а.
Флоранса (*входит за ним*): Что с тобой, мой старичок, мой Приамчик? Ты испугался. Дурной сон. Вернись в постель.
Президент: Постель, одеяло. Простыни — саван.
Флоранса: Вот сельтерская вода.
Президент: Вода, наводнение, потоп, в уши, в рот, захлебываюсь, захлебываюсь! Флоранса! Ковчег! Скорее в ковчег! И Джильду. По паре чистых и нечистых. Тонем, тонем, а-а-а!
Флоранса: Вернись, положим грелку. Я дам тебе поцеловать твою любимую ямочку. Вот. Боже мой, умирает. И это в моей спальне. Нашел же место! (*Звонит*). Профессор Гробус, приезжайте скорей! Президент Приамус в моей квартире кончается. Джильда, да не лай же ты на него!

Картина вторая

(Загородный сад. Музыка. Танцы)

Голоса: За вечность американского города. Браво, браво!

(Входит Макферсон. Два сенатора. Бандиты)

1-й бандит: Все исполнено как приказали.

Макферсон: Вы следили за ними?

1-й бандит: Да. Полночи они ходили по городу, как пьяные или потерявшие разум.

Макферсон: Благодарю. Вот еще деньги. Купите билет и сегодня же уезжайте. В Австралию, в Аргентину, — куда хотите. Понятно? (*Бандиты уходят. К спутникам*). Посидим здесь. Свободные столики?

Метр д'отель: Г-н Макферсон, какая честь!

Макферсон: Т-с-с-с.

Метр д'отель: Понимаю. Столики. Что прикажете подать?

Макферсон: Вина!

Метр д'отель: Вина!

Голоса (*за столиками***):** За вечность американского города!

За несокрушимость Илиона!

Браво... браво!..

Макферсон: Пейте же, господа. За вечность Илиона! Да, я забыл вам сказать, стачка...

1-й сенатор: Что?

Макферсон: Кончится! Здесь, в этом маленьком кабачке завершится последний акт этой божественной комедии.

1-й сенатор: Вы поразительный человек, Макферсон. Я не удивлюсь, если сенат изберет вас своим президентом вместо этой старой песочницы — Приамуса.

Макферсон: Не боясь, что я буду последним его президентом?

1-й сенатор: И первым диктатором?

Макферсон: Выпьем!

(Бетси и Брикс за столиком)

Брикс: Вот видишь дорогая, — все обошлось великолепно. Я примирился с начальством. Ты нашла себе покровителя и друга. Поцелуй же меня.

Бетси: Нет, нет, не сейчас.
Брикс: Почему не сейчас?
Бетси: Мне грустно. У меня не выходит из памяти тот вечер, когда я встретила...
Брикс: Меня?
Бетси: Да, и тебя. Но я думаю о другом.

(Входят Елена и Гэз)

Бетси: Прошу тебя, уйдем отсюда!
Брикс: Глупости! Ведь мы же заплатили за вино, и потом ты еще будешь танцевать.
Макферсон: Они вошли! Еще мадеры!
Гэз: Я следую за вами неотступно уже несколько часов. Зачем мы пришли сюда?
Елена: Разве не все равно, куда идти?
Гэз: Вы правы. Но зачем сюда?
Елена: Я очень голодна. Накормите меня.
Гэз: Я не знаю, как здесь это делают.
Елена: Вы никогда не были в ресторане, мой социалистический приятель? У вас нет денег, мы расплатимся моими кольцами. Позовите кельнера.
Гэз: Пожалуйста, дайте поесть этой женщине.
Метр д'отель: Что прикажете?
Макферсон: Странная ночь!
1-й сенатор: И ветер со вчерашнего дня. Морской циклон.
Макферсон: Ночь свержения гигантов.
1-й сенатор: Какая?
Макферсон: Все равно, вы не были там.
1-й сенатор: Воспоминания молодости! О, вы опасный соблазнитель, Макферсон!
Голоса: За вечность Илиона! Браво, браво!
Гэз: Я думаю, я могу вас сейчас оставить?
Елена: Вы хотите уйти?
Гэз: Да.
Елена: Я пойду за вами.
Гэз: Нам нечего делать вместе, нам не о чем даже говорить...
Елена: Говорить не надо. Я буду глядеть на вас.
Макферсон: Что они делают?
1-й сенатор: Кто?

Макферсон: Те, что вошли последними и сели за нашей спиной...
1-й сенатор: Она наклонилась к нему и шепчет что-то, а он молчит.
Макферсон: А она?
1-й сенатор: Она улыбается.
Макферсон. Притворно. Ведь вы ясно видите, что она притворяется. Она хочет обмануть его, — это видно, правда?
1-й сенатор: Не знаю, как вам сказать, — она улыбается ему очень нежно.
Елена: Высохли губы, и вино не может освежить их. Руки не держат легкого ножа. Не знаю, что со мной.
Гэз: Вы были испуганы.
Елена: Да! Да!
Гэз: В обмороке! Эти негодяи усыпили вас.
Елена: Не знаю, не помню. Да, они хотели, чтобы я соблазнила вас.
Гэз: Кто?
Елена: Боги.
Гэз: Что же вы?
Елена: Я буду глядеть на вас. Золотолобые, почему они не сказали мне, кто вы! Как мне соблазнить вас, когда каждая капля моей крови — ваша служанка? Если я возьму вашу руку, значит ли это, что я соблазнила вас? Если я проведу по ней моей щекой, значит ли это, что я соблазнила вас? Вот голова моя на вашей ладони, как рыжий камень в оправе из железа.
Гэз: Все равно, оставьте, оставьте!
1-й сенатор: Черт возьми, она его целует! Что с вами?
(Макферсон опрокидывает вино)
Макферсон: Ничего! Не правда ли, эта мадера при вечернем освещении очень напоминает кровь? Кровь девушки, хочу я сказать.
1-й сенатор: Sanguis primae noctis. О, соблазнитель, соблазнитель! (*Макферсон проводит пальцем по разлитому вину*). Что это?
Макферсон: Мое имя и имя той девушки, о которой мы говорили.
1-й сенатор: Какие странные буквы. Это по-английски?

Макферсон: Нет, по-арамейски.
1-й сенатор: Вы удивительно образованный человек, Макферсон.
Голоса: За вечность Илиона! Браво, браво!
Елена (*подходит к столику Макферсона*)**:** Ты знал меня?
Макферсон: Ты послушна, Елена. Это радует меня.
Елена: Я его люблю.
Макферсон: Я знаю, ты послушна.
Елена: Я люблю его.
Макферсон: Что? А-а-а. (*Смотрит ей в глаза*). Изменишь, изменишь, рыжая Эриния?[3]
Метр д'отель: Господа, господа, танцы! Бал-гала! В ознаменование тысячелетия нашего славного и могущественного города. Оркестр. Господа, прошу, вальс. (*К Макферсону*). Надеюсь, вы не откажетесь украсить вашим участием нашего патриотического веселья?
Макферсон (*к Елене*)**:** Сударыня, позвольте пригласить вас на один круг.
Елена: Я не буду танцевать.
Макферсон: Елена!
Елена: Не буду.
(Макферсон подходит к Бетси)
Макферсон: Не согласитесь ли вы потанцевать со мной?
Брикс: Барышня занята. (*Узнает Макферсона*). А-а-а. Тысячу извинений! Тысячу извинений!
Макферсон: Вас зовут Элли?
Бетси: Нет, Бетси.
Макферсон: Это все равно, — идемте, Элли!
(Танцы)
Елена: Свободна навсегда, — вы слышите, свободна!
Гэз: Что так оживило вас?
Елена: Старая история. Жил был... Я когда-нибудь расскажу ее вам.
Гэз: Вы вся улыбаетесь. Кто вы, наконец?
Елена: Я когда-нибудь расскажу вам это. Я брошу мою жизнь, как легкий мячик на вашу ракетку. Я намотаю

[3] Эриния — богиня мести в греческой мифологии.

долгие нити моей памяти на ваши руки. Свяжу их нитями моей долгой памяти. Вот так. (*Обматывает ему руки золотым браслетом*).
Гэз: Что это?
Елена: Браслет из змей. Очень древней работы. Но его можно носить и иначе, вот, венцом. Так лучше. Теперь вы как царь на картинках старых книг. Посмотрите, как прекрасно лицо ваше, отраженное в вине.
Гэз: Не знаю, я не люблю золота.
Елена: Тогда и я не люблю его. Металл наш железо, железо, да?
Гэз: Мысли мои туманятся. Я почти не слышу ваших слов. Я уйду.
Елена: Нет.
Гэз: Чего вы хотите от меня?
Елена: Они наряжали меня в золото, а вы оденете в железо. Вы снимите с меня мои золотые одежды, одну за другой. Снимите, снимите, да?
Гэз: Вы обезумели.
Елена: А мать ваша: Она не была безумной?
Гэз: Моя мать?
Елена: Когда высохшими губами говорила о своей любви?
Гэз: Замолчите!
Елена: Пойми же. Ее желание — малый родник. А мое — омут, а мое — океан. Пойми же, наконец. Это не я, барышня из Илиона, покинутая стыдливостью, прошу о твоей любви. Американская земля, от востока до запада — один огромный солончак и умоляет о влаге, умоляет о силе, отданная бессильным и потерявшим страсть...
Гэз: Земля. И ты о ней!
Елена: Она развевает свои ветры, она разрывает свои горы, она поднимает свои моря. Всей кровью своей она тянется к тебе. Всей кровью своей я тянусь к тебе.
Гэз: В сердце молоты — и огонь. Я теряю нити своей воли. Оставь меня!
Елена: Нет.
Гэз: Оставь! (*Быстро уходит. Елена за ним*).
Макферсон: Эриния. (*Хочет идти за Еленой. Вошедшие танцовщицы преграждают ему дорогу. За ними пророк мистической секты, торговец и маски*).

Пророк: Элевзиринанский экзотизм!
Торговец: Олисбос октодактилос!
Метр д'отель: Прошу. Танго любви и смерти!
Картина третья
(Улица. Ночь)
Елена: Где ты, милый? Ветер сорвал фонари, и я ничего не вижу.
Гэз: Колдунья, умоляю тебя, уйди.
Елена: Я люблю тебя
Гэз: Уйди.
Елена: Я люблю тебя, милый.
Гэз: Я буду стрелять.
Елена: Слышу голос.
Гэз: Вот. (*Стреляет*).
Елена: Оса прозвенела мимо.
Гэз (*стреляет*)**:** Еще!
Елена: Мимо. Пальцы твои дрожат. Как не расплавилась в их зное эта игрушка смерти?
Гэз: Так вот же!
Елена: Попал. Струйкой стекает кровь. Больно. (*Падает*).
Гэз: Убил! Сумасшедшие руки! Я брошу вас под несущийся поезд. — Привяжу вас к хвосту комет. Женщина, назвавшаяся моей землею, неужели ты умерла?
Елена: Мне больно. Слышу голос. Голос любимого надо мной.
Гэз: Радость, звезда, победа! Как я мог тебя узнать? Земля моя, засиявшая звездою. (*Поднимает ее на руки*).
Картина четвертая
(Загородный сад. Музыка. Танцы. Макферсон и Бетси танцуют танго)
Макферсон: Вам не больно, моя крошечка! Но ведь женщины это любят, даже самые чистые, богини, нимфы. Горячий, волчий кусающий рот. Так, моя крошечка. А-а-а. Нежнее. Нежнее!
Бетси: О!
Макферсон: Еще, еще!
Бетси: Пустите, я не могу больше.
Макферсон: А она может. Почему она может? Ведь она чистая!

Бетси: Пустите!
Макферсон: Хотите денег. Вот! Вот! Вот!
Бетси: Не могу!
1-й сенатор: Оставьте ее, вы слишком много выпили вина. Вы пьяны, Макферсон.
Макферсон: Я пьяный. Мир пьяный. Мир потерял рассудок. Откройте глаза, разве вы не видите, что происходит? Чего же ждать в ночь, когда зверь сочетается с богиней? Какой банк выдержит такое падение? Всем, всем, всем! Пала Елена Лэй. Ведь так, моя крошечка?
Бетси (*в исступлении вскакивает на столик*):

Пустите меня! Вот! Вот!
За белые руки женщины.
За рыжие косы женщины
Снова
Над миром
Меч!
Вам в дом, боги!
Железо, кровь и огонь!

1-й сенатор: Пусть она замолчит! Стащите ее, завяжите ей рот.

(Входит маршал. За ним сенаторы)

Маршал: Джулиус Гектор Макферсон!
Макферсон: Да.
Маршал: Несколько часов назад президент сената Беньямин Приамус скончался от припадка острого страха.
Голоса: За вечность американского города! Ура!
1-й сенатор: Остановите музыку!
Маршал (*стараясь перекричать музыку*): В ночном заседании сенат избрал своим президентом вас.
Голоса: Г-н президент!
Маршал: Г-н президент. В городе неспокойно. Пожары и оползни. Говорят о чудовищном наводнении. Берег на сотни верст смыт океаном. Волнения в предместьях растут. Сенатом учрежден генеральный штаб обороны из виднейших маршалов государства. Действовать надо немедленно. Мы ждем вас, г-н президент.
Макферсон: Да, да. Я приду. Я приду.

ДЕЙСТВИЕ V

Картина первая

(Заседание генерального штаба)

Маршал: Митральезы на крыши сената, банка, биржи, электрической станции и вокзалов!

Адъютант: Митральезы!

Маршал: Господина президента еще нет?

(Молчание)

Маршал: Движущиеся стальные башни на бульвары!

Адъютант: Стальные башни!

Маршал: Канализацию и водопроводы приготовить к взрыву!

Адъютант: Канализацию и водопроводы!

Маршал: Огнеметы!

Адъютант: Огнеметы!

Маршал: Истребители!

Адъютант: Истребители!

Маршал: Последнее средство — отравленный газ!

Адъютант: Газ!

Маршал: Сигнал — сирена! Пароль — огонь!

Адъютант: Огонь!

Маршал: Г-на президента еще нет?

Картина вторая

(Улица)

Макферсон: Эта ночь никогда не кончится. Солнце осталось за спиной земли. Железо, кровь и огонь. Огонь решает. Но прежде увидеть Елену! Может быть, все обман. Бабьи гадания старых книг — Элли возвратится. Почему должно рухнуть время, шествовавшее так размеренно? Кто здесь?

Брикс: А кто вы?

Макферсон: Мне спрашивать — отвечать тебе.

Брикс: Стойте. Стойте. Друг тишины и порядка и заклятый враг красных.

Макферсон: Что у тебя в руках?

Брикс: Замечательнейшая находка. Подвязки и браслет, золотые, но где найдены?.. О... Пред домом, где живет этот старый ворон Гэз. Принадлежности женского туалета в доме отца всех монахов. Это стоит не одну тысячу долларов. Илион, ты избавлен от унич-

тожения, и вот твой спаситель! — Мистер Самуэль Брикс! — Бегу в Сенат!
Макферсон: Диадема Елены! Отдай сейчас же!
Брикс: Что-о-о?
Макферсон: Отдай!
Брикс: Ну нет, я нашел, — я и покажу!
Макферсон: Не сопротивляйся!
Брикс: Доллары, слава, автомобили! Не отдам!..
Макферсон: Негодяй!
Брикс: Убивают... убивают... а... а... а!..
Макферсон: Падаль! Золотые игрушки! Елена! Елена!

Картина третья

Макферсон: Страшное гнездо. Ахеронт[4] 34. Неудивительно, что ночь такая черная, когда солнце ночует здесь. (*Стучит*). Елена, Елена, выходи!
Елена: Это ты! Не стучи так сильно. Он только что заснул. Мне пришлось освобождать свои волосы из его пальцев.
Макферсон: Стань сюда. К свету. Не прячь лица. Что же подарить мне в ночь твоей свадьбы, Элли Лэй? Что мне тебе подарить?
Елена (*молчит*).
Макферсон: Ты растеряла свои драгоценности. Ты нищая, Элли.
Елена: Издеваешься! Не ты ли приказал?
Макферсон: Да... так. Ты послушна. Вернись же, Елена. Твой подвиг свершен. Завтра весь мир узнает о падении Гэза. О новом поражении рабов. Радио затрубит миру о твоей славе. Тебя встретят в Илионе, отягченную золотом.
Елена: Ты сам не веришь своим словам. Куда идти мне из дома моего любимого?
Макферсон: От постели раба.
Елена: Любимого. Никто не мог бы любить нежнее!
Макферсон: Он покорился.
Елена: Не он, а я?
Макферсон: Что ты?

---

[4] Река на пути в царство мертвых в греческой мифологии.

Елена: Ты совсем потерял рассудок. Гектор! Будь же мужчиной, — скажи, конец!
Макферсон: Загадки. Иди со мной!
Елена: Нет!
Макферсон: Силой уведу тебя.
Елена: Георг! Георг!
Макферсон: Молчи!
(Выходит Гэз)
Гэз: А! Отпусти!..
Макферсон: Мою сестру?
Гэз: Кто ты?
Макферсон: Не узнаешь?
Гэз: Макферсон! Еще раз!
Макферсон: В последний раз! (*Вынимает револьвер*).
Гэз: Брось револьвер! Сойдемся честно. Как следует драться из-за женщины. Елена, посвети!

(Сходятся)

Гэз: Ты хочешь знать, как она целовала меня? Как обвивала серебряными руками? Как трепетала в моих руках?
Макферсон: Ты обессилел от непривычных радостей! Ты качаешься, как ребенок перед сном! Ты падаешь!
Елена: Георг убит! Убит!
Макферсон: Волчица завыла!

(Выходят рабочие)

Голоса: Что здесь? Кто это? Убит Гэз? Кем? Как? Когда? Кто вы, женщина?
Макферсон: Любовница Гэза!
Голоса: Что?
Макферсон: Любовница вожака вашего Гэза...
Елена: ...который лежит убитый!
Макферсон: Да, любовница! Так лгал он вам, рабочие и работницы американского города! Отнимал у вас мужей и жен, а сам проводил ночи с женщиной, и она действительно красива! (*Срывает шаль с Елены*).
Голоса: Лиззи! Мэри! Ирена! Нелл!
Макферсон: Гэз лгал вам, рабочие и работницы!
Елена: Да, я — Мэри! Да, я — твоя Ирена, и твоя, и твоя!
Голоса: Подруга!

Елена: О, как могли вы спать в ваших узких постелях, когда он целовал меня? Как сердце ваше не обуглилось от тоски?
Голоса: Мэри! Ирена! Нелл!
Макферсон: Вы видите, что обмануты! Вернитесь же домой! Правительство прощает вас!
Елена: Вот я касаюсь тебя моей рукой, разве тебя повредит пуля? Вот я закрутила тебя своими косами, разве тебя обожжет пламя? Вот я поцеловала тебя, разве ты можешь не победить?
Макферсон: Правительство исполнит ваши справедливые требования. Введет рабочий контроль и удлинит праздничный отдых.
Голос: Как пахнут твои волосы. Лена!
Макферсон: Вернитесь же к старому. К милой жизни, люди... люди...
Елена: Люди... Чего же вы медлите? — За вашу землю!
Макферсон: Не поддавайтесь агитации.
Елена: Ведь ты, и ты. Вы только струи, текущие рядом! За гребнем, поднявшим тебя, встанет другой и еще новый. Сердце рвется! Сердце опрокидывается от изобилия! Все во всем! За вашу землю!
Макферсон: Умрете!
Елена: Не лги!
Макферсон: Умрете и будете лежать холодной падалью, как этот!
Елена: Нет смерти! Семя брошено в ночь. Слушай. Ты трепетал перед тем, кто придет, чтобы уничтожить тебя! Вот, если хочешь, можешь коснуться его.
Макферсон: Эриния!
Елена: За Гэза! За вашу землю! Вы знаете, кто перед вами? Вот он, убийца!

(*Срывает маску с Макферсона*)

Голоса: Король нефти!
Макферсон: Она изменит и вам! Вечная соблазнительница! Ведет, чтобы вцепиться белыми руками и потянуть назад! Изменит и вам!
Голоса: Король нефти! Злейший из злых! Вожак разбойников! Повесить его! Смерть!
Макферсон: Уничтожение! Не могу! Не могу! (*Убегает*).

Голоса: Повесить!

(Погоня)

Макферсон: Довольно! Здесь стою я. (*Рабочие накидываются на него*). Это руки Гэза, — я только что отвел их от моего горла! Эту голову я проломил кастетом!.. Еще раз! Еще раз!

Голоса: Смерть королю нефти!

Маршал (*появляется над толпой*)**:** Остановитесь! Улица под обстрелом трехсот батарей. Одно ваше движение, и — озеро крови! Сдавайтесь!

Макферсон: А-а-а! Небесный огонь! Серный дождь! Издыхайте, восставшие на богов!

Маршал: Раз

Рабочие (*убивают Макферсона*).

Маршал: Два.

Рабочие: Против Илиона! Восстание! Восстание!

Маршал: Огонь!

Картина четвертая

Голоса: Элеа ба, дзан. Гара рар. Эль. Эль. Гири ри. Цирир. Ур-рр.

Елена: Падают города! Приливают океаны! Горы разламываются! Сквозь обрушивающиеся Илионы, через восстание, ветер, огонь, слушайте, слушайте, слушайте трепетание новой твари во мне!

Красная новь. 1923. № 5 (август-сентябрь). С. 24–53.

1924

КОММУНИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ[1]

(Участвуют Мужской и Женский хор, Председатель и 4 чтеца. Хор располагается в глубине. Председатель и чтецы — впереди)

Весь хор (*поет «Красное Знамя»*)**:**

Слезами залит мир безбрежный...
Вся наша жизнь тяжелый труд,

[1] Нет полной уверенности, что автором данного текста является А. И. Пиотровский, однако указание его как автора

Но день настанет неизбежный,
Неумолимо грозный суд.
Председатель: Призрак бродит по Европе,
Призрак коммунизма.
Голоса (*быстро***):**
1-й: Все силы старой Европы соединились для травли этого призрака.
2-й: Папа и царь.
3-й: Метеринх и Гизо.
4-й: Французские радикалы и немецкие полицейские.
Председатель (*медленно***):** Коммунистам пора перед целым светом открыть свои мысли, цели, намерения.
Все: Провозгласить Коммунистический Манифест.

(Хор опускается)

II

Председатель: Что такое история общества?
Все: История борьбы классов.
Голоса:
1-й: Свободный и раб.
2-й: Патриций и плебей.
3-й: Барон и крепостной.
4-й: Мастер и подмастерья.
Председатель: Угнетатель и угнетенный
Всегда и везде
Вели борьбу
Тайную и открытую,
Которая кончалась или революцией,
Или гибелью борющихся сторон.
Из рыцарских средних веков
Вышли мещане первых городов.
От них родилась буржуазия.

в библиографическом списке А. Трабского (Библиография / сост. А. Трабский // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь: [избр. статьи и воспоминания об А. Пиотровском] / сост. и подг. текста А. А. Акимовой; вступ. ст. С. Л. Цимбала. Л.: «Искусство» Ленингр. отд., 1969. С. 377–432) и косвенное указание на авторство в предисловии к данному изданию позволяют включить данный текст в перечень его драматических произведений.

1-й: Что совершила буржуазия?
Председатель: Она прогнала историю сквозь строй революции.
1-й: Что сделала она?
2-й: Она безжалостно разорвала все связи, соединяющие человека с человеком.
3-й: Она утопила в ледяной оде расчета священный трепет набожной мечтательности, рыцарского воодушевления, мещанской грусти.
4-й: Она сорвала с семейных отношений их трогательный покров.
Председатель: Буржуазия впервые показала миру, что в состоянии сделать человек.

Она сотворила чудеса совсем иные, чем Египетские пирамиды, Римские водопроводы и Готические соборы.

Она совершила походы совсем иные, чем переселение народов и войны крестоносцев.
Все 4 голоса: Но оружие, которым буржуазия сразила своих предшественников, обращается теперь против нее.

Она сама создала людей, которые направят в ее грудь это оружие.
Председатель: Кто это?
Все: Пролетариат.
Хор: Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов.
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов.

(Хор встает. Вносят красное знамя)

III

Мужские голоса: Пролетариат с каждым годом растет.
Женские голоса: Но рабочие беднеют с каждым годом.
Мужские голоса: Пролетариат противостоит буржуазии,
Как единственно революционный класс.
Женские голоса: Но рабочие опускаются все ниже,
Они уже не в силах прокормить себя.
Председатель: Буржуазия родила своего могильщика.

Все: Ее гибель и победа пролетариата
Одинаково неизбежны.
Хор: Кипит наш разум возмущенный
И в смертны бой вести готов.
Председатель (*берет флаг*).
На следующих словах флаг переходит из рук в руки
Председатель: Кто же мы, коммунисты?
Голоса:
1-й: Мы партия пролетариата.
2-й: У нас нет интересов других, чем у пролетариата.
3-й: Коммунисты — самая решительная часть рабочих всех стран.
[4-й]: Их цель — свержение буржуазии.
Председатель: Эй, вы, буржуа! (*Подымает красный флаг*).
Вы возмущаетесь тем, что мы хотим уничтожить частную собственность.
Все: Но вы сами отняли ее у девяти десятых человечества.
Председатель: Или вы говорите, что мы хотим уничтожить вашу собственность.
Все: Да, мы этого хотим.
Председатель: Уничтожение семьи.
Все: Вы сами ее разрушили.
Председатель: Раскрепощение детей.
Все: В это мы сознаемся.
Председатель: Или мы виноваты в том, что хотим уничтожить отечество.
Все: У рабочих нет отечества.
Нельзя отнять у них то, чего у них нет.
Женские голоса: Но рабочие завоюют себе отечество.
Мужские голоса: Они возьмут с бою государство.
Женские голоса: Они отнимут у буржуазии средства производства.
Мужские голоса: И овладеют всем миром.
Председатель: Мы, коммунисты, считаем позором утаивать свои намерения.
Мы говорим открыто.
Четыре голоса: Пусть господствующие классы дрожат перед коммунистической революцией.

Пролетариям нечего терять, кроме цепей.
А завоевать они могут весь мир.
Все: Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Хор: Это есть наш последний
И решительный бой!
С Интернационалом
Воспрянет род людской.

[Конец]

Коммунистический Манифест: инсценировка / Худож. часть Губполитпросвета; Секция самодеятельного театра; с предисл. Адр. Пиотровского. Л.: Учеб. Тип. Ленингр. ин-та глухонемых, 1924. С. 5–8.

ПАРИЖСКАЯ КОММУНА

Праздничное зрелище

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Делеклюз[1]
Тьер[2]
Женщины (хор), народ, национальные гвардейцы, вражеские солдаты, буржуа.

Две площадки: 1-я площадь перед Парижской Ратушей, 2-я — Версаль.

Пролог

Оратор: Шапки долой! — Мы будем говорить о мертвецах Коммуны.

(Траурный марш)

Сцена 1-я

Делеклюз (*поднимается на ступени Ратуши*):

Выходи! Тьер, старая сова Тьер.

Довольно ты сжимал Париж в маленьких острых когтях

---

[1] Правильно: Луи Шарль Делюклюз, французский революционер.

[2] Луи Адольф Тьер, французский политический и государственный деятель.

(Тьер выходит из Ратуши)

Тьер: Кто здесь? Кто зовет? Ты кто?

Делеклюз: Это все равно. Я — народ Парижа.

Тьер: А, узнаю тебя, каторжник Делеклюз. Что надо тебе?

Делеклюз: Правды. Что делают пруссаки около Парижа.

Тьер: Они войдут в город по первому моему зову. Вот акт о капитуляции (*показывает грамоту*).

Делеклюз: Подписано: «Тьер». Бумажка пахнет кровью.

Тьер: Не более, чем твоя кокарда.

Делеклюз: На что тебе пруссаки?

Тьер: У них верные пушки и крепкие штыки. Чернь будет раздавлена.

Делеклюз: На этот раз ты ошибся. Рабочие Парижа желают власти. Они возьмут ее и сумеют удержать. Уходи.

Тьер: Мы оба старики и пережили не одну революцию. Знакомая песня.

Бык упирается и идет под топор.

Делеклюз: Уходи. Мы оба старики и оба седы. Через месяц моя или твоя седина окрасится кровью.

Тьер: Твоя. Я уйду сейчас, но клянусь Парижем — вернусь и не один.

Делеклюз: Переступив через меня.

Тьер: Ты так веришь в свою победу?

Делеклюз: Я слишком долго ждал ее. Теперь или никогда!

Тьер: Никогда. (*Расходятся*).

Сцена 2-я

(Народ (мужчины и женщины) наполняют площадь перед Ратушей)

Народ: Пруссаки у ворот Парижа.
Они идут к заставам,
К мостам,
Наши раны тщетны,
Наша кровь напрасна.
К Ратуше
Увы, увы. Двести дней наших мучений.

Крови, ран, бед.
Стыд плена.
Измена, измена.
К смерти ведут нас вожди
Жди смерти, изменник
Тьер! Трошю[3]! Винуа[4]!

(Выходят национальные гвардейцы со знаменем)

Национальная гвардия: Правительство предало Париж.

Народ: Правительство предало Республику.

Тьер поднесет Парижу короля, одетого в капитуляцию.

Оно выгнало рабочих на улицу.

Тьер поднял над рабочими трость адвоката и дубинку фермера.

Долой, правительство измены!

Национальная гвардия: Смотрите, вот оно, трехцветное знамя. Знамя Франции, брошенное в грязь Седана[5], затасканное руками блудниц. Знамя позора, вот оно разорвано. У Франции нет больше знамени. (*Рвут знамя*).

Народ: У Франции нет больше вождей. Вожди предали Францию.

К ответу правительство измены.

Где вы, входите.

Тьер!

Трошю!

Винуа!

Сцена 3-я

(Делеклюз и коммунары выходят из Ратуши)

Делеклюз: Народ Парижа. Правительство оставило вас. Оно бежало.

---

[3] Луи Жюль Трошю, французский военачальник и политический деятель.

[4] Жозеф Винуа, французский генерал.

[5] Имеется в виду генеральное сражение Франко-прусской войны («Седанская катастрофа») 1 сентября 1870 г. близ небольшого французского города Седана, закончившееся полным разгромом французских войск и пленением Наполеона III.

Народ: У Франции нет больше вождей.
Делеклюз: Правительство сказало Парижу: «Ты обнаружил героизм и поэтому мы боимся тебя, поэтому, мы срываем с тебя венец столицы». Сам себя веди народ.
Народ: Кто они?
Голоса: Это Комитет Национальной Гвардии.

Делеклюз.

Варлен[6].

Лавален[7].

Делеклюз: Наши имена вам неведомы, потому что мы — это вы. Сам себя веди народ, и мы скажем: «теперь ты свободен, господин наш, и мы сойдем по ступеням твоей Ратуши и встретим пожатье твоей честной грубой руки. Сам себя веди народ, к Коммуне».
Народ: Коммуна, Коммуна...

Коммуна — это мир.

Это родина рабочих

Это — город наших детей.

Коммуна — это жизнь.

Коммуна спасет Париж, Францию, мир...
Делеклюз (*поднимаясь на ступени*): Города мира!

18-го Марта[8] народ Парижа провозглашает Коммуну.

Города мира! Коммуна Парижа

Вас призывает...
Народ: К братству.

Миру.

Всемирной Республике.

Коммуне.
Делеклюз: Города мира! Коммуна Парижа провозглашает права рабочих...
Народ: На труд и хлеб.
Делеклюз: Право женщин...
Народ: На голос и свободу.

---

[6] Луи Эжен Варлен, французский революционер.
[7] Правильно: Лавалетт. деятель Парижской Коммуны.
[8] 18 марта 1979 г. — день официальной победы Великой французской революции.

Делеклюз: Право каждого...
Народ: На жизнь!
Делеклюз (*поднимает красное знамя***):** Коммуна Парижа провозглашает Красное Знамя, знамя рабочей крови, символом своей власти. Символом власти рабочих во всем мире.
Из народа: Во всем мире.

Наше знамя, знамя голодных
Проклятьем заклейменных рабов.
Вставай, проклятьем заклейменный, весь мир голодных и рабов.

(Поют. «Это есть наш последний и решительный бой»)

Голос: Откуда эта песня?
Это — песня Коммуны.
Кто ее сложил?
Никто.
Народ: Все.

Сцена 4-я

(Пробираются буржуа и версальцы)

Народ: Куда вы солдаты, деревенщина, краснощекие сынки фермеров, легавые щенки маленького Бонапарта, ищейки маленького Тьера.
Вон из Парижа!
Голос: А эти куда, негоцианты, адвокаты, — ступайте к Тьеру, в его Версаль — поклонитесь ему от Парижа, — не забудьте своих кошельков, жен, любовниц. Вон из Парижа!
Все: Вон из Парижа!
Голос: Да здравствует Коммуна!
Все: Да здравствует Коммуна!

(Поют карманьолу, пляшут. Уходят)

(2-я площадка. Версаль. Тьер и два буржуа)

Буржуа: Рабочие овладели Парижем
Грубая чернь, литейщики, мясники, ткачи.
Они грабят город, банки, церкви.
Со своими самками, этими уличными девками проститутками Париж хочет управлять Францией.
Тьер: А кто управляет Парижем,

Американец Клюверс[9], поляк Домбровский[10], итальянец Романьоли[11].

Революционеры-националисты.

Международный сброд.

Не горячитесь, господа. Париж будет наказан.

Мы располагаем лучшей из армий, которыми владела Франция.

Пруссаки помогут нам.

Буржуа: Доблестная армия. Благородные пруссаки. Но поскорее, поскорее.

Тьер: Сейчас мои батареи с горы Святого Валериана[12] начнут бомбардировать Париж.

Буржуа: А–а.

Тьер: Чтоб ты не делал, Париж, ты погиб.

Если тебя возьмут с оружием в руках.

Тебя ждет смерть.

Если ты положишь оружие — смерть.

Тебя убьют. Смерть. Смерть. Смерть. (*Уходят*).

(Пушечный выстрел)

Сцена 5-я

Народ (*наполняя площадь*)**:** Канонада, канонада.

Снова осада.

Не надо страха.

Версаль шлет нам свинец.

Версаль погибнет.

Другая толпа: На наши улицы падают ядра.

В наши школы, дома, больницы

Входит смерть.

Версаль шлет нам свинец.

Вперед, в Версаль.

Делеклюз: Город мира!

Час битвы народов настал.

Париж подымает перчатку

Борьбы за мир.

---

[9] Гюстав Поль Клюзере, французский революционер.

[10] Ярослав Домбровский, деятель Парижской Коммуны, комендант Парижа.

[11] Романьоли — наименование жителей провинции Эмилия-Романья, Италия.

[12] Гора на окраине Парижа.

Не ждите, пока улицы Парижа
Станут кладбищем и его дома — могилами.
На помощь Парижу!

Народ (*глухо*)**:** На помощь Парижу!

Тьер (*на второй площадке*)**:** Правительства мира.
Змея мятежа
Должна быть убита.
Шлите защитникам порядка
Золота, пушек, войска.

Делеклюз: Великие города.
Париж ждет вашей братской руки.
Он верит и ждет. Пота рабочих.

Тьер (*на второй площадке*)**:** Золота.

Делеклюз: Руки рабочих.

Тьер: Золота.

Делеклюз: Крови рабочих.

Тьер: Золота.

Делеклюз: Бордо!
Лион!
Марсель!
Лилль! (*молчание*).

Тьер: За ваше золото — пот рабочих.
За ваши пушки — руки рабочих.
За войска — рабочая кровь.
Правительство Германии, Англии, России.

Делеклюз: Слушай, слушай!
Лилль!

Голос из народа: Лилль!

Делеклюз: Бордо!

Голос из народа: Бордо!

Делеклюз: Петербург!

Голос из народа: Петербург!

Голос из народа: Молчание, мы одни. Париж против всей вселенной.

(*Слышен бой барабана, пение Марсельезы, появляются национальные гвардейцы, идущие в бой. Прощание*). Вперед, национальные гвардейцы. (*Музыка*). Национальные гвардейцы наступают на Версаль. Дорога открыта. Все форты в руках коммуны. Париж будет свободен.

Хор: Париж будет свободен.

Сцена 6-я

(Между первой и второй площадкой)

Национальные гвардейцы на пути в Версаль (темно).

Неожиданные выстрелы

Предводитель национальной гвардии: Граждане, мужайтесь, умрем за коммуну.

(*Падает. Национальные гвардейцы уносят его тело в Париж на первую площадку*)

Сцена 7-я

Из народа: Кто стреляет?

Форт на горе Св. Валериана?

Неправда, не может быть.

Горой Св. Валериана владеет Коммуна.

Голос: Нет, Версальцы.

Народ: Измена.

Голос: Судьба (*приносят тело предводителя национальных гвардейцев*).

Народ: Павшим память. Труд живым и слава и кровь.

(*Музыка. Уносят тело*)

Делеклюз: Братья! Умрем за Коммуну! За город детей наших — Коммуну.

Наши имена — надгробные плиты. Наши подвиги — мировой памятник. Из нашей крови встанет мститель, не нам, — детям нашим даст судьба победить.

Голос: Умрем (*уносят тело*).

Блеск глаз погас.

Сердце смелое разбилось.

Плачем и рыдаем.

Плачем и рыдаем.

(Делеклюз уходит с ними, входит вестник)

Вестник: Версальцы в Париже.

К оружию граждане.

Из народа: На баррикады.

Париж, дай нам свои камни — они будут фортами. Свои ворота — наши бастионы. Свою землю — наши могилы.

Голоса: Народ вставай. Народ вставай!

Пока в руках у нас винтовки, мостовые Парижа под нашими ногами.

Покажем миру, что можно продать Париж.
Но нельзя его сдать и победить.

(Строят баррикады)

Гражданки (*входят*): Граждане, гражданки.
Вы слышите рев пушек и звон набата.
К оружию.

Гражданки: Горе матерям, если народ будет побежден.
Наши дети заплатят за поражение.
На баррикады, к воротам Парижа.

Народ: Ты слышишь, Версаль, — трепещи.
Твои жены в слезах.
А наши не знают страха.
На баррикады, в предместье.
Умрем за Коммуну.

Все: Умрем!

Сцена 8-я

(Народ на баррикадах)

Народ: Стража слушай!
Слушайте форты! Сен-Флорентен!

Народ: Слушай, слушай.

Голос: Батиньоль!

Хор: Слушай, слушай!

Голос: Монмартр[13]!

Хор: Слушай!

Голос: Кто идет?

Коммунар: Свои. Мы несем тело героя Домбровского, пробитое 18-ю пулями и рассеченное саблями.

Хор: Слава герою!

Коммунар: Падают зданья, умирают герои.
Вот ты стоишь Париж, опоясанный огнем баррикад. Рабочие, вспомните в день нашего торжества, как Париж сгорал ради вас.

(Выстрел. Коммунар падает)

Голоса: К нам, граждане, к нам.
Здесь освободилась винтовка.

Гражданка (*входит*): Мы из предместья Батиньоль и Эпинет. Редуты в руках версальцев, версальцы расстреливают пленных, женщин и детей.

---

[13] Сен-Флорентен, Батиньоль, Монмартр — предместья Парижа.

Одна женщина с ребенком отказалась встать на колени и крикнула товарищам: «Покажите этим подлецам, что вы умеете умирать».

Стены улицы Ле Пик забрызганы кровью и мозгом 10 тысяч расстрелянных.

Версальцы наступают.

Народ (*на баррикадах*): Умрем за Коммуну.

Форт Сен-Флорентен! Слушай!

Монмартр! (*взрыв*).

Это взорван Тюльери и Пале-Рояль.

Пусть версальцы строят своему королю новое логово.

Три четверти Парижа горят.

Сен-Флорентен.

Сэн-Флорентен.

Монмартр — взяты.

Версальская змея ползет по пепелищу.

Ни одного патрона, споем граждане.

(Появляются Версальские солдаты)

Народ: Версальцы, если приказ подл,

Ваш долг повиноваться. Молчите, молчите.

Тьер зажал вам рты.

Версальцы: Сдавайтесь.

Коммунар: Никогда.

Версальцы: Так умрите.

(Толпа медленно отступает)

Коммунары: Когда угодно

Сцена 9-я

Делеклюз (*входит*): Взята последняя баррикада. Коммуна воскреснет.

Мститель придет.

(Поднимается на баррикаду. Выстрел. Делеклюз падает)

Версальцы (*на второй площадке*): Смелей, смелей!

Тьер (*перебегает на первую площадку*): Унесите мертвецов.

А, Делеклюз, твоя седина в крови.

Помнишь, — никогда.

Версальцы: Военачальник, взявшие Париж, — великие полководцы. Но

наказанье, наказанье, оно должно быть полным.

Тьер: А с ними будет поступлено по закону.
Согласно закону и через закон.

Буржуа: А–а.

Тьер: Всех расстрелять. (*Входит в Ратушу*).

(За сценой траурный марш)

Сцена 10-я

В темноте. Траурный марш. Затем голоса (хор)

Коммунары: Дно речное — наша могила.
Стены Парижа — наша могила.
Наш памятник — Петербург.
Коммунары!
На снегах, на просторах России
Вашу кровь мы отмстили железом и кровью.
Вашу гибель венчали своею победой
Ваше знамя воздвигли над миром.

Сцена 11-я

Свечи

Манифестация Парижских рабочих с красными с трауром знаменами.
Поют Интернационал

1-й Буржуа: Кто это? Что это? Куда?

2-й Буржуа: Откуда взялись?

1-й Буржуа: А! Узнаю. Узнаю.

2-й Буржуа: Что?

1-й Буржуа: Это те же лица,
Те же нахмуренные брови.
Через пятьдесят три года кто вас поднял с кладбища Ляшез?

Рабочие: Мы не мертвые, живые,
Мы из пригородных переулков,
Из темных заречных кварталов,
Мы с трех тысяч Парижских фабрик.
Нас миллион человек.

1-й Буржуа: Что у вас в руках?

Рабочие: Вот. (*Показывают портрет Ленина или плакат его имени*).

1-й Буржуа: Охрана, охрана!

2-й Буржуа: Никого! (*бежит*).

Оратор рабочий (*поднимается над толпой и произносит речь на следующую тему*):

Мы, парижские рабочие, вышли на улицу, чтобы почтить память великого погибшего вождя рабочих, Ленина.

Ленин поднял знамя над Москвою, но будет день, когда знамя рабочих подымется и над Парижем, и тогда кровь Парижских коммунаров будет отмщена.

Парижская Коммуна: праздничное зрелище. Л.: Ленинградгублит, 1924.

1925

СМЕРТЬ КОМАНДАРМА

Драма в трех действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Командарм

Лацетис
Маркин — *комиссары*
Ваня

Пипи — *атташе западной державы*
Башкирова

Евгений
Валериан — *сыновья Башкировой*
Саша

Федька — *дезертир*
Марфа — *солдатка*
Степан Евсеич
Министр западной державы
Вероника — *его дочь*
Учительница музыки
Политрук
Красноармейцы, дезертиры, горожане, гости

Действие происходит на востоке и на западе в ночь с 18 на 19 июля 1919 г.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Вечер

1

Перед железнодорожной станцией. Вокзальные огни. Красноармейцы, горожане, железнодорожники

Железнодорожник (*после звонка*):

Хлебный маршрут 2 Б.
Восемнадцать вагонов пшеницы.
Горожане:
Восемнадцать!
На зубы фунт!
Фунт на синюю курточку!
В затылок!
Синяя!
Синяя!

Выстраиваются в затылок

Красноармеец (*одной из горожанок*):

Куда?
Горожанка:
А жрать?
Красноармеец:
Документ?
Горожанка:
Голубчики!
Голоса горожан:
Пошла, поворачивай!
Горожанка:
Каины!
Горожане:
Не задерживайтесь, гражданка!
Скорпионы!
Грымза!
Чик!

Железнодорожник (*у телефона*):

Слушает станция Алатырь[1].

[1] Алатырь — город в Чувашии, расположен на реке Суре, притоке Волги.

Хлебный маршрут 2 Б вышел на последний перегон.
Горожане:
До семафора — двадцать верст.
Одиннадцатая — карьер.
Семь — мост.
Прислушиваются
Тах-тара тах-тара тах-тара.
К зернышку зернышко.
Насыпью, лесом,
Сторожка!
Насыпью, насыпью!
Мост!

Грохот, смятение

Горожане:

Что? Стреляют? Конец!
Проваливаемся!
Всем крышка!
Красноармеец:
Товарищи, стой! Дисциплинированный...
Авангард сознательного...
А-а...

Грохот, смятенье

Голоса:

Небо скатилось в Волгу.
Горбом поднялась вода.
Белый камень Алатырь.
Белые!
Подлость! Жгут!
Сдохнем крысиным мором!

Грохот. Гаснут огни

Голоса:

Из-за угла! В спину нож! Слепнем!
Предательство!
Мы же вас, в морду!
В морду вас, в душу!
В кровь!

2

Лес. Бегущий красноармеец

Красноармеец:

Добежать! На-двое голова! Паровозище, котлище в Волгу!

Пар, пузыри, хлебец.
Задавили. Обсели шею.
А мы штыком!
А мы из шпалера!
Зубами, ногтями, чернорабочие!
Запевает
От тайги до горячих морей
Пролетарская армия всех сильней...
Иди же, красная...
Добегу, подыму!
Защищай трудовых, силу собери!
Командарм!

Бежит

3

В штабе Командующего Армией.
Командарм, комиссары:
Лацетис, Маркин, Ваня. Темно

Командарм:
Вань, зажигалку!
Ваня:
Лови, братишка!
Командарм:
Чертова темнота!

Стук

Кто там?

Красноармеец входит

Красноармеец:
К Командарму!
Командарм:
Я!
Красноармеец:
Донесенье!

Передает пакет

Командарм:
Устали, товарищ, сядьте!
Красноармеец:
От сторожки, в кусты, сосенками.
Через речку.
Вброд.
Не вздохнул.

Ваня:

Да ты что?

Красноармеец:

Голова на-двое!

Ваня:

Милый!

Маркин:

Перевяжем лоб! Рви бинт! Пустое!

Красноармеец:

Белые булки, — а? Бублики?
Кусай, откуси! — Выкуси!
Бить их, бить, бить!

Падает

Командарм (*у телефона*):

Заиконоспасский монастырь? Чека?
Заиконоспасский монастырь?.. Дьяволы!

Лацетис:

Товарищ командующий?

Командарм:

Читайте!

Передает бумагу

Лацетис:

Кто посмел: Француз? Федюхинцы? Этот? Этот?

Перебирает бумаги

Имя?

Командарм:

Лацетис, в казармы, на балчуг!
Вань, на кирпичный! Живо!
Собирайте ячейки!
Зовите всех на площадь Фридриха Энгельса.

Наклоняется к красноармейцу

Армеец, боец, бедняга!
Товарищи, мы им покажем? Да?
Что ж, вымирать?

4

Площадь Фридриха Энгельса. Большая толпа Красноармейцы, горожане. На трибуне Командарм

Командарм:

Вымираем! Нет хлеба, мяса, подсолнечного масла и сахара. Сто калорий, это обессилит и ребенка, а мы работаем для Интернационала.

Мастеровые, дивизия! Вы ждали зерна с юга. Вот получайте — зола! Наш хлебный поезд сожгли предатели, чтоб мы не ели хлеба и издохли. Мы зашли далеко в губернию, одноколейкой, телеграфной проволокой привязанные к Кремлю. Они оборвали наши провода и потушили электричество, чтоб задушить, как дурачков, впотьмах, как щенят, нынче же ночью.

Будем защищаться, товарищи?

Кто враг, где?

Кто?

Голоса:

Задастые, брюхастые, сидни, лабазники, лошадники, дезертиры!

Командарм:

Где?

Голоса:

Под кустом, под стогом, за воротами, за геранями, за углом!

Командарм:

Как звать их?

Голоса:

Черт разберет!

Все!

Командарм:

Да, все! Рыжий, седой, плешивый, убийца, взрыватель, потатчик, шкурник, сплетник, шептун — враг!

Ожесточимся! Товарищи мои, будем страшны!

Не ищите вины, не спрашивайте имен, не заглядывайте в паспорт! Смотрите на руки! Кадет? — Не ждите суда! Убежит! Смоется! Залезет в щель! Убейте кадета на месте! Дезертир, — ручищи в навозе — на месте! Купчиха — ладошки пампушки — купчиху под лед!

Голоса:

Под лед, пускай берегутся!

Затягивают хрипловато

Вихри враждебные веют над нами...

Командарм:

Восемнадцатое июля. Приказ Командарма четырнадцатой: Жители, поднимите руки!

В толпе поднимают руки

Пипи (*выскакивает вперед*):

Возражаю. Никакие законы. Цивилизованные державы запада...

Командарм:

Вам не дали, гражданин Пипи...

Пипи:

Уполномоченным которых...

Командарм:

Слова...

Пипи:

Я...

Ваня:

Ты кто? Ты ферт! Много понимаешь?..
Руки!

Пипи поднимает руки

И ту! Сколько пальцев?

Пипи:

Пять! Пять!

Ваня:

Всего?

Пипи:

Десять!

Ваня:

Глиняная голова!
А может быть, к чертовой матери!
А может быть, пальцы на горло!
Да здравствует товарищ Троцкий!

Пипи:

Постойте!

Ваня:

За постой деньги.

Пипи:

Что?

Ваня:

Ре-ше-то.
На решете сито, шапочкой покрыто.

Запевает

Сам пошел шапочку надвинул.

Толкает Пипи

Пипи:

Вы поплатитесь, господа каннибалы!

Командарм:

Вань, гони шута!
Одно слово, гражданин представитель.
Чем расплачиваются ваши нации?

Пипи:

Франками и фунтами стерлингов.

Командарм:

А товарищи мои и я, мы так!

Жест к виску

Пипи:

Дорого?

Командарм:

Кровью нашей!

Из толпы приводят пойманного

Голоса:

Попался с хлыстиком шибздик!
Гвардии под под подподлец!

Пойманный (*1-й Сын*):

Вахлачье, руки дальше!

Голоса:

Крутите локти!

1-й Сын:

Чернь!

Командарм:

Уведите его! В Заиконоспасский!

Голосок:

Женечку к стеночке!

Командарм:

Чего?

Голосок:

Блондинчик!

Командарм:

Чего?

Голосок:

Засыпался!

Командарм (*к пойманному*):

Ваше имя?

1-й Сын:

Евгений Башкиров.

Приводят второго

Голосок:

На мизинчике перстенек! Очкастый! Волоките бракоразводную контору!

2-й Сын:

В чем меня обвиняют?

Командарм:

Ни в чем!

2-й Сын:

Правосудье?

Командарм:

Мы не судьи!

2-й Сын:

Гунны!

Командарм:

Имя?

2-й Сын:

Валентин Николаевич Башкиров.

Приводят третьего

Голоса:

Тащите мальчишку! В кучу!

Командарм:

Цыпленок, как звать?

3-й Сын:

Саша.

Командарм:

Как?

3-й Сын:

Саша Башкиров.

Командарм:

Гимназист?

3-й Сын:

Частной гимназии Курикулевича. Шестой параллельный...

Командарм:

Этого...

3-й Сын:

Нечаянно! Больше не буду!

Командарм:

К братьям! До утра кончить!

Расклеить список на перекрестках!

Мы запугаем их! Мы должны быть страшны!

Крик:

Ой!..

Командарм:

Кто кричал? Кто?

Голоса:

Башкирова. Старуха. Взять?

Командарм:

Оставьте! Не надо!

Башкирова:

Детки!

Командарм:

Уйдем!

Башкирова:

Сыночки мои!

Командарм и товарищи его сходят с трибуны

Командарм:

Мы должны восстановить полотно. Отправьте гарнизон!

Лацетис:

Поголовно?

Командарм:

Отправьте всех!

Лацетис:

Нет хлеба!

Командарм:

Отправьте без хлеба! В ночь!

5

Улица. Быстро, почти бегом проходят войска. Командарм

Командарм:

Товарищи, подымите фермы!

Насыпьте балласт!

Настелите шпалы! Соедините нас с великими городами!

Не возвращайтесь, не выстроив!

Уходящие:

Да!

Командарм:

Торопитесь! В западне алатырской мы будем ждать вас каждый час.

Уходящие:

Да!

Командарм:

Товарищи, наше дело жестоко.

Без жалости к братьям, и мальчикам, и к матерям.

Да? Так?

Братья, чтобы взрывать? Мальчики, — маленькие собачки кусаются! Матери? Нас кто жалеет?

Товарищи, что жалость?

Уходящие (*поют*):

Эх, яблочко,
С боку белое!
Солдатики,
Что наделали?..
Эх, яблочко,
Куда котишься?..

6

Площадь Фридриха Энгельса. Башкирова. Горожанки

Башкирова:

Голова моя, куда покатишься? Руки, что обнимете теперь?

Женя, Валюша, Саша!

Не глядеть мне на вас, не поглядывать! Не гладить, не поглаживать, не приговаривать: растите большими, сыны! На личиках — прах! На глазках — ржа! Вороний пир! Ляжете в яму!

Ох, тошно мне, тетки!

Горожанки:

Тошно и нам!

Башкирова:

Болит душа!

Горожанки:

Болит!

Сорок четвертая категория. Спички и гуталин

Пощупайте, дамочка, кости! Боюсь, вспухну!

Башкирова:

Съежилось сердце. Тошно мне до смерти.
Кому скажу тоску?

Горожанки:

А мы?

Башкирова:

А я!

Горожанки:

И мы!

Башкирова:

Пали, тоска моя, камнем!
Кинься, тоска, по землям!
Бейся над синим морем!
Ударься в горы и города и во все людские сердца!
Ой, ой, ой, ой!

7

В Западном Городе. Освещенная зала. Музыка. Пляшут

Вероника (*выходит из круга пляшущих*):

Ой!

Ее спутник:

Вам больно?

Вероника:

Вот здесь!

Спутник:

Кровь! Вы укололись о бутоньерку?

Вероника:

Не знаю. Вероятно, да!

Спутник:

Вы падаете?

Вероника:

В ушах звон!

Падает в кресло

Спутник:

Воды! Госпожа Вероника заболела!

Голоса:

Воды, доктора, отца!
Позовите господина Министра!
Вероника стала такой нервной.

Ее тревожат газетные известия.

Она сделалась не то анархисткой, не то лейтенантом армии спасения.

Говорят, она кричит по ночам, как женщина, у которой опрокинули корзину

Министр (*входит в сопровождении доктора*):

Где мое бедное дитя?

Голоса:

Господин Министр, какой грустный случай!

Господин Министр, что слышно доброго?

Какие вести с востока?

Министр:

Наши представители на высоте ответственейшей задачи. Мы можем быть уверены в торжестве цивилизации и человеколюбия. Но, господа, позвольте мне перестать быть политиком! Разрешите мне быть отцом!

К доктору

Она в обмороке, профессор?

Голоса:

В обмороке?

Министр:

Вероника, моя белая птичка! Подними ресницы! Не слышишь?

Взгляните, кровь не останавливается! Сколько крови в этом маленьком существе! Что же это, доктор?

Доктор:

Гемофилия!

Министр:

Что?

Доктор:

Редкое заболевание. Кровь не свертывается, соприкасаясь с воздухом. Остановить кровотечение почти невозможно.

Всякое волнение...

Министр:

Волнение? Какое?

Доктор:

Любовь?

Голосок:

Хи!

Министр:

Нет!

Доктор:

Сострадание? Страх?

Министр:

Страх перед чем же?

Замешательство. Все очень странно

Голоса:

Оставьте мои пальцы, браслеты!

Вы побледнели, но вы прекрасны, Лиз!

Олеандровая ночь, как горько!

Прикажите замолчать оркестру!

В такую ночь только самоубийцы танцуют.

Кто видел вечерние радио?

В вечерних радио ничего ужасного!

Репортмонизация!

Брак Мэри Пикфорд с чистильщиком брезентовых туфель!

Курьер (*входит*):

Господин Министр, восточная почта!

Голоса:

Почта?

Министр:

Да? — Вероника!

Курьер:

Центральный район. Транзитная магистраль хлебных и нефтяных грузов. Мост через водную артерию, водоснабжение, железнодорожное полотно.

Аванс: пятнадцать тысяч. Срок — восемнадцатое, ночь.

Министр:

Восемнадцатое?

Курьер:

Бюллетень уполномоченного...

Министр:

Бюллетень... Горячо любящий отец сообщает родным и знакомым...

Курьер:

Взрыв четырех поездов!

Министр:

Дочь моя не умрет, профессор?

8

Площадь Фридриха Энгельса. Горожанки. Башкирова причитает

Башкирова:

Железные головы! Каменные груди!

Вам ни земли, ни воды, ни жаркого лета, ни свежего ветра, ни зимнего снега! Ни друга, ни брата, ни мира, ни дома! Ни честной смерти!

За Валю, за Женю, за Сашу, холера на вас!

Горожанки:

Еще им, еще им, еще!

Башкирова:

За зятя твоего, за мужа, за Фому лавочника, за поповскую дочку,

— плеть, петля, пуля!

Горожанки:

Так так так так так так так!

Башкирова:

Слезы мои старушечьи!

Горожанки:

Дамочка, носовой платок!

Башкирова:

Душа — барахлом!

Горожанки:

Обидно!

Пипи (*входит*):

Мадам!..

Башкирова:

Уже?

Пипи:

Мадам!..

Башкирова:

Все трое, и мальчик? Да?

Пипи:

Надейтесь. Plus d'ésperance!

Башкирова:

Ah, je n'éspère plus rien!

Пипи:

Les puissances d'Entente...
Cannibalisme communiste...
Iesus Christe.

Башкирова:

Верно?

Пипи:

Терпение! Ca ira, madame!

Башкирова:

Monsieur, vous êtez ci bon!

Пипи:

Chère maman!

Шепчет на ухо

Тири бим бим бим.

Обнимает ее

Башкирова (*отталкиваясь***):**

Врешь, рыжий пес! Бес! Каналья!

Быстро уходит

Пипи:

Excuset moi! Que faire?

Одна из горожанок (*учительница музыки***):**

Пипи!

Пипи:

Печальные бабушки, ваше прискорбное положение изменится.

Дружественные нации запада и добрые дети вашего народа принесут вам быструю помощь. Les Федюхинцы! Иисус Христос!

Учительница музыки (*бросаясь на шею Пипи***):**

Oui!

Торжественно

Oui! Oui!

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Ночь

1

Лес. Дезертиры. Федька безногий. Пипи. Учительница музыки

Пипи:

Куа куа келера куа си со.

Учительница музыки (*переводит*):

Господин Пипи говорит, что справедливость и человеколюбие требуют освобождения невинных жертв из рук злодеев.

Пипи:

Пуркуа пурсиси пурлюрлюрлюр пурлюмиумиум.

Учительница музыки:

Господин Пипи напоминает, что изверги сейчас почти беззащитны. Их — пять!

Пипи:

Мяу мяу мяу.

Учительница музыки:

Господин Пипи уверен, что благочестие нашего народа...

Пипи:

Les armes!

Учительница музыки:

Пулеметы!

Пипи:

L'argent!

Учительница музыки:

Валюта!

Пипи:

Jesus Christe!

Федька:

Стой, француз, подойди! Мы кто?

Мы — дезертиры! От бабушки ушли. От дедушки убежали. В кусты, под елки! Хворостом накрылись. Ты зачем пришел?

Пипи (*молчит, жестикулирует*)

Федька:

Кто сжег мост алатырский?

Пипи (*молчит, жестикулирует*)

Федька:

Братья, он за душой пожаловал! Нас на своих науськивает!

Снимай штиблеты, — копыта! Скинь галифе, — хвост!

Братья, удавить беса?

Движение

Пипи:

Б-э-э-э.

Испуганно жестикулирует

Федька:

Пес тебе в горло! Пусть!

Француз, город возьмем?

Пипи (*молчит, жестикулирует*).

Федька:

Отсырели в бору. В барсучьих лазах. Двери выставим! В сундуки! В клети! На перины, с теплыми бабами!

Дезертиры:

Чи-и-и-и.

Федька:

Панечка, как вы приятны!

Дезертиры:

Чу-чу-чу-чу-чу-чу.

Федька:

Панька, дай!

Дезертиры:

Чох-чох.

Федька:

Устройщиков, указчиков, умников, за умные головы, на дурацкие веревки, к фонарю! Переворотчикам кишку перевернем! С кожаных монахов — кожу! Под бумажки, под скарб, спички шведские, головки советские... Пф-ф! Рай! Чистота!

Полковники, вы как решаете! Хрящ?

Хрящ:

Тяп!

Пипи (*прикалывает ему орден*):

Sainte George.

Учительница музыки:

Святой Георгий.

Федька:

Кувырок?

Кувырок:

Хлюпнем!

Пипи (*прикалывает ему орден*):

Sainte George.

Учительница музыки:

Святой Георгий.

Федька:

Лямза?

Лямза:

Бритвочкой цорк!

Пипи (*прикалывает ему орден*):

Sainte George.

Учительница музыки:

Святой победоносец Георгий.

Федька:

Братья, верите вы мне?

Дезертиры:

Ага, ага!

Федька:

Кто я вам?

Дезертиры:

Правда наша!

Федька:

Так, на базар, в город!

Закладывайте телеги! Ленты, обрезы — в сено! Выручим невинненьких! Гы!

Дезертиры:

Го го го! С елок, с сосенок

Сходятся вооруженные

Федька:

Правая моя ножка бомбой отстрелянная! Левая моя ножка, фельдшером оттяпанная! Гниют прияточки в чужой стороне. Подымите сироту безногого!

Его поднимают на руки. Француза так же

Федька:

Крестным ходом!

Дезертиры (*запевают*):

Воинство святое,
Лыком повитое,
Беспорточное!

Двигаются

Учительница музыки (*к Пипи*):

Роскошное мгновение! Я плачу!
Но, monsieur, un mot!

Пипи:

Прошу.

Учительница музыки:

Когда свергнут извергов, мне скрипку.
Национализировали в клуб. Боготворю музыку. Двадцать лет практики. Представлю рекомендации. Скрипку!

Пипи:

Будьте спокойны, madame!

Учительница музыки (*опуская глаза*):

Mademoiselle!

2

Перед штабом Командарма. Вечер. Костры. Красноармейцы. Дети

Дети:

Песня моя,
Веселая!
Вырастем большими,
Поедем на моря!

Маркин:

Бегом, мальчишки, девчонки!
Левой, через костер, выше! Стой!

Лацетис:

Дайте закурить!

Маркин:

Самосеянная!

Лацетис:

Что слышно с постройки?

Маркин:

Ничего!

Лацетис:

Все еще! Мы совсем одни!

Маркин:

Командарм?

Лацетис:

Не выходил. Чертит.

Маркин:

Мальчишки, девчонки! Пирамида! Раз, два!

Дети строятся. Быстро входят горожанки. Некоторые с ведрами

Горожанки:

Вот они где! Бесштанники, бесстыдницы, замарахи!

Сучата, по домам, живо!

Маркин:

Вас кто звал, обывательницы?

Ваня:

Ведра на коромысла, марш!

Накидываются

Горожанки:

Отдавайте ребят!

Ваня:

Не разоряйтесь!

Горожанка:

Ироды!

Ваня:

Напугали!

Горожанки:

З-з-з-з!

Маркин:

Уморитесь, и так в мыле!

Горожанки:

Уморите! За версту к реченке!

Отдавила ключицы водица. В глине обтрепали подол.

Злодеи! Телес погубители!

Маркин:

А кто виноват? Кто сжег?

Горожанки:

Видит господь всемилостивый, не знает ни одна душа!

Только не мы! Не, не, не, не!

Отступают

Маркин:

Три!

Дети строятся

Молодцы коммунисты!

Горожанки:

Детей приласкиваете! — Отцов удавили!

Накидываются

Ваня:

Кого? Лежебок, трутней?

Горожанки:

Не вы брали, не вам разбирать.

Ваня:

Брюхачей! «Не могу, душенчик»!
Таких ли вам, ягодки, под одеяло!

Горожанки:

Какие бы ни были, а свои.

Ваня (*вырывая головню из костра*):

Вам крепеньких, вам красненьких, вам горячих!

Горожанки:

Заросла дорожка!

Ваня:

Мохнаточка!

Горожанки: (*отступают*):

Эй, эй, ребятки!

Маркин:

К кому?

Дети бегут к нему

Что́, взяли?

Горожанки:

Заманиваете, заласкиваете! Нет на вас плахи, цыгане!

Ваня:

Цецарки!

Горожанки:

Отчаянный род!

Ваня:

Пухтолка!

Одна из горожанок (*Марфа*):

Язва!

Бегают друг за другом, прыгая через костер. Ваня с головней

Ваня:

Береги косы!

Марфа (*с ведром*):

Ерш, берегись!

Обливает его водой

Получил!

Горожанки:

Попало!

Маркин:

Забирайте сопливых!

Горожанки уводят детей

Марфа:

Завел бы, ерш, своих ершат!

Ваня:

Где мне, ничто не держится!

Марфа:

Так иди ко мне, солдатик, греться!

Ваня:

К тебе?

Марфа:

На печурку!

Ваня:

Ах, быстрая!

Марфа:

Пожалею!

Ваня:

Бумазейными ручками!

Марфа:

Чаем напою!

Ваня:

Пошли!

Маркин:

Вань!

Ваня:

Чебурань чань чань.

Марфа (*напевает*):

Песенка, песенка...

Ваня (*подхватывает*):

Есть на печку лесенка, лесенка...

Уходят вдвоем. Быстро входит Башкирова

Башкирова:

Пропустите!

Маркин:

Вам что, о сынах?

Башкирова:

Живы?

Маркин:

Живут.

Башкирова:

Мне к начальнику!

Маркин:

К Командарму? Нельзя!

Башкирова:

Солдаты!

Маркин:

Не можем!

Башкирова:

И плакать напрасно?

Маркин:

Старуха, о чем плакать?

Башкирова:

Как?

Маркин:

Что́ человек? Люди идут и уходят. Листвой лесной. Травой степной. Могилу сохой распашут. Нет имени на земле человеку!

Башкирова:

Нет?

Маркин:

Троицы нет!

Башкирова:

Нет?

Маркин:

Нет души! Что́ человек — ящерица! Важна, старуха, земля! Мы здесь за землю! Всю пройдем, революционными ротами. А ваша банда, вы что? Вас зачем жалеть?

Башкирова:

Не хотите, так я сама!

Стучит

Откройте!

Выходит Командарм

Командарм:

Товарищ Маркин, ты сегодня дежурный! Помни! Приказ!

Заложников...

Маркин:

Заложников?

Командарм:

Да, немедленно! Нет, через час! Нет, к утру!

К Башкировой

Вам что?

Башкирова:

Я — Башкирова.

Командарм:

Не приму!

Башкирова:

Выслушайте меня! Слово!

Маркин:

Товарищ командующий!

Башкирова:

Словечко!

Маркин:

Петя!

Башкирова:

От седой!

Командарм:

Войдите!

К товарищам

Ко мне никого не пускать!

Оба уходят

Лацетис:

Товарищ Маркин! Вы дежурный. Помните! Приказ на подпись...

Маркин:

Знаю.

Лацетис:

Мы одни, мы не можем мешкать... Остановиться — погибнуть!

3

В штабе Командующего. Командарм, Башкирова

Башкирова:

Живое, теплое тело!

Командарм:

Прошу вас, говорите короче!

Башкирова:

Возвратите сынов!

Командарм:

Нет!

Башкирова:

Уши, руки, глаза, они слышат, жадные видят, ощупывают дубовый стол. Рожь — желтая! Волга — серебряная! В болотах кричит коростень! Те ведь тоже хотят все видеть!

Командарм:

Они будут убиты.

Башкирова:

Зачем?

Командарм:

Виноваты или нет, за всех противящихся.

Башкирова:

Я не знаю о вине! Я о жизни!

Командарм:

И я о жизни, имеющей смысл!

Башкирова:

Кто вы, чтоб смысл указывать?

Командарм:

Мы приняли на себя. Мы действуем.

Башкирова:

Что́ «мы»? Петр на Валериана! Зрачок к зрачку! На человека человек!

Командарм:

Мы взялись за руки. Идем тесной кучей. Мы знаем.

Башкирова:

Губите!

Командарм:

И гибнем тоже. В каждом уезде — могилы на площади. Не больно!

Башкирова (*ударяет его по руке*):

Вот!

Командарм:

А-а-а.

Башкирова:

Болит? Им будет больней гораздо!

Командарм:

Сдержитесь! Я прикажу вас вывести.

Башкирова:

Меня?

Командарм:

Позову часовых.

Башкирова:

Вывести? А сам откуда выполз! Мать кричала. Мать тужилась.

Чернела. Умирала тысячу раз в час. Лучше бы умерла!

Кот она? Александра, Анна? Анна, кого родила?

Командарм:

Бред!

Башкирова (*на полу*):

Анна, кума, твоя кровь на мою нож точит!

Командарм:

Я вас не слушаю! Убирайтесь вон!

Башкирова:

А, сосунок, забыл? Вот это? И этого не знаешь? Сладкого?

Командарм:

Не знаю, да! Получайте! И не хочу знать! Сумасшедшая баба!

Так думаете миры, океаны, звезды в ваших сучьих кобыльих мясах?

Мышиный лепет! Дикарская машинка! Обезьянья свадьба! Вздор! Вот глядите! Сам вычертил! Электрическая карта мира! Радио мир!

Всмотритесь, старуха!

Мурья? — Не страшно, высидим! Фителек? Не беда! Проживем!

Года? Года пролетают! Всмотритесь внимательней! Вот!

Развертывает на столе чертеж

Миллионосильные передачи! Через дебри, лопарей, каракумы!

Междузвездные поезда! Электрическое поколенье! Бесстрашное! Не жалеющее! Неуязвимое! Бессмертное!

Башкирова:

Бессмертное, а зачем убивать?

Командарм:

И будем! Уничтожать, обороняться! План ясен! Ошибки немыслимы! Мы сделаем счастливыми страны! Не сожалея!

Башкирова:

Пожалей!

Командарм:

О!

Башкирова:

Пожалей, ради твоих счастливых, моих недотеп, гаденышей! Петя, мне не родить других!

Командарм:

Не надо просить!

Башкирова:

Пожалуйста!

Командарм:

Дичь!

Башкирова:

Не могу, ноги!

Садится

Командарм:

Что с вами?

Башкирова:

Старая рухлядь!

Командарм:

Вы голодны?

Башкирова:

Нет, немного.

Командарм:

Тяжело с хлебом. Приходится урезывать паек. Вот сыр и сухари!

Ешьте!

Сейчас разожгу примус. Дрянные спички!

Хлопочет

Башкирова:

Виновата.

Командарм:

Горе! В такие годы!

Башкирова:

Шестьдесят.

Командарм:

А моей было бы...

Башкирова:

А вашей?

Командарм:

Шестьдесят четыре.

Башкирова:

Здешняя?

Командарм:

Нет, Владимирская. А жили мы двое в Нижнем[2]. Над самым оврагом дом.

4

Пипи у окна

Пипи:

Ночь над Азией. Ни фонарей, ни свеч. В предместьях скрипят повозки. Узкими дорогами приближаются к городу. Человеколюбие, и твои дороги узки! Они запутаны, как аллеи в Iardin de Plantes.

Мой родной город, ах!

Но я — атташе Пипи и знаю путь!

Закинутый в эту страну, выпившую, пролившую на землю все вино из своих бочек, я налью себе рюмку доброго сотерна.

С рюмкой в руке

Родина, ты слышишь меня? Я останавливаю потоп и лишаю безумие его жала. Я величествен!

«Вы удачливы, господин атташе». «Слава Марии Деве, да, господин министр. Все — благоразумие и расчет. Пироксилин[3] и приветливое сло-

---

[2] Нижнем Новгороде.

[3] Взрывчатое вещество.

во. Доброе сердце, господин министр». — «Получите орден чести!» — «Благодарю, но меня привлекала не честь, меня понуждало человеколюбие. Я пью за любовь к ближним. Вив, вив, вив!»

А, скрипят! Они уже в городе. Револьвер, шпагу! Осторожнее!

Внимательней со мной! Почтенье! Я уполномоченный цивилизованных...

Выбегает

5

Площадь Фридриха Энгельса. Телеги. Марфа и Ваня

Марфа:

Досыта я тебя, кровинка, намиловала?

Ваня:

Досыта, Марфа.

Марфа:

Перинку слала, подушку клала. Нежила, жала к груди.

Ваня:

Прижимала, нежила.

Марфа:

Я — теплая, я — сахарная, будешь помнить?

Ваня:

Марфа, ты баловница, ты дрянь! Только ласково ты меня любила.

Не обидела ничем. Будь же ты счастлива, девочка, на всю жизнь!

Пусть земля перед тобой, девочка, липами! А моя голова катись кочаном за Коминтерн!

Останавливаются перед телегой

Марфа:

Цветок, кто это на базаре?

Ваня:

Ты кто на телеге, гражданин?

Федька (*на телеге с гармонией*):

Крестили, а как из ума вышибло.

Марфа:

Да откуда он?

Ваня:

Ты откуда?

Федька:

Где был, там нет. Следы роса выжгла.

Ваня:

Говорун!

Марфа:

Что ж это он на баяне ночью?

Федька:

Люблю, барышня, по ночам. Звезды слушают, бор гудит. На белках ежи женятся.

(*Ване*)

Пой!

Ваня:

Споем!

Федька:

Алатырскую!

Поют вдвоем

Нас и хают, и ругают,
А мы хаяны живем.
А мы хаяны, окаяны,
Отчаянны умрем.

Федька:

Хороший у тебя голос. Тенор. А я осип под кусточками.

Ваня:

Да кто ты, шут?

Федька:

Забыл, сказано.

Ваня:

Подавай документ!

Федька:

Бери! Шарь!

Ваня:

Здесь?

Федька:

Повыше!

Ваня:

Здесь?

Федька:

Пониже!

Ваня:

Здесь, что ли?

Федька:

Чуть-чуть повыше!

Ваня:

Плутуешь!

Федька:

Вспомнил, в сапоге! Тяни, упрись, сильнее!

Привязанная нога отрывается

Ты что же, шкет, ногу оторвал?

Ваня:

Чудеса!

Федька:

Искалечил! Бери ж и другую ногу! Так уж и третью! Тащи, не стыдись, Матрешка!

Ваня:

Федька, безногий!

Федька:

Узнал?

Ваня:

Федька, черт!

Набрасывается

Федька:

Ты драться? Кувырок! Хрящ! Вяжите кожанного! Устройщика, коловрата!

Появляются дезертиры

Марфа:

Оставь его! Какой это неприятель? Солдатик из-за речки, зелененький. В бане таю от мобилизации.

Ваня:

Марфа, брось лгать!

Марфа:

Тебя избавлю!

Ваня:

Брось! Слушай, Федька! Ты — дезертир, ты — гидра! А я храбрый армеец, четырнадцатой непобедимой дивизии. У меня с тобой мира нет!

Дезертиры:

Хруп!

Ваня:

В зубы!

Дезертиры:

Хряп!

Драка

Федька:

Растяните его! Ну, умник? Где у вас братья Башкировы? В каких сидят подвалах?

Ваня:

Не скажу!

Федька:

Кресты, панагии, алмазы, где бережете?

Ваня:

Про кресты врешь!

Федька:

Командарм на золотом троне?

Ваня:

Брех!

Федька:

Дайте мне гвоздик, я его! Хорошо тебе?

Ваня:

Хорошо!

Федька:

В сердечко! Повыше, пониже, здесь?

Ваня:

Да здравствует...

Федька:

Готов. В канаву!

Марфа:

Вот вы кто, скорпионы!

Бежит

Федька:

Хватай Матрешку! Лови пухлую!
Подкатывай пулеметы, Хрящ!

6

У Командарма

Командарм:

Написал. Этого ордера достаточно. Печать Командующего Армией. Вы получите то, о чем просили.

Что вам еще нужно?

Башкирова:

Ничего.

Стук

Командарм:

Я говорил, не входить!

Башкирова:

Сядь!

Стук продолжается

Командарм:

На дверях задвижка!

Башкировой

Идите!

Башкирова:

Посидим тихо!

Командарм:

Мне трудно!

Башкирова:

Сыночек, мальчик, так тебя называли?

Командарм:

Так.

Башкирова:

Сядь!

Командарм:

Останавливается сердце.

Башкирова:

Сердце мальчика-воробей. Тирик тик, воробья поглажу.

Командарм:

Западает мозг. Только память. Расту в землю.

Башкирова:

Была. Помню Нижний. За окнами китайские яблони. В овраге — бузина и лопух.

Командарм:

Мальчишки рушат лопух. Из бузины режут дудки.

Башкирова:

Мальчишки купаются все лето и к августу становятся совсем черными.

Командарм:

Вихры выцветают от солнца.

Башкирова:

Спеют яблоки. С Низу привозят арбузы, кабачки и кизиль. На улицах плавят вар. Тягучий покачивается в каганах.

Мир на земле!

Командарм:

Мир!

Башкирова:

Дом!

Командарм:

Дом, помню!

Резкий стук

Голос:

Командарм!

Башкирова:

Стучат!

Голос:

Петя, важно!

Командарм (*Башкировой*):

Уходите, в эту дверь!

Башкирова:

Что стряслось?

Командарм:

Скорей!

Башкировой у дверей

Вы оставили. Вот, записку!

Башкирова:

Сын!

Командарм:

Вон

Башкирова уходит. Командарм открывает дверь

Командарм:

Ну что?

Маркин и Лацетис входят

Маркин:

Федюхинский мятеж, вот что!

Командарм:

Кто сказал?

Маркин:

К ним сбегаются обыватели. Кричат, чтоб освободили заложников. Смельчаками сделались зайцы.

Наша растерянность...

Командарм:

Растерянность?

Маркин:

Малодушие! Приказ до сих пор остался...

Командарм:

Соберите армейцев!

Маркин:

Команды отосланы. На работах.

Командарм:

Телеграфом!

Маркин:

Связи нет!

Командарм:

Так что же, оставить город?

Маркин:

Бежать?

Лацетис:

Уходить некуда! Глядите, они перелезли через забор!

Маркин:

Отлично! Стол на подоконник! Сюда скамью! Мы хорошо их встретим! Максим к окошку! Сто двадцать! Пятьдесят!

Лацетис:

Стойте, я придумал, Маркин!

В окно

Заложников? Эй вы, враги!

Командарм:

Что вы делаете?

Лацетис:

Теперь молчите!

Командарм:

Я...

Лацетис:

Эй, враги!

7

Улица. Ночь. Башкирова бежит. Ей навстречу горожанки

Башкирова:

Ноги, вы за сынами спешите, а тяжелее свинца!

Записка, вся жизнь, все заботы, соски, бессонные ночи, что еще, что еще, а?

1-я горожанка:

Будут грабить, будут красных вешать, бегите домой, дамочка!

Башкирова:

Дом? Кому жить на Большой Печерке? Какому хозяину скажу:

вот и дома?

2-я горожанка:

Парни, попы, пулеметы, акцизники, булочники, господин Пипи...

3-я горожанка:

Идут, поют, бьют стекла, похваляются, пушки везут...

Башкирова:

Сердце, стой! Сердце, не бейся, не слышу!

4-я горожанка:

Братец Анисим...

5-я горожанка:

Говорит...

6-я горожанка:

Разденьтесь...

7-я горожанка:

Наступил протокольный день.

8-я горожанка:

Господин Пипи...

9-я горожанка:

Говорит!

10-я горожанка:

Федька...

11-я горожанка:

Безногий! Ай, ай, ай, ай, ай, ай!

Пробегают

12-я горожанка (*учительница музыки*):

Чудовищное мгновение! Катавасия! Ай, ай, ай! Не добегу! У столбика!

Приседает

Башкирова:

Ветер рвет ночь. Сердце, ты как ночь разорвано! Наводнилось, как Волга в мае! Маюсь! Стою, размаянная! Стою столбом! Деточки мои, за решеточкой. Ваша мать идет, молоко несет. Лисиняточки!

Шлем орлиный! Безродный! Бездомный! Сын погибельный, за что взялся!

Учительница музыки:

Вы, мадам? Что здесь делаете? Опасно!

Башкирова:

Тороплюсь!

Учительница музыки:

Этот переулок — в Заиконоспасский!

Башкирова:

В Заиконоспасский! Да! А тот?

Учительница музыки:

К злодеям в лапы!

Башкирова:

Тороплюсь!

Учительница музыки:

Я провожу вас, дамочка.

Обе уходят

Горожанки (*пробегают обратно*):

Подпалили с двенадцати концов! Ставят виселицы! Крышка бесам!

8

Мост. Красноармейцы поднимают ферму

Красноармейцы:

Ать, два, дружно!
Ать, два, вместе!
Майна, майна!
Навались, потяни, раз!
Еще разок, еще разок.
Есть!
Шабаш! Ужинать! Репу!

Раз — репа. Два — репа. Три!
Ре – ре – ре –
Революционеры!
Слушай политрука, слу-шай!

Политрук:

Товарищи, напружиним силы! Пусть кожа слезает с пальцев ошметками, лохмотьями, лоскутами! Грудь мехом! Спины трещат!

Дисциплина, организованность, напор!

Будем быстры! Без хныка, товарищи! Над Алатырем и штабом
Командарма — зарево!

Голоса:

Ин-тер-на-ционал.

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Утро

1

В Западном Городе. Спальня Вероники. Вероника со шкатулкой, в постели

Вероника:

Это колье отдайте моей кузине! Эти рубины — маленькой Сюзонн, отец!

Министр:

Не пугай меня, дитя!

Вероника:

Сержу — серьги! А ваш подарок, жемчужное ожерелье, положите со мною в гроб!

Министр:

Жемчуга, как слезы. Ты убиваешь меня, Вероника!

Вероника:

Купоны, дисконт. Так! Так!

Рвет

Министр:

Рвешь?

Вероника:

И еще!

Министр:

Эти акции — завещание твоей доброй матери. Впрочем ты права, моя Вероника. Это — акции сибирских маслобоен. Боюсь, они потеряли цену.

Вероника:

Какие акции не обесценятся, когда их погашают кровью?

Министр:

Что?

Вероника:

Одна капля, и все шатко! Все распадается!

Министр:

Ты снова бредишь!

Вероника:

Разве они так богаты кровью, что не мерят ни своей, ни чужой?

Как родить? Кто станет хотеть сына?

Министр:

А, вот что! Почему же ты не открылась раньше? Хирургическая академия...

Вероника:

И еще! Взрыв четырех поездов! Транзитная магистраль!

Министр:

Это случайно! Отдай бумажку!

Вероника:

Пироксилин — чушь!

Министр:

Дочь моя!

Вероника:

За окно!

Министр:

К черту!

Вероника (*выбрасывает драгоценности*):

И камни! Что камни, когда потерялась жалость?

Министр:

Бросай их, рубины — вздор!

Вероника:

Все вздор! Камни не дороже капусты! Пироксилин невинен, как горчишник!

Мир кружится, кубарем! Кровь!

Падает

Министр:

Как капуста, головы превосходительств! Конституция кубарем!

Вероника! Знал и боялся сказать! Назови! Ты об этом, о них? Да? Не устою! Не выстою! Воздуху! Воздуху! Ох!

Лезет под кровать. Входят гости

1-я гостья:

Вероника, мы принесли тебе туберозы.

2-я гостья:

Винограда — пальчики папы.

3-й гость:

Карманную жирафу конхинхин.

Сиделка (*входит*):

Клизму госпоже Веронике!

Замечает труп

О-о!

1-я гостья:

Туберозы!

3-й гость:

Конхинхин!

Сиделка:

Клизма!

Министр (*вылезает из-под кровати*):

К черту все, господа!

Как Изекиил, пророчу: издохнем все, как она!

2

Перед штабом Командарма. Толпа горожан. Пипи на лестнице, ведущей к окну.

Лацетис и его товарищи в окне

Лацетис:

Вот что, враги!

Пипи:

Итак, вы отказываетесь от преступного намерения и соглашаетесь возвратить неприкосновенность невинным братьям.

Лацетис кивает головой

Пипи (*к толпе*):

Они отказываются от своего намерения.

К Лацетису

В возмещение мы предлагаем вам выпустить из освобожденного цивилизованного элементами города лиц, переименованных вами в заговоре.

К толпе

Наша победа — победа человеколюбия!

Поднимаясь по лестнице

Прошу вас подписать соглашение.

Лацетис:

Товарищ Командующий, печать и подпись!

Командарм:

Нет!

Лацетис:

Только выиграть время!

Командарм:

Нет!

Лацетис:

Мы ведь завтра вернемся. С силой! Тактика — долг!

Командарм:

Дайте!

Берет бумагу и останавливается

Лацетис:

Ну что же?

Пипи:

Так что же?

Учительница музыки (*входит со скрипкой*):

Трио Башкировых!

Командарм:

Вот!

Горожанки:

Башкирята!

Входят братья Башкировы и Мать

Лацетис:

Кто отпустил их? Расчет последний?

Маркин:

Петя, ты? Ты, Петр? Предал?

Командарм:

Застрели меня, застрели меня, Маркин!

Маркин:

Продал своих, за слюни!

Командарм:

Быстрей, друг!

Пипи (*шпагой выбивает револьвер*):

Никаких насилий!

Башкирова:

Отдайте мне эту вещь!

Пипи:

Сувенир, мадам!

К Лацетису

Наш договор разорван!

Евгений Башкиров:

Арестовать их!

Их связывают

Маркин:

Командиры! Соколы!

Евгений Башкиров:

Ура, ура, ура!

Валериан Башкиров:

Народный восторг! Ликование! Триумф!

Учительница музыки:

Ура, ура!

Валериан Башкиров (*к Пипи*):

Великодушнейший избавитель! В лице вашем обожаем благороднейшую нацию, простершую нам объятья. Мерси! Нет сил выразить! Мерси!

Целуются

Евгений (*к Пипи*):

Благодарю! Не забудем! Должники вечные!

Целуются

Валериан:

Саша, целуй руку!

Саша:

Мерси, мосье!

Целует

Пипи:

Граждане, господа! Отрадный успех, достигнутый...

Валериан:

Гениально! Великолепно! Гимн! Ура! Гимн!

Музыкантша играют «маму»

Валериан:

Обыватели города Алатыря! Наше чудесное избавление приписываем милости божией. Слава всевышнему, даровавшему нам свет!

Тираны свергнуты! Первой обязанностью новой власти явится справедливый суд.

Маркину

Кайся, хам!

Лацетис (*Маркину*):

Друг, до конца ни слова!

Валериан (*Лацетису*):

Ты, хам?

Командарму

Ты, хам? — Суд разберет!

Степан Евсеич, вы принесли уложение?

Степан Евсеич:

Доставил. Сохранил случаем. В кадке с солеными груздями.

Валериан:

Расположитесь!

Особ, не опороченных по суду, потомственных, почетных и личных, прошу объявиться для составления присяжного списка.

Евгений:

Болтовня! Я за военно-полевой!

Валериан:

Присяжные — приличнее!

Евгений:

Канитель!

Валериан:

Закон! Степан Евсеич, обвинение!

Степан Евсеич (*разворачивает книгу*):

Статья сто двадцать первая, раздел первый. Статья четырнадцатая, раздел четырнадцатый. Статья седьмая, семнадцатая, стосемнадцатая, надцатая, надцатая, надцатая.

Валериан:

Благодарю!

Суд приступает к обсуждению. Встать! Пардон, цепь?

Степан Евсеич:

Сберег, под стульчиком, Валериан Николаич!

Дает ему цепь

Валериан:

Зерцало!

Учительница музыки (*вынимает из-под юбки*):

Получите, пожалуйста!

Валериан:

Священнейшее изображение?

Входят Федька и дезертиры. Все оборачиваются

Федька:

Ого-го! Одни веселитесь? Примите и нас, подосиновых.

Горожанки:

Дезертиры!

Федька:

На базар, мы пошутим!

Учительница музыки:

Грубость!

Федька:

Офицерики ерики! На веревочку хочется? А?

Валериан:

Все-таки, порядок!

Башкирова:

Еще, Валя!

Валериан:

Все-таки, государство!..

Федька:

Селентяй!

Валериан:

Ой-ой-ой.

Евгений:

Убьют!

Саша:

Моя мамочка!

Валериан:

Насильники!

Убегают

Федька:

Зады заячьи! Усь-усь-усь-чу-чу!

Степан Евсеич:

Валериан Николаич, куда вы?

Пипи:

Стой, потоп!

Башкирова:

Куда, Валя!

Бежит за сыновьями

Дезертиры:

Огу-гу-гу! Усь, усь, усь! Фью-фью!

Федька:

Играй, музыка!
Девчонки штопором!
Мы устроим славную ярмарку!
Тетки, косточки рыбьи! Веселитесь!
Налетчики — ножички!
День наш.
Волоки комиссаров!
Ребята, раз два, голова!

Пленных уводят. Музыкантша играет на скрипке

3

Улица. Башкирова догоняет сыновей

Башкирова:

Родные!

Евгений:

Отстаньте, мамаша!

Башкирова:

Чей голос! Сына? Ты, сын? Высокий, курчавый? Мой старший?

Евгений:

Собачья чушь!

Башкирова:

Не угадала, чужой!
Ты, умненький, профессор, Валюша?

Валериан:

Зря болтать!

Башкирова:

Не он! Обманулась!
А ты где? Цветик весенний, сын мой последний, милый?

Саша:

Мне страшно!

Башкирова:

И мне, до смерти!

Евгений:

Вспомнят, догонят, схватятся!
Торопитесь, маман!

Башкирова:

Как тех оставить?

Евгений:

Бабьи слезы!

Башкирова:

Освободивших?

Евгений:

Прыгайте!

Башкирова:

Вы вернетесь, вы выручите, скажете: нельзя!

Евгений:

Маман, решайте!

Башкирова:

Не понимаю.

Евгений:

До свиданья!

Башкирова:

Стойте!

Евгений:

Повисла, ползет, вцепилась в брюки! Пальцы ей разожми, Валериан!

Башкирова:

Лисенята!

Евгений:

Тростью!

Валериан замахивается. Башкирова падает

Башкирова:

Тростью!

Саша:

Пресвятая богородица, спаси нас!

Все трое уходят

Башкирова:

Пироги пекла, не прикормила!
Пятаки запекала, зря!
Пылью дом на Большой Печерке!
Город порохом! Проказа на первенцев!
Отныне и до века: пропасть!

4

Площадь Фридриха Энгельса. Горожане, дезертиры. Дети водят хоровод вокруг пленных

Дети:

Первенчики, другенчики,
Летели голубенчики.
Трынцы, волынцы,
Ребячьи гостинцы.
Ыкинь, быкинь,
Цыкинь, выкинь.

Останавливаются перед Лацетисом

Федька:

Выкинь! Серьезный мужчина! Эполеты! На грудку — звезду!
На спинку — красное солнышко!
За храбрость!

Пипи:

Эполеты?

Федька:

Ременные!

Пипи:

Je ne comprends pas.

Федька:

С солью!

Пипи:

Переведите!

Учительница музыки:

Перевести нельзя!

Федька:

Веселей! Играй музыка! Волоките!

Лацетиса уводят. Музыкантша играет

Горожанки:

Повели! Не жмитесь, дамочка! Каждому... Не всякий день... Не всенощная... Занятно...

Уй-уй-уй! Гляди веселей!

Чисто вымыт. Манерно ходит.

Ой-ой-ой! Очень больно! Ой!

Федька:

Новый кон!

Дети жмутся

Щенки!

Дети:

Тень, тень...

Останавливаются

Федька:

А розги!

Дети:

Тень тень телетень,
Вдоль по озеру плетень.
Аты баты,
Пни горбаты,
Шишел пышел,
Вон пошел.

Останавливаются перед Маркиным

Федька:

Беги, раз, два!

Дети бегут

Федька (*Маркину*):

Убегай!

Маркин:

От тебя?

Федька:

Колесом!

Маркин:

Дурак!

Федька:

За ноги его, с колокольни!

Маркин:

Дурачье, трепачи, шуты!

Камень упадет, не удержишь! Плесом вода, не повернешь! Ни силой, ни смертью, ни кровью!

Мы возвратимся, Алатырцы!

Федька:

Бей его!

Маркин (*Командарму*):

Прощай, товарищ!

Командарм:

Прощай!

Федька:

Гони! Кинь!

Маркина уводят

Горожанки:

Будет! Невиданно! Стойте!

Насмотрелись до пота! Ох!

Пипи:

Я удаляюсь! Ваш платок?

Учительница музыки:

С каемочкой!

Дает платок

Пипи:

Я удаляюсь! Я умываю руки!

Вытирает руки. Снимает шляпу

Я поседел! Я нуждаюсь в отдыхе!

Уходит

Учительница музыки:

Возьмите меня!

Федька:

Сиди, елабуга!

Командарму

Скучно мне! Ты пляши!

5

Улица

Марфа (*наклонившись над Башкировой*):

Тетка, ухо к земле!

Башкирова:

Что?

Марфа:

По рельсам, по шпалам, колеса тух туру рух.

Запевает

Идут вагоны, да не простые.
В них все солдаты!
Тетка, наши!

Башкирова:

Молодая, кто наши?

Марфа:

Моего зарезали! Ванечку! Веселого! Кровку!

Башкирова:

Целовал тебя?

Марфа:

Целовал!

Башкирова:

Приговаривал? Называл?

Марфа:

Ясненькой!

Башкирова:

Звездой яснел?

Марфа:

Большою звездой на шапке.

Башкирова:

Шлемы орлиные светятся...

Марфа:

Любят...

Башкирова:

Грызутся волками.
Зубы крепче кремней.
Пули счастья верней.

Марфа:

Тетка!

Башкирова:

Колеса!

Марфа:

Вагоны! Вагончики, грох да грох!
Девчоночки, ох да ох!

Башкирова:

Идем! Молодая! К нашим!

Быстро уходят

6

Площадь Фридриха Энгельса

Федька (*перед связанным Командармом*):

В руки ему молоток! На голову? Что ему на голову?

Дезертиры:

Натешился! Душу отвел!

Федька:

Вы? А? Плевать! Наяривай, скрипка!

Айала айала айла.

Пляшет на костылях

Учительница музыки:

Выколите мне глаза! Не буду!

Федька:

Жарь! Шпарь!

Учительница музыки:

Не могу!

Федька:

Еще!

Учительница музыки:

Не хочу, убейте!

Федька толкает ее. Музыкантша падает

Федька:

Пошла, пикша! Плевать! Я сам!

Где мои ножки, где бедненькие? За здоровьице всех застрелянных! Гуляй душа писаренкина!

Айа айрара айа.

Скучно до смерти! Ох!

Башкирова быстро входит с Марфой

Башкирова:

Петр, слышишь?

Командарм:

Слышу!

Башкирова:

Петр, Петр, где брат твой?

Командарм:

Проданный, умер!

Башкирова:

Другой брат?

Командарм:

Проданный, умер!

Башкирова:

Ты один?

Командарм:

Братьев у меня много!
В поганых теплушках!

Башкирова:

Да!

Командарм:

В плешивых бараках!

Башкирова:

Да!

Командарм:

В очередях за керосином и смертью!

Башкирова:

Да, так, да!

Командарм:

В мире зеленом и ветреном!
Ветер, слова донеси из западни Алатырской!

Башкирова:

Дети чужие, доблестны раны ваши! Дети солдаток, лелею раны ваши! Кричу побитая: в руках ваших слава оружью!

Командарм:

Маркин, Лацетис, Ваня! Товарищи мои! Вам честь! За верстами, бездорожьем, лесищами, слава кремлю! Городам! Кремлевскому старику лобастому[4]!

Федька:

Хватит брехать! Костылем!

Подымает костыль

Командарм (*Башкировой*):

Ну?

Башкирова (*стреляет в него*):

Да, милый!

Федька:

Ведьма!

---

[4] В. И. Ленин.

Башкирова:

Колеса, колеса! Московский маршрут! Месть!

Вбегает толпа горожан

Горожане:

Станция. Красные. Пушки. Поезд. Броневики. Четыреста тысяч пушек.

Бегают

Дезертиры:

Вау-вау-вау, ви-ви-ви-вя-я.

Федька (*валясь на землю*):

Подымите, унесите, голубенчики!

Дезертиры:

Хар хара, Тую ю. Чу.

Федька (*покинутый*):

Пресвятая богородица, спаси нас!

Дезертиры:

Вя-я-я. Вау-ау.

Разбегаются

Башкирова (*над телом Командарма. Рядом Марфа*):

По песочку рассыпались волосы.

В солнце глаза не смотрят. Тело под камнем скроют. Кровь по виску. Сын! Спою тебе твою песню!

Запевает

От тайги до горячих морей
Пролетарская армия всех сильней.

Входят красноармейцы. За ними дети

Политрук:

Красная Армия раздавила мятеж. Ревком восстановит порядок и электричество. Мы спешили, но не поспели к сроку. Товарищи, наступающий день, девятнадцатое июля, объявляем печальным днем — памяти пяти комиссаров.

Башкирова:

Волосы твои расчешу.

Занавес

КОНЕЦ

Пиотровский Адр. Смерть командарма: драма в 3-х действиях. Л.: «Кооперация», 1925.

1926

ДЖЕБЕЛЛА

Балет в 3-х действиях
Сценарий Адриана Пиотровского и Сергея Радлова
Музыка В. М. Дешевова

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

№ 1. Работа в порту: арабские грузчики носят тяжести, матросы европейских стран возятся у подъемных кранов.

Впереди играют арабские дети (*игра в войну*).

(Мотив игры и труда)

№ 2. Жандармы ведут завязанных и запеленутых арестованных арабов — вождей восстания.

(*Мотив английской власти*)

Дети разбегаются в испуге. Арабы бросают работу и смотрят вслед уведенным. Пауза. Оркестр смолк. Залп за кулисами.

№ 3. Движение ужаса в толпе арабов.

С разных сторон появляются: жандармы, спокойно тащущие трупы расстрелянных и губернатор со свитой. Жандармский офицер докладывает губернатору о благополучном подавлении мятежа и исполнении казни. Губернатор с величественною набожностью приказывает епископу помолиться за упокой казненных.

Пение молитвы параллельно с заунывным напевом и ритмическим движением арабов.

№ 4. К медлительному и покорному плачу арабов-мужчин присоединяются женщины, старухи и молодые. Их плач становится все громче и пронзительнее. Они хотят подойти к телам казненных, но жандармы их не пускают. Тогда они толпой бросаются к ногам губернатора.

(Танец мольбы и плача)

Группа молодых арабов, не принимавшая участия в плаче, пытается оттащить женщин от губернатора и прекратить их мольбы. Они перешептываются друг с другом с угрожающими жестами. Один из них Дже-

лаль отводит свою невесту Джебеллу, настаивая на том, чтобы она прекратила просьбы. Она не слушается его, начинает...

№ 5. сольный танец просьбы, который прерывается губернатором. Рассерженный непрестанными просьбами он грубо толкает одну из старух, которая падает вниз по ступенькам. Джебелла прерывает танец, убитая, сникает на землю. К ней подходят английские офицеры, поднимают ее, снимают платок. Резкий перелом. Она освобождается от них, хватает у одного из офицеров его саблю и замахивается на губернатора.

Ее обезоруживают, губернатор убегает.

Она вырывается...

№ 6. ...и начинается ее бегство (*мотив погони*) по всей сцене, прерываемое появлением русского торгового судна (*мотив русской песни*). Джебелла, преследуемая, спасается среди русских матросов. Жандармы бросаются за ней, между ними и матросами (*русскими*) происходит...

№ 7. ...драка, в которой жандармам сильно попадает.

(Мотив комически-акробатической драки)

№ 8. Пользуясь убеганием жандармов, женщины бросились к трупам, подняли их и уносят с плачем. На сцене русские матросы, взглядом провожающие похороны.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

В арабском квартале.

И на улицах и в соседних кофейнях пусто

№ 1. Несколько молодых арабов, тайком пробираясь, сходятся вместе.

Тайная клятва поднять восстание.

В кофейню входят 2–3 человека подозрительного вида. Заметив их, арабы расходятся.

№ 2. Переговоры шпиков между собой.

№ 3. Издали доносятся звуки приближающейся толпы.

Заговорщики входят в виде почтенных медлительных старцев.

Матросы, привлеченные праздником, заполняют кофейни. За ними появляются проститутки.

(*Выкликания разносчиков-торговцев на непонятном гортанном языке — пение остальных арабов, одновременное пение французских шансонеток, выкрики матросов.*) Хлопотливая (*суетня*) сумятица.

№ 4. Джелаль, одетый одним из стриков, останавливает толпу, обещая показать интересное зрелище. Начинается преставление. Два молодых араба и один громадный англичанин. Все трое комические фигуры. Арабы едят. Англичанин отнимает еду и проглатывает все сам. Бьет и отнимает деньги. Садится верхом и погоняет плетью.

Джелаль-старик становится на пути. Англичанин трижды замахивается на него плетью. Старик тихо и робко подходит к нему и, внезапно выпрямившись, отрубает голову. Ликование толпы особенно усиливается в то время как Джелаль пляшет с головой в руках.

(*Комически страшный аккомпанемент ориентальных инструментов внезапно переходит в гневно-торжествующий — Музыка на сцене*)

№ 5. Из кофейни вываливаются накурившиеся матросы, в защиту чести британской империи. Срывают костюмы с актеров, хотят схватить Джелаля, но он замахивается кинжалом. Обстановка, грозящая перейти в общую драку, прерывается...

№ 6. ...приходом русских моряков, возвращающих Джебеллу. Общее возбуждение переходит в радость и ликование. Взаимные приветствия арабов и русских.

Пляски арабов (*общие*).

Пляски русских моряков.

В свою очередь начинают пляску западные моряки и их подруги.

Джебелла, разговаривавшая с переодетым Джелалем, начинает танцевать вначале тихий, потом все более взволнованный танец, обращенный к Джелалю. Толпа аккомпанирует хлопаньем в ладоши. Русские матросы в восторге, и пляшут вокруг Джебеллы. Джелаль выпрямился и подхватывает (*поддержка*) взле-

тевшую на его руки Джебеллу. Он выдает себя этим движением.

№ 7. Шпики, давно уже насторожившиеся, дают свистки и бросаются на Джелаля. Они срывают с него бороду. Моментально снимают бороды и другие заговорщики, выхватывающие ножи, призывая толпу помочь. Появляются полисмены. Толпа с криком и визгом разбегается.

Заговорщики отступают, тесно прижавшись друг к другу. Англичане преследуют их.

№ 8. На сцене остались три русских матроса и женщины в кофейне.

3 английских офицера втаскивают Джебеллу.

Русские матросы, хотя и безоружные, пытаются ее отбить. Англичане стреляют, раня одного матроса, два других отступают, впрыгивают в кофейню, где на них немедленно набрасываются проститутки и помогают их связать.

Английские офицеры уводят Джебеллу и 2-х матросов; проститутки следят поодаль, издеваясь над пленными.

Раненый матрос остается на сцене...

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Загородный дом губернатора

№ 1. Торжественный обед в саду губернаторского дома по случаю подавления мятежа. За столом губернатор, епископ, негоциант, секретарь губернатора, колониальные чиновники, офицеры и их жены. Все очень чинно и важно. Тосты и гимны королю. Зажигают пунш. Часть начинает...

№ 2. ...танцы (*За столом пьют и засыпают*). Заметив, что заснул губернатор, его секретарь просит остановить танцы и велит...

№ 3. ...вынести губернатора в кровать (*ироническая колыбельная английского характера*).

№ 4. После этого веселье сразу усиливается и приобретает более разнузданный характер.

№ 5. Осторожно входит туземный слуга, говорящий на ухо одному из офицеров о приводе арестованных матросов и Джебеллы.

№ 6. Пьяному офицеру приходит в голову мысль предоставить обществу новее развлечение: он велит привести пленных сюда. Их вводят под общий смех и издевательство.

№ 7. Связанных матросов с приветствиями и поклонами сажают за стол. Одна из дам предлагает стакан вина, матрос отказывается. Офицеры хотят влить вино насильно. Драка. Матросов кидают на пол.

№ 8. Фокстрот продолжается. Один из пьяных, шутя, предлагает Джебелле танцевать. Она начинает свой танец, завладевает общим вниманием.

№ 9. Танец Джебеллы. В течение танца как бы разыгрывает пантомиму с ножом, во время которой тайком перерезывает веревку, связывающую одного из матросов. К концу ее танца дансинг продолжается, и все пары танцующих удаляются. Желая отвести внимание офицеров от матросов, Джебелла старается привлечь их к себе.

№ 10. Увлеченные ее красотой, офицеры пытаются ее обнять, целуют, она вырывается. Тогда они грубо схватывают ее и уносят. Крик Джебеллы.

№ 11. Матросы хотят ее спасти. Они быстро освобождаются от веревок, подкрадываются к часовому, душат его, выскакивают через стол в окно. Шум драки. (*Бешено быстрый темп*).

№ 12. Через мгновение матросы появляются в окне с Джебеллой на руках. Бегут к стене. Один вскакивает наверх, хочет втащить Джебеллу, но его убивают выбежавшие офицеры. Другой матрос бросается на них, чтобы дать Джебелле время убежать. Его также убивают.

№ 13. Внезапно на стене появляется группа молодых восставших арабов во главе с Джелалем. Они подхватывают Джебеллу и исчезают за стеной. Разозленные англичане выкидывают трупы матросов за стену.

№ 14. За стеной начинается гул разгорающегося восстания. В далеком арабском городе зажигаются и бегают огни.

Далекий пожар, гонг, труба и т. д.

№ 15. Дансинг продолжается.

Проснувшийся губернатор с недоумением смотрит туда и сюда.

Пиотровский А., Радлов С. Джебелла: балет в 3-х действиях: [машинопись]. [Л., 1926]. Санкт-Петербургская театральная библиотека.

ДУНЯ — ТОНКОПРЯХА

Рабочая оперетта в трех действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Дуня — *тонкопряха*
Валя
Таля
Нюра
Нюта
Ксана
Паша
Маруся — *делегатка*

Работницы с фабрики «Красная Нить»

Сашка Жуков
Мишка Маленьки
Колька
4, 5, 6, 7 мальчики

Машинисты и мюльщики с фабрики «Красная Нить»

Предфабком.
Тарарамов — *член фабкома*
Сельдерей — *мастер*
Кузькин — *розничник*
Кузькина-мать — *его супруга*
Сенька-Хлап — *брат Сашки, атаман болотинской шпаны*

Пепеша
Питуля
Мишка — *банщик*
Петька — *сламщик*
Киска-коляска
Матросы, гуляющие, фотограф, шпана.

Шпана

ДЕЙСТВИЕ I

Мотальная на фабрике «Красная Нить»

Сцена 1

Выбегают работницы. За ними Маруся — делегатка и мастер Сельдерей

Работницы (*поют № 1*):

Вы вертитесь, шестеренки,
Постарательнее!
Мы фабричные девчонки
Замечательные!
Ай люли, ай люли,
Молодые текстили!
Наша фабрика над речкой
На пригорьи стоит,
Не слова у нас, словечки,
Все забористые.
Ай люли, ай люли,
Молодые текстили!
За дворами сад-лесочек
Да с опушками,
Там гуляют паренечки,
Да с подружками.
Ай люли, ай люли,
Молодые текстили!
Ресефесер обошли,
Лучше места не нашли.
Только грех, один грешок,
Ах грешок, ах большой,
Ой, ой, ой!

1-ая: Не забегай вперед, Нюрка, гадюка! Мой черед снимать.

2-ая: Мой. Я и забыла, когда снимала.

1-ая: Забыла, хитрущая, ловкая! А помнишь, когда мотор остановился.

2-ая: Врешь, Нюшка, это ты, когда мотор! Я раньше, когда мотовила заело.

3-ья: А я раньше, когда пряжа скомкалась.

4-ая: А я раньше, когда приводные оборвались.

5-ая: А я всех раньше, девочки, прежде всех, когда фабрика неделю стояла, не помню почему. Мой черед!

6-ая: Мой!
1-ая: Мой!
2-ая: Мой!
Дуня: Девочки, пустите меня на съему, полтинник на сдельщине заработать. Гитару куплю.
1-ая: Жадина, Дунька! Жадина, тонкопряха лупоглазая. Добро бы миленку часики!
2-ая: Ох, девочки, чего чепуритесь! У нас на «Красной Нити» все равно не разбогатеть, не нажиться, фасонов басонов не нагулять. Какая у нас сдельщина!
3-ья: Не разбогатеть!
4-ая: Не нажиться!
5-ая: Какая уж тут сдельщина!
6-ая: Ну и ну! Не фабрика, а волынка!

Заваляй, моя волынка,
Задуди, моя дуда.
Да да ду да,
Задуди, моя дуда.

Работницы:

Вот он грех, вот грешок,
Ах, грешок, ах большой!
Ой, ой, ой!

1-ая (*к Сельдерею*): А у вас, у мастеров, глаза за бельмами, мозги на взводе, пальцем двинуть некогда. Все вы!
2-ая: Вы!
3-ья: Вы!
Сельдерей: Хе-хе. Разговорчивые.
Маруся: Тут не клуб, девицы, мастерская. Довольно стыдно базар устраивать. Бегите за пряжей.
1-ая: Делегатка, припечаталка!
Дуня: Я первая, девочки.
Работницы: Я. — Я. — Я. — Я.

(*Убегают*)

Сцена 2

Маруся: И почему это, товарищ Сельдерей, у нас на фабрике все не ладится, все не так?
Сельдерей: У-гу.
Маруся: Из кожи лезем, а из простоев не вылезаем?
Сельдерей: О-го.
Маруся: Половину суровья — в брак?

Сельдерей: А-га.
Маруся: От всех отстали. Перед Халтуринскими стыдно. «Краснoткачам» на глаза показаться совестно. Скоро май, а нам с чем на улицу выйти? Чистый саботаж!
Сельдерей: Эге-ге-ге.
Маруся: Что же будем делать?
Сельдерей: А меня, зачем спрашивать? Сами вы, гражданочка, в делегатках. По фабкомам бегаете, по заседаньям подол треплете, у фабкомщиков и спросите, у заседателей, дюжина пива с горохом! Мастер Сельдерей теперь последний человек на фабрике. Стираная ветошь, пыль, брак.
Маруся: Язык у вас, Сельдерей, не актуальный.
Сельдерей: Язычок на шестой разряд. Мастер Сельдерей в шестых разрядах пишется. Безответственный элемент. Младший костоправ промышленности.
Маруся: Комсостав.
Сельдерей: Ну, пустослав. Каково это густопсовому ветерану? Пролетарскому молоту? Потомственному Сельдерею? Двенадцати значков кавалеру?
Маруся (*поет № 2*):

Вам довоенным не в терпеж,
Вы злы, что в силе молодежь,
Понятно, зависть мучит,
Что молодые учат.
Узнать бы кто виноват в непорядках!
Так бы в душу и вцепилась.
Никак ума не приложу,
Хоть я туда, сюда гляжу.
Уж быть не может зорче,
Откуда брак и порча.

(*Смотрит в книжку*). 9 часов фабком, 9½ группком, потом лекция, потом женсекция, потом рабочая инспекция, сантройка, шитье и кройка, общественное питание, пионеров обмундирование. Бегу на производственное совещание.
Сельдерей: Хорошо поешь, барышня, где-то сядешь.
(*Поет № 2а*):

Я старый мастер Сельдерей
Я всех на фабрике хитрей,

И самому фабкому
Приятель и знакомый.
Ах шпулечка моя,
Шпулька тайная моя.
Всегда вношу исправно взнос
И скоро всем наставлю нос,
Мальчишкам шалопаям
Загривки наломаем.
Ах шпулечка моя,
Шпулька милая моя.
Вертеть мальчишки стали всем.
А я молчу, я глух и нем.
Пусть воют от простою,
Секрета не открою.

(*Пауза*)

Жду, когда труба затрубит, тогда заговорю.
Тоже совещаются цацы.
И я пойду совещаться.
У Кузькина отца
За парочкой пивца,
У Кузькиной матери,
По государственной таксе,
Тридцать две копейки, без посуды,

(*Слышна песня работниц*)

Девчонки бегут, приятненькие. А уж эта Дунька-тонкопряха — девочка —
огурчик, апельсинчик, антик и вообще.
Дюжина пива с горохом!

(*Уходит*)

Сцена 3

Работницы вносят корзины

Работницы (*поют № 3а*):

По мастерским по лестницам, роняя смех,
Бежим мы в отделение, в девичий цех.
У нас платочки как огонь,
У нас проворная ладонь.
Когда работаем,
Не тронь!
Скорей, девчонки, занимай места!
Гудок гудит, работа начата.

Мы все прядильщицы усердные,
И наша жизнь трудна, да весела.

1-ая: Ой, тяжело, не могу.

2-ая: Корзины прямо как чугун.

3-ья: Это к дождику, пряжа набухла.

4-ая: Брякнула, дождик!

Послушайте, молодочки,
Купила я туфли лодочки.
На праздник на Май,
А в дождь, хоть не надевай!

5-ая: Ой, ой, силы мало.
Животики надорвала.
Кину корзину.

6-ая: Кинь, да не выкидывай!

5-ая: Экие, ехидные,
Активные, абортивные.

Дуня: Девочки, какие слова!

1-ая: Тащи, Дуня, раз-два!

Работницы (*ставят корзины, становятся у мотовил, поют № 3б*):

Работу кончу к вечеру в сад пойду.
Под вечер нынче музыка у нас в саду.
Наденем туфли скороход,
Парнишек встретим у ворот,
Гуляй с получкою народ!

Голос (*из корзины*): Вот, вот!

1-ая: Что это?

2-ая: В вентиляторе отозвалось.

Работницы (*поют № 3в*):

А завтра воскресение, работы нет.
Не надо подыматься на завод чуть свет.
Тепла весенняя пора,
Не уберешься со двора.
Любиться будем до утра.

Голос (*из корзины*): Чум чара, чу ра ра!

2-ая: Опять!

6-ая: Что?

5-ая: Голос изнутри.

Из корзины: Чу ра ра.

6-ая: Послышалось, чепуха!

Из корзины: Ку-ку — ха-ха.
5-ая: Ой, боюсь! Утеку.
Из корзины: Ку-ку.
6-ая: Это в ремнях зашелестело.
5-ая: Ну и ну, в ремнях!
Работницы (*поют № 3г*):

Тянитесь нитки, за мотком моток
Рука живей, беги, играй станок.
Мы все прядильщицы усердные,
И наша жизнь трудна, да весела.

Дуня (*подойдя к одной из корзин*): Девчушки, сапог!
1-ая: Очумела!
Дуня: В корзине. Латаный, гвоздиками подбитый.
2-ая: Так и есть. Вот оно, девочки. Младенчика подкинули. Это бывает.
Дуня: Хорош, младенчик! Скороход 19-й номер.
2-ая: Вот, вот. Труп в корзине. Это бывает. Об этом и в Красной[1] пишут.
3-ья: Чего в Красной! Халтуринские говорили: приходят они в красильню, а в баке нога.
5-ая: Ой, страшно как!
3-ья: И говорит она: та та та та. А где это мои руки? А где это мои уши? А где это мой... (*шепчет*).
5-ая: Ой, как нахально!
3-ья: Так ведь это нога. Совести у нее мало.
6-ая: Вот и тут. Зарезали бедненького болотинские шпанари.
Дуня: Шевелится!
2-ая: Значит, не дорезали. Только придавили. Это бывает.
6-ая: Чихает.
1-ая: Жив.
Дуня: Сейчас посмотрю. (*Наклоняется над корзиной*).
Сашка (*вылезает из корзины*): Тебе чего надо?
Дуня: А тебе чего, милорд?
1-ая: Да это Жуков!
3-ья: Сашка!

---

[1] «Красная газета» — ленинградская ежедневная газета, выходила с 1918 по 1939 г.

Дуня: Ох!

(*Девочки разбегаются по корзинам. Оттуда вылезают мальчишки*)

1-ый: Тебе чего?

2-ой: Тебе чего?

3-ий: А тебе чего?

Сашка: Ай да девчушки, своих машинных не узнали!

1-ая: Ах, посадские!

2-ая: Шкеты!

3-ья: Мозги соленые, вихры моченые!

4-ая: Бузари!

5-ая: Вас кто звал?

6-ая: Хулиганы!

Сашка: Ша, гражданочки, ша! Слово дирижеру струнного оркестра, с фабрики «Красная Нить» Александру Прокофьевичу Жукову. Кхэ.

Мишка Маленький: Крой, Сашка! Не робей: От Коминтерна.

Сашка: Гражданочки! Работницы и крестьянки! Как вам хорошо известно, завтра исполняется годовщина знаменитому и довольно доблестному, чисто пролетарскому, струнному оркестру с фабрики «Красная Нить». Мы, рабочая молодежь, ну и прочее... Одним словом, завтра в саду, концерт с играми и спортом. Все.

Мишка: Герой, Сашка! Евдокимов!

Мальчики: При-гла-ща-ем на ю-би-лей.

Мишка: Девочки, комсомолочки, просим на гуляночку, тезисы писать, пряники жевать.

1-ая: Трепачи, выметайтесь!

2-ая: Накостыляем!

Мишка: Нагородят девочки трехэтажными. Валечка, ангельчик, не волнуйтесь!

2-ой: Талечка, поберегите здоровье!

3-ий: Ксаночка, куколка, не разоряйтесь!

4-ый: Паша, ша!

5-ый: Нюра, ша!

6-ой: Нюша, ша!

Работницы: Пошли! Смывайтесь! Чтоб духа не было.

Мальчики (*поют № 4*):

Наши мотовильные —

Девочки двужильные.

Работницы (*поют*)**:**

А парнишки мюльные —
Бузари прогульные.

Мальчики:

Жмоты распроклятые,
Гонитесь за платою.

Работницы:

Лодыри панельные,
Наша плата сдельная.

Мальчики:

А на что нам денежки?
На чулки да семечки.

Работницы:

Денежки имеются,
Коль работа клеится.

Мальчики:

Девки, мы с охотою
С вами поработаем.

Работницы:

Вы у нас не прошены,
Мотовила брошены.

Мальчики:

Мы комса машинная,
У нас руки длинные.

Работницы:

Соберемтесь, милые,
Выгоним их силою.

Мальчики:

Вымажем вас сажею.

Работницы:

Закидаем пряжею.

Мальчики:

А мы вас шапками!

Работницы:

А мы вас тряпками!

(*Перекидываются*)

Мальчики:

Вышли снаряды,
Строй баррикады.

(*Прячутся под стол*)

Работницы:

Вы под столом,
Мы на пролом!
Девочки, даешь баскет бол!
В дверях гол.
Загоняй, выгоняй.

Мальчики: Ало!

Работницы: Ало, чище!

Мальчики: Полегче!

Работницы: Пасуй в сетку!

Мальчики: Аут!

Работницы: Гол! Вон пошел!

(*Выгоняют мальчиков и убегают за ними*)

Сцена 4

Остались Дуня и Сашка

Дуня (*Сашке поет № 5*)**:**

Все мальчишки хвост поджали.
С мастерской удрали.
Ты чего, милорд, остался?
Или ты привязан?

Сашка (*поет*)**:**

Вашей пряжей
Крепко не привяжешь.
Оттого я здесь остался,
Что влюбился сразу.

Дуня:

Я делов твоих не знаю,
Кто твоя такая.
Догоняй, беги вприпрыжку,
Тут девчонок нету.

Сашка:

Пусть их нету,
Мне плевать на это.
Если ты меня прогонишь,
Я не взвижу света.

Дуня, не гони ты меня, пожалуйста. Уж очень я в тебя влюбился.

Дуня: Знаем вас, звонарей. Отвяжись, злая жисть!

Сашка: Не отвяжусь.

Дуня: Берегись!
Сашка: Мальчик храбрый вырос.
Дуня: Получай!
Сашка: Слабу!
Дуня: Не подначивай!
Сашка: Промахнулась, тонкопряха.
Дуня: Вот!
Сашка: Мазнула, Дунечка.
Дуня: Ну, и черт с тобой, катись! Мне на тебя и плюнуть некогда. Я работать буду.

(*Работает у мотовила*)

Сашка: Чисто ты работаешь, тонкопряха, аккуратно руками перебираешь. Нет проворней тебя ни в мотальной, ни в трепальной, ни на ватерах, ни на мюлях, ни здесь на фабрике, ни на заречной халтуринской, ни в Англии, ни в Америке у капиталистического Форда.
Дуня: В клуб таскался, язык, навострил.
Сашка: Не язык это, Дуня, а влюбленность.
Дуня: Не тарахти, нитку оборвешь. (*Работает*).
Сашка: Стать бы мне этой белой ниткой в твоей белой руке. Вертеться веретеном у твоего сердца. Жужжать бы мотовилом над твоим ухом:

Ай, Дуня, Дуня, я,
Комсомолочка моя.
Дуня светик огонек,
Дуня аленький платок.

Дуня: Брось лапать. Перепутаю руки.
Сашка: Перепутай, комсомолочка. (*Она вяжет ему руки*). Крепче, вырвусь.
Дуня: Так, так. (*Он целует ее*). Да ты что?
Сашка: Люблю тебя, Дунька, девочка, марушечка.
Дуня: Не тронь!
Сашка: Недотрожка, чистюшка.
Дуня (*ласково*): Ой, и гуляка ты, Сашка, мальчишка! Скажи, с кем еще гуляешь?
Сашка: Что было, померло на шестом номере. Тебя люблю.
Дуня: Кому говоришь ласковые слова?
Сашка: Ни на одну не взгляну. Тебе, Дуня, буду в глазки смотреть, жалеть, беречь, разговаривать.

Дуня: Говори, Сашка, мне разговор твой — песенки.
Сашка: Пойдешь, Дуня, на гулянку завтра?
Дуня (*молчит*).
Сашка: Отпросись у матери. До росы, до трамвая. Лодку достанем. К Островкам махнем. Костер разложим. Будем головни в Неву бросать. За охтинским трубы считать. Под гитару петь. (*Поет № 6*):

Полюбил мальчонка,
Дунечку девчонку,
Ай, Дуня, Дуня,
Дуня, тонкопряха.
Пошли по бульвару,
Фартовая пара.
Ай, Дуня, Дуня,
Дуня молодая.
Жались, обнимались,
В губы целовались.
Ай, Дуня, Дуня,
Дуня комсомолка.

Дуня: Дуня отвечала:

Давно тебя ждала,
Ах, Сашка, Сашка,
Франтик черноглазый.
У кино, у сада
Мальчика что надо.
Ах, Сашка франтик,
Паренек веселый.
Ждала, поджидала,
Боты шнуровала.
Ах, Сашка, мальчик,
Саша, голубочек.

Сашка: Пойдешь?
Дуня: Ни, ни.
Сашка: Пойдешь?
Дуня: После скажу.
Сашка: Когда скажешь? Через неделю, в субботу, в среду?
Дуня: Завтра скажу. (*Целует его*)

Сцена 5

Голоса работниц:

По мастерским по лестницам, роняя смех,
Бежим мы в отделение девичий цех.

Дуня: Девчонки возвращаются. (*Торопит Сашку*) Сюда!

Голос Сельдерея (*с другой стороны*)**:** Каков прогул, дюжина пива!

Дуня: Нельзя сюда. Сельдерей ползет паршивец. Куда ж тебе податься?

Сашка: В окно.

Дуня: Ополоумел!

Сашка: В пролет.

Дуня: Еще чего! Полезай в халат! Платок на космы! (*Наряжает его*)

Сашка: Ты что задумала?

Дуня: Ай, ай, ай! Девочка! Агашка! Держись Агашка! (*К Сельдерею*) А вот, товарищ мастер, съемщица новенькая вместо Чумаковой, та на Пороховые отпросилась. Брат у нее рожает, т.е. не брат, сестра... Ну, новенькая. Молодчикова Агафья.

Сельдерей: Рослая девица.

Дуня: У них в семье все такие, портачи, то есть — спартаки. Отец спартак, мать спартак...

Сельдерей: Да ты что егозишь? Ты не егози. (*Шепчет*) Пойдешь завтра в сад, ко мне зайди. В город поедем. В гостиницу «Москва». (*Дуня незаметно выскальзывает, на ее место Сашка*) Ты что же такая крепкая, Агафья?

Сашка: Я-то Агафья, а ты Агафон, фараон, девок цапаешь!

Сельдерей: Я пошутил. Я добрый. А ты ничего, крепкая.

Сашка: С детства таков.

Сельдерей: Какова?

Сашка: Такова.

Сельдерей: Ну, ступайте. Я поиграл. Я старичок веселый. (*В сторону*) Сельдерей глазей! Дюжину пива!

(*Входят работницы*)

Сельдерей (*к Сашке, пытающемуся смыться*): Ты куда, не беги! Становись, Агафья!

Сцена 6

1-ая: Наверстаем девочки! Дружней возьмемся!

(*Принимается работать*)

Работницы (*поют № 7*):

Прежде рваная, да пьяная, большая,
За полушку свою силу пропивая,
Вся на фабрике работала семья.
Эх я, пряха, пряжа черная моя.
В мастерскую как в могилу
Шли послушно и уныло
Для постылого труда.
Шелестите мотовила!
То что было,
Не вернется никогда.
Верной нитью, крепкой пряжей
Мы в неразрывный узел свяжем
Заводы села города.
В революцию мы выдержали трепку,
Стала фабрика без топлива и хлопка.
На Юденича отправились мужья.
Эх я, пряха, пряжа строгая моя.
В мастерскую, как в окопы,
Шли упрямо, дружным скопом,
Для упорного труда.
Шелестите мотовила,
То, что было,
Не вернется никогда.
Верной нитью, крепкой пряжей
Мы в неразрывный узел свяжем
Заводы, села, города.
Мы текстильщицы, прядильщицы фартовые,
И работать и гулять всегда готовые.
Мы дожили до хорошего житья.
Эх я, пряха, пряжа красная моя.
Соберемся спозаранку
Для веселого труда.
Шелестите мотовила,
То, что было,

Не вернется никогда.
Верной нитью, крепкой пряжей
Мы в неразрывный узел свяжем
Заводы, села, города.

(*Во все время песни — пантомима между Сельдереем и Сашкой. Потом внезапная остановка машин. Тишина*)

1-ая: Что же это?

2-ая: Снова?

3-ья: Стал мотор!

4-ая: Приводные повисли!

5-ая: Засыпают мотовила!

6-ая: Снова пропала работа. Трудимся, как вода в сито.

Дуня: Мотовила, вертитесь, вертитесь! Вертитесь, проклятые! Бусы снять? Милого кинуть? Что же это? Девочки? Как в могиле!

Сашка: А, мать...

Сельдерей: Ты чего, Агафья?

1-ая: Зовите фабком!

2-ая: Пусть рассудит!

3-ья: С волынкой кончит!

4-ая: Фабком!

Сельдерей: Смелей, Сельдерей, держи знамя! Вот оно предопределение. Дюжина пива!

Сцена 7

(*Входят Предфабком, Тарарамов и Маруся-делегатка*)

Работницы (*поют № 8*):

Чтоб шла работа в горку,
Чтоб всюду брак исчез,
Оберегайте зорко
Заводский интерес.
Прогулы без изъятия
Сметайте помелом,
Вы — сердце предприятия,
Рабочий фабзавком.

Теперь для нас не страшны
Буржуи и цари,
Страшнее враг домашний
На фабрике внутри.

Гоните эту шатию
Из цехов целиком,
Вы сердце предприятия,
Наш верный фабзавком.

Предфабком: Опять поломка?

Тарарамов: Подрыв производства! Экономическая контрреволюция!

Предфабком: Помолчи, товарищ Тарарамов. А почему?

1-ая: Не поймем. Работаем справедливо.

2-ая: Если б знали, кто виноват.

Маруся: Девочки работящие, не вертихвостки.

Дуня: Товарищ предфабком! Помогите, хоть плачь. Хоть с моста головой.

Предфабком: Погоди, девочка. В своем доме грех отыщем.

Сельдерей: Прошу слова.

Тарарамов: Мастер Сельдерей, вполне на платформе, взносит по норме, значки в полной форме.

Сельдерей: Ячейка Мопра. Член беспризорных безбожников. Технологическое студенчество. Друг материнства без младенчества.

Предфабком: Говорите.

Сельдерей: Я в гроб смотрю. Я старичок, мне ничего не надо. Но как потомственный ветеран и рабкор с детства.

Сашка (*в сторону*): Рабкор! При царях директору безымянки строчил.

Сельдерей: Не могу не высказаться непечатно, то есть печатно в собственноручной стенной газете «Красный Сельдерей». Передовая. В то время как наши испытанные вожди и сам всероссийский староста Михайло Иваныч Калинин неустанно, неустанно призывает к производительности, у нас на фабрике прискорбные алименты. Сам Михайло Иваныч, староста всероссийский...

Предфабком: Ты не божись, ты говори!

Сельдерей: Фельетон. От бузы тормозы...

Предфабком: К делу!

Сельдерей: Забузили без конца.

Лапцадрица оп ца ца.

Предфабком: Да ну тебя!

Сельдерей: Гоненье на рабкора?

Предфабком: Не всяк рабкор, кто на перо скор.

Сельдерей: А так? Так вот же, говорю без обиняков. Шею кладу под мотовило. Чтоб раздавило, если вру. Умру. Иль в порошок сотру муру. Вырвите Сельдерея, как горькую редьку из пролетарского огорода. Провозглашаю...

Работницы: Ну?

Сельдерей: Уличаю...

Предфабком: Ну же?

Сельдерей: Парни виноваты, машинисты и мюльщики, хулиганы.

Сашка: А, сволочь!

Дуня: Тише, Агашка!

Предфабком: Сбрехнуть легко, ты докажи!

Работницы: Докажи!

Сельдерей: Докажу. Буза у них первое занятие. За машинами не следят. Аккуратности никакой. Вот и поломки.

Предфабком: Доказательство?

Сельдерей: Мастериц с пути сбивают.

Тарарамов: Авторазврат!

Сельдерей: Забрались в мотальную в развращенном виде. Бадыгу подняли.

Дуня: Пошутили.

Сельдерей: Пошутили. А это что ж, тоже шуточка? Личность, пол, возраст и социальный состав с изуверскими намерениями переменить, обмануть доверие республики!

Дуня: Да ты что?

Сельдерей: А вот что! (*Хватает переодетого Сашку*).

Дуня: Обалдел! Девчонку щупаешь!

Сельдерей: По-вашему, может это и барышня, подружка душевная Агаша, а по-нашему — машинного отделения механик... (*Скидывает платок с Сашки*).

Предфабком: Жуков...

Тарарамов: Александр!

Сельдерей: Это чудо, хош не хош,

У девчонки брюки клеш.

Работницы: У девчоночки гаврилка,
А у Дуни Саша милка.
Ах, Дуня, Дуня, я.
Дуня скромница моя.

Тарарамов: Матерщинное хулиганство! Гнойник на производстве!

Предфабком: Да, непорядок.

Сашка: Товарищ предфабком, товарищи девочки! Что бузили, признаемся, берем на себя вину, возьмем себя в руки. Но перед фабрикой не виноваты ни в чем. Заверяю железным юношеским словом...

Тарарамов:
Слова теперь напрасны
Все дело очень ясно.

Сельдерей:
Понятны штучки мучки,
Дойдем мы так до ручки.
Перед фабрикой, перед фабрикой стыдно.

Сашка: Берегись, Сельдерей! Берегись, кляузник! Забыл, кто я, какой семейки? Не знаешь брата моего, Сеньку Хлапа, бузаря болотинского? — Та же кровь во мне, купоросная, горькая!

Сельдерей: Убьет. При исполнении обязанностей.

Сашка: Засохни! Заткнись! Гриб паршивый! Дуня, помни, завтра! (*Прыгает в окно*)

Дуня: Помню. Ох, мне!

1-ая: В окно!

2-ая: Разбился!

3-ья: Живехонек, встряхнулся!

Сельдерей: Вот язва! И все они такие.

Предфабком: Разберем.

Тарарамов: Чего разбирать? Безобразников с производства! Сельдерея на красную доску!

Предфабком: Посмотрим.

(*Уходит*)

Сельдерей:
Господь меня сегодня спас.
Кто не с нами, тот против нас.
(*Поет № 9*): Я Архип хип, хип.
Ловкий тип, тип, тип.

Влез в гору
Очень скоро,
Все приемы без разбора
В ход пущу,
Комсососам отомщу.
Сельдерей рей рей,
Не робей бей бей.
Влезешь в гору
Очень скоро,
Все приемы без разбора
В ход пусти,
Дуню пряху оплети! Да.

(*Уходит*)

Сцена 8

Маруся (*поет*): Сельдерей рей рей
Не зверей рей рей!
Иль под гору
Очень скоро
Полетишь.

А все-таки беда. Вижу, вижу, прав он, мерзавец. Какая же другая причина? Девочки, должны мы решить, если мальчишки наши трепачи и лодыри, так стыдно нам с ними гулять.

1-ая: Ну да, стыдно.

Маруся: Пожалуй, с других фабрик девчонки нас засмеют. Назовут панельными.

2-ая: И назовут.

Маруся: А фабрике от этих несознательных безобразий вред и порча, а нам разоренье.

3-ья: Очень просто.

Маруся: А потому, девочки, предлагаю вам на обсуждение: с бузарями не гулять, на Неву с ними не ходить, пар не крутить. Пусть почешут в затылках, за работу примутся.

4-ая: Дело.

Маруся (*поет*): Пораздумаем, девицы
«Красной Нити» мастерицы,

Работницы: Эх я, пряха, я, пряжа крепкая моя.

Маруся (*поет № 10*):
Нынче наши мальчуганы
Стали шкеты хулиганы

В пару хлаповым.
В коридорах, в поворотах,
На задворочках, в пролетах
Девок лапают.
Работницы:
Им побаловать охота,
До работы нет заботы,
Все с заторами.
Мы не будем поддаваться,
Не желаем больше знаться
С бузотерами.
Маруся: Голосуем, девочки, кто за, кто против. (*Все согласны. Дуня против*) Дуня?
1-ая: Тонкопряха! Отказчица! Закрученная!
Маруся (*поет*): Что ж ты, наша Дуня,
Плачешь, слезы прячешь,
Работницы: Ах, Дуня, Дуня
Дуня, тонкопряха.
Маруся: Не идешь в компанью нашу,
Позабыть не можешь Сашу.
Работницы: Ах, Дуня, Дуня, я
Комсомолочка моя.
Дуня: Сашенька машинный,
Как его покину.
Работницы: Эх, Дуня, Дуня,
Дуня, тонкопряха.
Дуня: Он в меня влюбился
Погулять просился.
Работницы: Брось его Дуня,
Дуня, тонкопряха.
Дуня: Ах, гулять не буду,
Только не забуду.
Работницы: Ой, Дуня, Дуня,
Дуня молодец.
Дуня: Не на радость, Саша,
Вышла встреча наша,
Ах, Дуня, Дуня, я
Доля горькая моя.
Маруся: Мы мальчишкам нос покажем,
Слова доброго не скажем,

Надоумятся, образумятся.
Работницы: Пусть по саду темной ночкой
Погуляют в одиночку,
Ах, Дуня, Дуня, я,
Комсомолочка моя.
Маруся (*декламирует*): Клятву даем.
Работницы: Мотовилам,
Хлопку и русому льну:
К милому я не прильну,
Гулять я не буду с милым.
Маруся (*поет № 10*):
Ремню и катушке
И шпульке — вертушке,
Клянемся фабрике всей:
Работницы: Пусть веретена спрыгнут с осей,
Нитка лопнет и пряжа в брак,
Если не будет так.

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ II

Сад

Сцена 1

Мишка (*у турникета*): Товарищи, публика, начинается программа. Юбилейный, любимый, громобойный оркестр, спартак и просветительный дивертисмент. Качели, тиры, силомеры и прочие удовольствия. Праздник в честь подшефной подводной лодки «Красный Морж». С посторонних вместо рубля пятачок. (*Вешает афишу*)
Прохожие: Позвольте билетик.
Билетик.
Билетик.
Гражданин, танцы предполагаются?
Мишка: Танцы, как буржуазная безнравственность, безусловно, устранены. Произойдут подвижные игры, как-то: подвижной краковяк, подвижная гайавата и прочее. (*К шкетику, пытающемуся пролезть*) Шкет, гони билет!
Шкет (*Петуля*): Не узнал? Вместе стекла били на Болотной.

Мишка: Это не по существу. Отчаливай.
Петуля: Загибаешься, фабричный. Собью фарс.
Мишка: Слабу, шпингалет болотинский!

(*Входит группа шпаны*)

Шпана (*поет*):

Если ты рожден буржуем,
Ага.
Мы тебя отполируем,
Ага.
Скинем кепку и толстовку,
Ага.
И закатим потасовку,
Ага.

Мишка: Осади, шпана!
Петуля: Ребята, наших бьют.
Пепеша: Кто бьет? Вот я Пепеша, Сеньки Хлапа верный есаул. Кто меня тронет?
Шпана: Эй, ребята, поднапри,
Чум-чура чу-ра-ра.
Мы с Болотной шпанари,
Под глазами фонари,
Хлап.
Мишка: Хоть за мильтоном[2] посылай.
2-ой мальчик: А ну их! Пусть потолкутся, ума наберутся. Топай, Мишка, за балалайкой. Подшефники придут. Начинать пора.
Мишка: Сашка здесь?
2-ой: Не видал я твоего Сашки.
Мишка: А девчонки?
2-ой: Не видал я твоих девчонок.

(*Мишка убегает. — Сад наполняется*)

Мороженщик:

Мороженое земляничное,
Отличное — заграничное,
Лимонное потогонное,
Крем бруле,
Съел и на Волково[3] алле!

---

[2] Мильтон (жарг.) — милиционер.
[3] Волковское кладбище.

Девица: На гривенник!
Кавалер: На гривенник, Мурочка, для здоровья вредно. Крем бруле на пятачок!
Папиросник: Папиросы асфир
Курит весь мир.
Самый ходкий
Дюбек с бородкой!
Торговец: Семечек немножко!
Реклама: Требуйте «Брейдо с кошкой»!
Распорядитель тира: Забава и поучение.
Политграмотное развлечение.
Красный тир, буржуазный мир,
Цели и силомеры на политические примеры.
Пепеша: Братва, сюда! Лупи империалистов по пятаку пара.
(*Подходит к тиру*)
Шпана: Лезь в гроб мериканец, смерть твоя...
Пепеша: Пли. (*Пальба*)
Шпана: Лезь в гроб мериканец, смерть твоя пришла.
От Болотной шпаны. (*Пальба*)
Чемберлену лену раз! (*Пальба*)
Муссолини лини два! (*Бьют по силомеру*)
Гинденбургу бургу три!
По заплешине!
Пепеша: Продолжай дискуссию, ребята!

Сцена 2

(*Стреляет, пугает проходящих Кузькиных*)
Пепеша: Простите, умилительный гражданин, не оттуда выстрелил.
Кузькина мать: Он мил.
Кузькин отец: Проходи, мать! (*К Пепеше*) А ты себе катись. Катись, молодой человек. Одно огорченье! Пойдешь в сад, божьей славой полюбоваться, а тут тебе пиво, госларек, разгульный скок. Как дышать чувствительному розничнику! (*Замечает входящего Сельдерея*) Архип Клисфеныч!
Кузькина мать: В изящном виде!
Сельдерей (*подходит*)**:** Семейству Кузькиных! Как жизнь?
Кузькин отец: Тоска, Архип Клисфеныч!

Делишки непрочные, торговля ларечная!
Налог, патент, не социальный элемент.

Сельдерей: Вздор! Бессознательность! Держите знамя, гражданин Кузькин! Идите в массы! Смыкайтесь!

Кузькина мать: Слова темные, но личностью полный генерал! Бутончик!

Кузькин отец: Как это смыкаться?

Сельдерей: На линию выходим, гражданин Кузькин. И вы, и я по принадлежности. Не слышал разве? (*Поет № 11*):

На мастера, не мальчика,
На наши капитальчики.

Кузькина мать: Какие капитальчики?

Кузькин отец: Огурчики, пенальчики?

Сельдерей:

В газетах ставят ставку.
Вы в лавке, я в главке
Достанем на булавки!

Кузькин отец: Какая речь!

Кузькина мать: Какая речь, помпончик!

Сельдерей: Жду по фабрике повышения и чрезвычайного назначения. Вот и бумага. Подписана: помпред Тарарамов. Печатью удостоверяется. Что?

Кузькин отец (*поет*):

Почтенный Сельдерей,
На фабрике пригрей
Нас Кузькиных отцов и матерей!

Кузькина мать:

Прелестный Сельдерей,
Не жди, не трусь,
Тебе я отдаюсь!
Приди!

Все трое: Ура, ура, ура!

Неужели же придет пора
Для вас, гражданин Сельдерей.
Для Кузькиных отцов и матерей?

Сельдерей: По этому случаю зайдем в близлежащее заведение.

Кузькин отец: Справедливо. Идем, мать!

Кузькина мать: Фокстерьерчик! (*Заходят и садятся у столиков*)

Сельдерей: Боюсь, прилипнет тетеха. Как бы не проглядеть Дунечку, игрушечку, заверлюшечку. Дюжина пива с горохом.
Кузькина мать: Футенька, крошка!
Реклама: Требуйте «Брейдо с кошкой»!

Сцена 3

Шкицы (*входят, поют № 12*)**:**

У нас юбки до колена
Коротки, да широки,
У нас икры, как полена,
Да ажурные чулки.
Ищет шкица молодца,
Ламца дрица оп цаца!

1-ая шкица: Дай, Киска, пудры, нос набелить.
Киска-коляска: Штукатурь, не штукатурь, все равно облезет.
1-ая шкица: По себе не мерь, Киска-коляска!
Фотограф: Одиночки и группы,
Живые и трупы,
В профиль и в аныас,
Без гримас.
На фоне семейного уюта,
В три минуты.
Киска: Снимай, да чтоб красивее вышла. Сеничке фраеру, Хлапу миленькому подарю портретик.
Фотограф: Садитесь. Снимаю. Ша.
Шкицы: И боле ни шиша!
Мишка: Посторонитесь, посторонние! Подшефники идут. (*Входят матросы*) Здравствуйте, краснофлотцы! Как топаете!
Матросы (*Поют № 13*)**:**

Здорово салака береговая!
На подлодках, на линкорах
Комсомольцы военморы!
Ты плыви, плыви наш Красный флот,
Мира нового оплот,
По морям, по морям, да по заливам,
В облаках шевеля прожектора,
Вымпела молодые подымать горделиво,
Подымать горделиво пора.
Мы с подлодки, мы с линкора.

Нынче праздник в нашу честь.
На побывку вышли в город
День до вечера провесть.
И поесть и попить
По садам, по садам, да по аллеям,
Нынче здесь, а завтра там.
На подлодке, на линкоре
Завтра рано будем в сборе.
Подымайте якоря,
Надо ехать за моря.
По морям, по морям, да по заливам
В облаках шевеля прожектора,
Вымпела молодые подымать горделиво,
Подымать горделиво пора.

(*Танец*)

Киска: Здравствуйте моржики?
Матрос: А эта чего вылупилась!
Шкицы: Снимается на портрет.
Фотограф: Готово, пожалуйста! В рамке из слонового дерева.
Киска: Это я, говори, фотография, лысая, я — Киска-коляска, пикфордистая? А-а!
Матросы: Ты простись навек, девчонка с красотою!
Лучше бы тебе облиться кислотою.
1-й матрос: Разрешите приобрести ваш портрет для ношения на груди в рамке из слонового дерева.
Киска: Мурло такое! Кто со мной гулять станет! Отдай!
1-й матрос: Деньги заплачены.
Киска: Не подначивай, клешник, кислошерстый! (*Лезет в драку*).
Пепеша (*выскакивает из тира*): Мальцы, наших марух бьют! (*Сцепляется*).
Матросы: Пошли вы к бесу!
Киска: Ай, ай, ай! (*Ревет*).
Матросы: Тебя не трогают. Стихни!
Киска: Ох, мне!
Сашка (*Входит. К Киске*): Дуня, Дуня пришла? (*Обнимает ее*)
Киска: А тебе что? Чего барахлишь?
Сашка: Не та, обознался! Все нет ее!

Сенька (*появляется*): Ты чего фрайер к чужой лезешь? Пера захотел?
Сашка: Не ори! (*Драка. Сашка узнает Сеньку*).
Сенька: Сашка, брательник! Брось дрянь?
Киска: Сеничка, котик!
Пепеша: Хлап!
Сашка: Это ты, брат? Не злись! Ошибся. За другую принял.
Сенька: Черт с тобой, ищи свою елдочку! А ты Киска зря не приклеивайся! Видишь, человек порядочный. Айда в пивнуху!
Киска: Сеничка, поцелуй меня!
Пепеша: Поехали, Хлап, в пивнуху. (*Уходят к столикам*)
Мишка: Пришел Сашка. Заждались дирижера. Поторапливайся! Товарищи моряки, вот спорт и всякий дивертисимент.

(*Моряки отходят в стороны, располагаются на качелях*)

Сашка: Где наши ниточницы?
Мишка: Не приходили. Верно, к спартаку готовятся.
Сашка: Не приходили? Дунька хитруха, обманешь! (*Уходит на эстраду*)
Матрос (*на качелях*): Качнемся. Еще раз! Еще разик!
Девица: Ах, вы меня закачаете.
Матрос: Это что за качка. У нас в походе крен в тридцать градусов. Волна через борт, океанская!
Девица: Ах, страшно!
Матрос: Для комсомольца никаких страхов. Качнемся! Выше! Выше!

Матросы (*поют № 14*):

Волны «Аврору» подымают,
Волны матросика качают.
Помнит матрос о Ленинграде
О тополевых садах.
Там на бурливом Категеате[4]

---

[4] Имеется в виду Каттегат — пролив между восточным берегом полуострова Ютландия и юго-западным берегом Скандинавского полуострова.

В пеной забрызганном бушлате
Думает он о милой Кате
В темном фабричном саду.

Девица: Ах.

Сцена 4

Селдерей (*за столиком*): Вообразите, через полгода у нас пятьдесят ларьков. С полными правами. Сидите в их вы, господин Кузькин, гражданка Кузькина-мать, племянники, племянницы Кузькины, внучки, внуки, невестки, золовки Кузькины. Так это уж не разносолбакалея, а оптово-розничное семейство «Красный Кузов».

Кузькин: Подай господь!

Сельдерей: А я? Комсососы, шире дорогу! Довоенный мастер Сельдерей идет! Сяду в трест, в кресло специальной кожи. На столе тридцать чревовещателей. Кто в приемной дожидается? — Кузькины? К матери их! Пошутил! Принять, посадить под Карла Маркса на соответствующую софу!

Кузькин: Подай господь!

Сельдерей: А вечером, приведите Дунечку, душечку!

Кузькина: Коварный изменщик!

Кузькин: Пей, мать, это так — идеология.

Сельдерей: А штука в чем? Маленький секрет. На два фунта. Но я молчу.

Кузькин: И молчите, Архип Клисфеныч.

Сельдерей: И молчу.

Кузькина: И молчите.

Кузькин: Прославим господа!

Все трое (*поют*): Веселимся наша братия,
За пивною благодатию,
Толстошееи, толстошеи, толстошеи.
От сеновцев в совнарком,
Яко его есть царство и сила и слава,
Мы петицию пошлем.
Аминь.

Владыка живота нашего, хлеб наш насущный даждь нам днесь, яко блажен иже и скоты милуют. Цыпленки тоже хочут жить.

(*За соседним столом шпана пьет и играет в решку*)

Хлап: Три!
Пепеша: Два!
Хлап: Решка!
Пепеша: Бита! Подставляй лоб, Хлап!
Хлап: Ну?
Пепеша: Подставляй! (*Щелкает*)
Киска: Ах.

(*Продолжают играть*)

Хлап: Два!
Пепеша: Пять!
Хлап: Бита. Три!
Пепеша: Пять!
Хлап: Бита! Решка.
Пепеша: Молоток.
Хлап: Бита! Двести щелчков! Давай лоб!
Пепеша: Пожалей, Хлап, забьешь.
Хлап: Не филонь! (*Щелкает его*)
Пепеша: Ой, граждане, убивают! (*Вскакивает*)
Кузькин: Милиция!
Сельдерей: Наоборот. Граждане не волнуйтесь. Все суета. Не хотите ли пива, ради слияния с трудовой массой?
Пепеша: Угощай! Хлап, а?
Хлап: За тобой двести, голец, не отвертишься!
Сельдерей: Какие счеты между пролетариями. Дюжину пива! (*К Киске*) Присаживайтесь, барышня.
Киска: Сядем, Сенечка!
Кузькина: Непорядочная.
Сельдерей: Наоборот. Выпьем, граждане. Смычка с массами. Ура! По случаю пива, снимаю с груди ордена, добролеты, доброхимы и прочие знаки отличия. Чтобы не ронять достоинства.

Сцена 5

Матросы и фабричные у гимнастических мачт

Голоса: А ну?
Еще.
А ну?
Еще.
Сорвался фабричный!
Клеш разорвешь!

Матрос: Есть! (*Долез до вершины*) Город как на ладони.

Фабричный: Что видишь?

Матрос: Моря не вижу. Неву вижу. На Неве белая лодка.

Фабричный: Наша река.

Матрос: За рекой — две трубы.

Фабричный: Это Халтуринская прядильная.

Матрос: Подальше — башня.

Фабричный: Водокачка.

Матрос: Подальше — двадцать этажей.

Фабричный: А это мельница. А нашу — видишь «Красную Нить»?

Матрос: Вижу хазу об одном глазу. Тряпицей завешена с кирпичной плешиной. Это что ли ваша?

Фабричный: Вот мы тебе покажем Москву. Вались! Сыпь! (*Раскачивает мачту*)

Матрос: А вот по саду хряют хлястики-головастики. Идут пустолайки, несут балалайки. Ваши это?

Фабричный: Наши это! А ты только попадись, только попадись, клешник!

(*Раскачивает мачту. Матрос скатывается вниз*)

Мишка: Начинается. Начинается. Занимайте места!

Мальчики (*поют с балалайками № 15*):

Мы сыграем вам, ребята,
Не попросим лишней платы.
Мы ребята кудреваты,
Что ж,
Веселую даешь!
Не глядя на Муссолини,
Дернем мы на мандолине,
Пенлеве[5] подбавим жару,
Раззвоним-звоним гитару,
Во!
И боле ничего!

(*Размещаются на эстраде*)

Мишка: Товарищ предфабком, открывайте юбилей.

2-ой мальчик: Нет предфабкома.

---

[5] Французский политик.

Мишка: Так мы сами. (*Кричит*) Юбилей оркестра с «Красной Нити». Народно-революционные произведения.
Публика (*перед эстрадой*):

Ну, Колька, не выдай!
Старайся, балалайка!
Домра, не подкузьми!
А кто это такой мечтательный?
Дирижер ихний — Жуков.
С настроением мальчик.

Мишка: До ре фа соль. Дзинь на мозоль.
(*Оркестр настраивает инструменты*)
Сельдерей (*за столиком в пивной*): Граждане, я весел. Я процветаю. Вот и бумажка, зампред Тарарамов. Всех прошу ко мне на фабрику. Спросите Сельдерея. Всех беру. (*Поет № 16*):

Я секретный тертый мастер
Архип.
Весь завод держу во власти,
Охрип.
Пусть на все ругают корки
Меня.
Делегатки и рабкорки,
Кляня.
Пусть читают мне декреты
Они.
Не расстанусь я с секретом,
Ни-ни.

А секрет дедовский, довоенный. В девяносто восьмом году... у нас на фабрике «Куксиль-Максиль» ныне «Красная Нить». (*Стараясь перекричать оркестр*). Директор... Шпульки... Привода... Вот и вся штука!
Пепеша: Ловко, ешь твою бабку!
Сельдерей: А я ни-ни! А у этих комсососов что ни день — поломки.
Пепеша: Клево!
Сенька: Ах ты сволочь! Гад! Сдохни! (*Опрокидывает столик*).
Сельдерей: Не огорчайтесь, гражданин. Пивца?
Сенька: К черту твое пиво, саботажник!
(*Отходит в сторону*)

Пепеша: Зачем пропадать добру? Дайте пива. За ваше здоровье!
Киска: Сеничка.
Сенька: Не шебарши!
Кузькина мать: Играть начинают. Какой славненький!
Сельдерей: Где славненький? (*Видит Сашку на эстраде*) Да, славненький. (*В сторону*) Побьет, мерзавец. Гражданка, ваш зонтик. Обязательно, зонтик!
Кузькина: Да что вы, морданчик!
Сельдерей: Я не я! Меня нет! (*В сторону*) Побьет!
(*Прячется под зонтик*)
Мишка (*на эстраде*): Тише вы! Начинаем. Ша!
(*Оркестр играет*)
Публика: Молодцом! Забористо! Здорово! Еще раз! «Дуню», «Дуню»! Славно, фабричные.
(*Слышен свисток*)
Мишка: Бегут
Сашка: Кто бежит?
Мишка: Наши, ниточницы. Спартаковки. С дороги, граждане! Бег на пятьсот метров женской команды фабрики «Красная Нить».
(*На аллее показываются бегущие спартаковки*)
Голоса:
Бегут голоногие.
Здоровенькие.
Кто возьмет? Кто впереди?
Нажимай Нюрка! Нюшка не отставай, не срами ниточниц! Старайся, старайся! Дунька впереди! Тонкопряха! Дунька, Дунька! Ах, Дуня, Дуня, я, комсомолочка моя.
(*Девочки вбегают*)
Мишка: Оркестр играй!
Пепеша: Хороша девка. Только голая.
Сельдерей: Где? Ах, Дунечка, заверлюшечка! Пустите меня! (*Вскакивает*)
Кузькина: А как же зонт, брюханчик?
Сельдерей: Заткнитесь зонтом!
Кузькин: Знаки отличия? Мопр[6]?

---

[6] См. список сокращений.

Сельдерей: Подавитесь! Ох!

(*Выбегает в сад*)

Сцена 6

Матросы и публика:

Закачаем спартаков
Выше крыш и облаков,
Эх, я Дуня я, комсомолочка моя.
Ты лети, лети без страха,
Подымайся Тонкопряха,
Эх, я, Дуня я, комсомолочка моя.

(*Качают Дуню*)

Мальчики: Наши прибежали.

Сашка: Дуня.

Мальчики: Девочки, здорово! Гуляй вовсю. (*Подбегают к девочкам*)

Работницы (*поют № 17*):

Отойдите прочь, нам не надо вас,
Не хотим с бузарями гулять.
Мы одни всю ночь, не смыкая глаз,
Проведем, а на вас наплевать.

Мальчики: Что надумали, что придумали,
Позабыли приняток своих?

Работницы: Вы волынили, хулиганили,
Нам не надо парнишек таких!

Мальчики: Фасонитесь! Загибаетесь! Напудренные!

Сашка: Дуня, и ты, Дунечка?

Дуня (*поет № 18*):

Прости, прости мой милый
Любить я не вольна.
Любовь наша, милый
На горе нам дана.
Шуршали мотовила,
Шумели про любовь,
Слюбились мы милый,
Да не сойдемся вновь.
Подружек не покину,
Куда они — и я.

Сашка: Девчонка, подумай,
Погубишь ты меня!

Дуня: Оркестр играй разлуку,

Концы оборвались.
Сашка: Дуняша, дай руку,
Девчоночка, вернись!
Дуня: Одна пойду по саду,
По берегу Невы.
На лодочку сяду...
Сашка: Прощайте, Дуня, Вы!
Дуня (*вскакивает на качель*): Прощай Саша!
Сашка: Не хочешь?
Дуня: Не буду.
Сашка: Не любишь?
Дуня: Не могу.
Сашка: Катись, фря! Шмара панельная! Пропадай.
(*Подкачивает качель, Дуня падает*)
Голоса: Ах! Ах! Упала. Обидели девочку. Поцарапались. Ах, ах, Дуня, Дуня я, комсомолочка моя. (*К мальчикам*) Только вы нас и видали, ножовщики, мордобойцы!
Сашка: Сыпьте, плакать не будем.
(*Дуню уводят подруги*)
Сельдерей: Барышня, барышня! Вернитесь! (*К Пепеше*) Молодой человек, хотите заработать червонец... (*Отводит его в сторону*)
Сашка (*на эстраде*): По желанию публики вторым номером программы простонародная песня «Дуня Тонкопряха».
(*Оркестр играет: «Дуню». Вдруг обрывается*)
Сашка: Мать вашу в сердце! К черту! (*Уходит*)
Мишка: Сашка, Сашка! (*Бежит за ним*)
Голоса: Что такое? Дирижер назюзюкался. Ну и ну. Трепач, много понимаешь. Сердечная рана. Все разладилось. У мальчика с девочкой тряпочки врозь. Деньги обратно!
Мишка: А это видал? По независящим обстоятельствам.
Матрос: С девчонками буза?
Мишка: Беда, братишка. Оплели нас. Совсем запутали, с девчонками поссорили.
Матрос: А вы не треплитесь! Не годится, фабричный комсомол.

Мишка: Конечно зря. Это ты прав, комсофлотец.
Матросы (*поют № 19*):

Милого ветер в море носит,
Милая весточки не просит.
Улицы, мостики, прощайте,
Мы не пойдем провожать.
Эх раз, эх два,
Заболела голова.

(*Уходят*)

Сцена 7

Пепеша: Айда, мальцы, из пивнухи. Довольно потрохи промывать. Скисли фабричные. Ворона с места, сокол на место. Заваривай, хевра, трясучку беженку!
Шкицы (*поют № 20*):

Подбирайте парни пару,
Чум чара чу ра ра,
На площадке, на лужку
Ха ха ку ку.

(*Начинается пляска*)

Сельдерей (*Пепеше*): Молодой человек. Червонец и галстук Огурмэ. Девчонку Дуничку, глазенки, локончики, доставьте тихо, кротко в беседку на берегу.
Пепеша: Ах наксель ваксель, арихиерейский насморк. Три.
Сельдерей: Полтора.
Пепеша: Два и заметано.
Сельдерей: Ждать буду. Я старичок добрый. (*Уходит в сторону*)
Кузькина: Умираю, хочу танцевать.
Кузькин: Постыдись, мать.
Кузькина: Не стыд, а в крови электричество. Хочу.
Кузькин: Куда, мать? (*Кузькина танцует*)
Киска: Сеничка, миленок, поверти меня!
Сенька: Отцепись! Не такие у меня мысли. Слово я слышал подлое. Не терплю подлых слов.
Пепеша: Не мокни, Хлап! Спой нашу канавскую.
Киска: Спой, Сеничка!
Хлап: В последний раз. Как пятеро одного пришило. (*Поет № 21*):

Он в пивной сидел с утра

Чум чара чу ра ра.
Выпил пива полведра.
Ку ку ха ха.
Дверки не найти с угара
Чум чара чу ра ра.
Стоит столик на пути
Ку ку ха ха.
А сосед подбавил жара
Чум чара чу ра ра.
«Пьян с бутылкой точно шкет».
Ку ку ха ха.
Хоть я шкет, да вам не пара,
Чум чара чу ра ра.
Я сражался за совет
Ку ку ха ха.
Доставайте шпалера
Чум чара чу ра ра.
Бить накатчиков пора
Ку ку ха ха.
Он споткнулся и упал
Чум чара ра ра.
И на Волково попал
Ку ку ха ха.

(*Общий танец*)

Сцена 8

Сашка (*появляется*): Сенька, брат, это меня на Волково.

Сенька: Сашка, чего салачишь? Маруха сбежала?

Сашка: Дай ножик, Сенька, обязательно дай!

Сенька: Вот финка, а только не зачем.

Сашка: Нужно.

Сенька: Маруху пришьешь, плюнь!

Сашка: Себя, Сенька, себя! И ненавистного врага Сельдерея. Он фабрику губит.

Сенька: Супчик твой Сельдерей! Сволочь! Сидел в пивнухе. Брюхо полоскал и звонил: у меня секрет. Фабрику в руках держу.

Сашка: Секрет?

Сенька: Хотел я его подколоть. Ты знаешь, я отпетый, конченый, отовсюду выгнанный, не фабричной кости. Не могу стерпеть саботажа.

Сашка: Сенька, ведь тут вся загвоздка. Узнать в чем дело, и фабрику направлю и Дуню верну.
Сенька: А этого пошли налево, саботажника! Секрет-то вот какой... (*Уходит*)
Пепеша: Куда Хлап?
Киска: Уходишь Сеничка?
Сенька: Заткнись!
Пепеша: Свернулся парень. Хоронить будем Хлапа. Бей фонари! Братишки, на похороны честного маза! Ку ку ха ха! (*Дебош. Фонари гаснут*) Айда по кустам! (*В сторону*) Пепеша, карауль! Галстук О-гурмэ. (*Прячется в кусты*)

Сцена 9

Мишка (*вбегает*): Сашка? Где он? Чертова гулянка! Сашка! Сашка! (*Уходит*)
Дуня (*вбегает*): Сашка! Нет его! Идти мне некуда. Все спуталось. Ни к милому, ни к подружкам. Ах, как трудно быть влюбленной девчонке фабричной! (*Поет № 22*):

Вот пришла весна отрадная,
Весь гуляет комсомол,
Только я одна не ладная!
Мой дружок в слезах ушел.
Вот звенят, бегут трамвайчики,
Потухают фонари,
Я гулять сказалась мальчику
До гудков и до зари.
Прогнала его укорами
И одна грущу в саду.
Под мостами под упорами
Тело девочки найдут.
Одна пойду по саду
По берегу Невы.
На лодочку сяду...

Предфабком (*появляется*): Девушка, куда это вы?
Дуня: Не надо! Не надо меня держать! Мне один путь — в воду!
Предфабком: Стыдно, работница-фабричная, наша с «Красной Нити» так распустились!
Дуня: Товарищ, предфабком, это вы? Бросьте меня, не уговаривайте! Я потерянная!

Предфабком: Не в лесу живешь, на фабрике, с товарищами. Товарищи всякую беду разведут. Говори свое горе!
Дуня: Моего не разыскать!
Предфабком: А может и совсем пустяк, дунуть и нет. В чем беда?
Дуня: Милого прогнала, Сашку.
Предфабком: Нашего, фабричного?
Дуня: Нашего.
Предфабком: Ладного?
Дуня: Лучше нет!
Предфабком: Вернется. Помиритесь.
Дуня: Не будет этого! Утоплюсь! (*Убегает*)
Предфабком: Постой, постой! Догоню. Ты быстрая, а я еще быстрей. (*Уходит за ней*) Постой!

Сцена 10

Пепеша (*появляется из кустов*): Смылась, подлая! Горит мой червонец, горит галстук О-гурмэ.
Маруся (*выходит с работницами*): Дуня? Куда пошла? Кто ее видел, девочки?
Голоса: На реку побежала.
Взбаламученная.
Топиться.
Догнать надо.
Пепеша: Фабричные идут. Малявочки. (*Свистит*) Ого, наши! Тут девки пряхи-блохи фабричные. (*К Марусе*) Станцуем, барышня. Мы не хуже ваших. Хлопчатых. Еще горячее
Маруся: Убирайся болотинский!
Пепеша: Не дерись, интеллигентка. С тобой по-вежливому.

(*Сбегается шпана, хватает девушек*)

(*Поют № 23*): Ты девчонка не волынь,
Чум чура чу ра ра.
Все равно теперь аминь.
Ку ку ха ха.
Есть в саду у нас нора,
Чум чура чу ра ра.
Я тебя уволоку
Ха ха ку ку.

Тащи девок! Жарь, шпарь!

(*Свистки, шум*)

Пепеша (*поет № 24*):

У меня на девок стаж.
Я пойду на абордаж.
Силой
А все же буду милый.

Работницы (поют): Светит месяц средь каштанов,
Не уйти от хулиганов.
Силой
Ты мне не будешь милый.

Шпана: Светит месяц над панелью,
Будет нам трава постелью,
Силой
А все же буду милый.

Работницы: Светит месяц над рекой,
Жить не буду я такой.
Мама,
Куда бежать от срама!

Шпана: Месяц на небе погас,
Вы пришлись нам в самый раз
Дело,
Болтать нам надоело.

Работницы: Вы мальчишечки, вы фабричные!
Волокут на пустыри,
До утренней зари.
Тащит силою
Шпана постылая.

Шпана: Ищи, свисти, лови, пищи! Брось!
Ваши парни с вами врозь.
Им на вас теперь плевать!
Не хотели вы гулять?
За то мы погуляем,
За кустом, под мостом,
По затылку кирпичом.
Пробалуем ночку,
Распорем на кусочки.
Ножка здесь, ручка там,
Головенки по углам,
Ни пуха, ни пера, ни мокрого пятна!

Работницы: Помогите!

Сцена 11

(*Вбегают мальчики и военморы*)

Мальчики: Ага, взбесились, оставь! Своих шкиц мало, мразь болотинская!

Шпана: Слабó, соплесосы хлопчатые! Дай дорогу! Раз! (*Драка*)

Матросы: Сдача за наличные,
Подступай фабричные.
Сбоку порох, сзади дым!
Вас в обиду не дадим.

Работницы: Ай, ай, ай!

Мальчики: Ай да ребята,
Ай да военморы,
С фланга, с тыла заходи.

Шпана: Где Хлап? Головы нет! Петуля, Пепеша, Мишка банщик. Лешка сламщик! На пролом. Айда врассыпную кто куда!

Мальчики: Мы вам дадим и еще поддадим за старое, за новое, за три года вперед! (*Шпана разбегается*)

Работницы: Спасибо, мальчики, выручили.

Мальчики: Все ли вы целы, девчата? Валя?

Валя: Я здесь.

Мальчики: Таля?

Таля: Я здесь.

Мальчики: Паша, Нюша?

Девочки: Целы.

Мальчики: Анечка, Ксаночка? Здесь. И ты делегатка?

Маруся: Целехонька.

Мальчики: Кого же нет?

Маруся: Дуни нет.

Работницы: Беда с Дуней. К реке бежала. Слезы платком утирала. На реке белая лодочка. Попала в воду девчоночка. Как будто и голос слышали «прощайте, прощайте ниточницы!».

Мишка: И Сашки нет!

Голоса: Бежим за Дуней, бежим за Сашкой. Дуня, Дуня, ау!

(*Все уходят*)

Сцена 12

Пепеша (*вылезает*): Горит червонец и никаких. Канула девка, и след простыл. А это кто?

Кузькина (*входит*): Пухлячек! Кругляша, ты где? Сердце пылает, как примус. Таю, таю, бурбончик! Сельдерейчик!

Пепеша: А эта чем плоха? Самый сок. Руки вверх, гражданка!

Кузькина: Ах, насилуют.

Пепеша: Закройтесь!

Кузькина: Раскрыться?

Пепеша: Закройтесь!

Кузькина: Насилуют, насилуют! Осторожнее! Я девушка, я отвыкла!

Пепеша (*закутал Кузькину платком. Кричит*): Гражданин Сельдерей, гражданин Сельдерей! (*Кузькиной*). Цыц!

Кузькина: Какой страстный!

Сельдерей: Готово? Есть?

Пепеша: Скручена связана. Что надо! Гони фарт!

Сельдерей: Получайте червонец.

Пепеша: А галстук?

Сельдерей: За мной.

Пепеша: Уговор наличными.

Сельдерей (*снимает галстук*): Вот галстук, получайте!

Пепеша: Благодарствуйте, гражданин. Счастливо оставаться. Миллион удовольствий.

Сельдерей: Цыпушечка, индюшечка!

Кузьктина: Прижми меня, крепче!

Сельдерей: Чепрушечка, Дунечка!

Кузькина: Чикичанчик!

Сельдерей: Что?

Кузькина: Мой страстный мопс! Мой Архип! (*Вылезает из платка*).

Сельдерей: Гражданка Кузькина! Какой ужас! Мать семейства!

Кузькина: Я невеста, ночь наслаждений, обнимай меня!

Сельдерей: Какой разврат!

Кузькин (*появляется*): Какой разврат, Архип Клисфеныч! Вместе пили, вместе крестили, к скорбященской матери прикладывались!
Сельдерей: Гражданин Кузькин, не раздражайтесь! Она в неприкосновенности.
Кузькина: Как в неприкосновенности? Не хочу в неприкосновенности! Не позволю в неприкосновенности!

(*Ссора*)

Сцена 13

(*Входят работницы, мальчики, моряки, Сашка и Сенька. Кузькины и Сельдерей притаились*)

Хор: Эх буза, ты буза,
Наша горькая буза,
Эх мы ребята, эх мы молодые
Заварили кашу мы.
Стыдно в цех, всем на смех
Показаться на глаза
Эх, буза, наша горькая буза!
Сашка: Ребята, скажите, где же Дуня?
Мишка: Не нашли твоей Дуни, Сашка, нет твоей Дуни.
Мальчики: Речка, Невка, Невочка,
Утопилась девочка
И лежит на дне.
Сашка: Эх, вы ребята, эх, вы мне скажите,
Что без Дуни делать мне?
Сенька: Постыдись, Сашка! Что ты мне обещал?
Сашка: Обещал, верно. Слушайте, товарищи, слушайте, девочки и вы товарищи моряки. Гулянка наша несчастная, но зато обнаружилась причина простоев и поломок у нас на фабрике. Мы бузили и виноваты, но главный виноватый — подлец Сельдерей, нас оклеветавший. Он с пьяна сбрехнул свой секрет брату моему Сеньке Хлапу.
Маруся: Хлапу? Это ты, Хлап?
Сенька: Я Хлап болотинский.
Сашка: А секрет весь в том, что шпульки у нас на фабрике давно уже стерлись и старые мастера прикручивали их ветошью, как-нибудь, а подлец Сельдерей скрыл это от нас с намерением, чтобы отомстить и пробраться в начальство.

Мальчики: Вот сволочь!
Кузькин (*шепотом*): Попался, Архип Клисфеныч!
Сельдерей: Молчите!
Кузькин: За дело! Не прелюбыдей!
Сельдерей: Пропал я, дело мое ящик!
Мишка: Кто кричит?
2-ой мальчик: Кто здесь?
Голоса: Это и есть подлец Сельдерей. С бабой. Ну и ферт!
Сашка: А, гад, пришью.
Сельдерей: Потише, гражданин! Зарезать меня старичка не долго, а фабрике повредите. Кто вас научит шпульку ветошью обкладывать? А? Значит, я лицо незаменимое, неприкосновенное. Государственной важности.
Сашка: Врешь, сволочь! Обойдемся без твоей ветоши, новые шпульки научимся делать. Не хуже старых.
Мальчики: И научимся.
Сельдерей: Поприкиньте! Попробуйте! А я подожду. А фабком-то вас не погладит по головке. На меня — курс. Идемте, граждане Кузькины! (*Уходит с Кузькиными*)
Сенька: Ну, Сашка, сдержи слово. За тобой работа.
Маруся: Вы дельный парень, товарищ Жуков. Активный парень.
Сенька: Ну, вас к черту, фабричные. (*Уходит*)
Сашка: Стой, Сенька!
Маруся: Придет. Молодец-мальчик.
Сашка: С завтрашнего дня за дело, чтоб к маю с непорядками кончить. Ах, ребята, как же это так!

(*Поет*): Все уладим, как-нибудь,
Только Дуни не вернуть.
Глубока в Неве вода,
Прощай Дуня навсегда!

Хор (*поет № 25*):

Ах, Дуня, Дуня, Дуня-тонкопряха.
Товарищ, стой на страже,
Мы молодая рать,
И нашей красной пряжи
Мы не дадим срывать.
И всех кто ловит нас в петлю,
Раздавим мы теперь, как тлю,
Айда, ребята, айда, комсомольцы,

Браво, браво молодцы!
Дуй их в лоб, дуй их в бок,
Дуй и вдоль и поперек,
Мастеров шукродеров
И мальчишек бузотеров!
Мы, советские ребята,
Были тоже виноваты,
Распоясались совсем.
Машинистов, мюльщиков,
Лодырей, прогульщиков
Подтяни Рекеэсем[7].

(*Поют № 26*):

Мальчики: Спасибо, военморы!
Матросы: Спасибо, текстили!
Мальчики: Окончены раздоры.
Матросы: Вы верный путь нашли.
Мальчики: Плывите, плывите счастливо!
Матросы: Побеждайте на фронте труда!
Мальчики: Мы спрядем ваши флаги, что горят горделиво.
Матросы: Мы на страже рабочих всегда.
Сашка: Девочка, Дуня! Ау?

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Фабричная улица

Сцена 1

Тарарамов: Еще раз говорю: расчет, вот, американский подход. Довоенный опыт. А комитет доверил фабрику молокососам. Возражаю, протестую, оппонирую.
Предфабком: Шпульки ветошью обертывать — это вот? Сельдерей — американец?
Тарарамов: Извращение! Уклон! Товарищи, должны мы использовать ценности, накопленные буржуазией в области науки, техники и академических театров? Должны. А что такое наш незаменимый Сельдерей и сельдереевский секрет? Ценность, унаследованная от буржуазии. Ценность академическая. Учитывая,

[7] РКСМ, см. список сокращений.

в целях, и принимая во внимание, требую срочного возвращения мастера Сельдерея на фабрику с предоставлением ему творческой инициативы.

Предфабком: Агитировать нечего. Ребятам дан срок к первому мая поставить и испытать новые шпульки. Они стараются.

Маруся: Конечно, стараются. Совсем переменились. Из корпусов не выходят, у станков ночуют.

Тарарамов: Май-то уже наступил.

Маруся: Срок дан к третьему гудку.

Тарарамов: Хоть к тридцать третьему. Непозволительная волынка! Май наступил. Красный город готовится к смотру побед в трудовых окопах. А мы что? Позор!

Предфабком: Пойди на фабрику. Поторопи товарищей на демонстрацию.

Маруся: В корпусах ходи осторожней. У рабочих на тебя злой зуб.

Тарарамов (*поет № 27*):

Азиатская публика,
Дикое мясо,
Темная масса,
Разгул, развал, разбой, разврат!
Тут нужен твердый аппарат.
Знай дисциплину,
Стой, как машина,
По спискам свято голосуй
И носу никуда не суй.
Я — Тарарамов,
Моя программа —
Тащи, кричи, держи, хватай,
Вот тарарамовский рай (*уходит*).

Сцена 2

Предфабком: Совсем свихнулся.

Маруся: Закомиссарился Тарарамов. На первых же выборах ему по шапке.

Предфабком: А то и по шее.

Маруся: Ох, беспокоюсь. Вытянут или не вытянут?

Предфабком: Думать надо, вытянут. Неуступчивая жесткая молодежь. А у меня для них подарок припасен.

Маруся: Маркса гипсовая голова?

Предфабком: Нет, не Маркса.
Маруся: Фридрих Энгельс в картонном переплете?
Предфабком: Переплет, да не тот.
Маруся: Все у тебя сегодня стишки. А тут еще с Дуней горе. Сгинула девка.
Предфабком: Не огорчайся! Дня не брани раньше вечера. В майский день многое может случиться.
Маруся: Все у тебя сегодня загадки. Не предфабком ты, а дед раешный.
Предфабком: Раешный?
Маруся: Потешный.
Предфабком: Дед?
Маруся: На сто лет.
Предфабком: Вот это верно! Весело мне, делегатка, в сегодняшний майский праздник. Ноги веселые, глаза резвые. Буду песни слушать, во все глаза смотреть, хочу гулять, о царизме вспоминать. (*Поет № 28*):

Помню, помню, помню я,
Как меня мать любила.

Старые рабочие (*подходят*):

На маевку для меня.
Не ходи, мой милый.

Предфабком: Налетят со всех сторон
На поляну шайкой.
Душу выбьет фараон
Из тебя нагайкой.

Не уйти от царских стай,
Судит суд жестоко,
И сошлют тебя в Алтай
Без конца и срока.

Старые: Эх, раз, еще раз
Не боимся вас.

Молодые рабочие (*подходят*):

Молчи старая, молчи,
Сплыло то, что было,
Видишь вольные ткачи
У твоей могилы.

Старые: Ай да ребята, ай да фабзайчата,
Уважают стариков.
Молодые: Мы знаем, мы помним, папаша.

За что ты сидел в руднике,
Скажи, мастерица мамаша,
Как сохла без мужа в тоске.

Старые: Ай да ребята, ай да орлята.
Вам споем без долгих слов.

Старуха (*поет № 29*):
Сухою поила сына грудью
Сыночку пела все в слезах,
Сын мой расти, не позабудь,
Руду бьет отец твой в кандалах.
Купили нас, сыночек, злые люди,
Пряду я постылую нить.
Сын мой, расти, не позабудь,
За пряху, за мамку отмстить.

Молодые: Все что было, мимо сплыло,
Здравствуй, красный май!
В жизни милой наша сила
Землю подымай!

Дети (*входят*): Дедам и бабкам,
Старым текстильщикам.
Мы пионеры
Шлем свой привет.

Старые: Нашим пионерам,
Веселым ребяткам,
Мы — деды и бабки —

Молодые: Мы — комсомольцы —

Старые: С праздником, детвора!

(*Гудок*)

Молодые: Гудок.

Старые: Гудок.

Мишка (*выбегает*): Шпульки поставлены. Пробовать начинаем.

Маруся: Вытянут или не вытянут?

Предфабком: Вытянут.

(*Часть рабочих уходит в ворота*)

Сцена 3

(*Появляются Кузькины и Сельдерей*)

Кузькины (*поют*):
Кончены вздохи,
Близка победа,

Внуки и снохи,
Дяди и деды,
Твердой походкой
В солнечном блеске
Бабки и тетки,
Братья, невестки.
Слава в вышних богу,
Дорогу Кузькиным, дорогу!

Сельдерей: Спокойствие, кооперативное семейство! Занимайте позицию на производственном фронте. Что припасла, гражданка Кузькина внучка, к пролетарскому празднику?

Внучка I: Собачьей колбаски. Но как же мне без па-па?..

Сельдерей: Без папаши? Я ваш духовный отец.

Внучка I: Без патента.

Сельдерей: Спокойствие. (*Показывает бумагу*) — Вот подписано: Сельдерей. А вы, Кузькина внучка, чем торгуете на рабоче-крестьянском торжестве?

Внучка II: Без мандата.

Сельдерей: Пустяк! Подпись — Сельдерей. А у вас что к революционному гулянью?

Внучка III: Бертолетовый морс. А как без д-д?..

Сельдерей: Без дяди. Я — ваш идеологический дядя.

Внучка: Без документа.

Сельдерей: Получайте. Все на местах. Кузькин отец и... мать. Гм. «Красный Кузов» организован. Ура!

(*Расставляют лотки*)

Кузькины: Ура!

Старые рабочие: Сельдерей?

Сельдерей: Я — Сельдерей.

Старики: Не рано празднуешь?

Сельдерей: В самый раз. Обидели ветерана. Жду, покаются. На колени встанут: придите Сельдерей, спасите производство, шпульку ветошью обмотайте. Приду, спасу, обмотаю. Все шпульки обмотаю ветошью. По всей фабрике обмотаю ветошью. По всей федеративной обмотаю ветошью. Я — ветеран ей Сельдерей!

Старики: Ого-го.

Сельдерей: По случаю торжества являюсь в преображенном виде, соответственно пылу надежд и предан-

ности союзу республик, как смена смене. (*Скидывает пальто, он в одних трусиках*)

Старики: Без порток?

Сельдерей: В знак торжества обеспорточился. Омолодился. Собственноручная сельдереевская пересадка, с грядки на грядки. Приятно и полезно. Железные железы и сам железный.

(*Гудок*)

Старики: Второй гудок гудит. Что будет? Чем дело кончится?

Сельдерей: Второй гудок. Труба трубит. Комсососам на поношенье, старому мастеру — на возвеличенье.

Горнист (*входит; за ним рабочие*): Вставать время, вставать время! Заречный рабочий район!

Рабочие (*поют*):

На площадях, на улицах мы с самого утра.
Эй, пора.
Вы долго спите
На «Красной Нити»!
Баю бай, не забывай,
Что сегодня — первый май,
Иль оглох ты,
С самой Охты
Вплоть до Смольного
Ни прямого нет пути, ни окольного.
На торцах, на тротуаре
Встал колонной пролетарий,
Заречный рабочий район.
Эй, водопроводчики,
Проворные молодчики,
Трамвайные вожатые,
Метельщики с лопатою,
Мотальные, сапожные, трепальные, дорожные,
Ковальные, клепальные ребята,
Электрики, механики,
Кричи дружней, без паники,
Эй, вставай, не забывай,
Что сегодня — первый май.

(*Гудок*)

Рабочие: В третий раз загудело.

На улицу! За дело!

Сельдерей: Ворота отворяйте! Меня, Сельдерея, впускайте. Кооперация, расстели мне ковер из рабочекрасного ситца от ларьков и до самых ворот. Вхожу, как наркомпочтель.

Старики: Сельдерей, аккуратней ступай,
Боевой головы не сломай.
Поздно будет, хватишься
Корешком покатишься.

Сельдерей: Я иду, иду с управой
Моего не злите нрава.
Тра-та-та.

Старики: Та-та-та.
Заскрипели ворота.
Проходная отперта.
Что-то будет, что узнаем,
Что услышим первым маем.

Сцена 4

(*Ворота открываются*)

Сельдерей: Тачка.

Старики: А на тачке.

Сельдерей: Катят...

Старики: Выкатывают...

Сельдерей: Тара...

Старые: Рамова. Допрыгался аппаратчик!

Сельдерей: Действительный помпред фабкома!

Мальчики (*с тачкой*):
Отворяйте ворота.
Вся работа принята.
Шпульки выправили заново,
В тачке катим Тарарамова.
Липового хвата,
Жмота, бюрократа,
На свалку!

Старики: В канаву!

Мальчики: Под палку!

Старики: По праву!

Мальчики: Живей, живей, живей
Везите прямо мусор в яму.
Шире, шире ворота,

И волынка изжита.
Архип
Плотно влип,
Окончательно погиб.

Сельдерей (*шепчет*): Родственнички, кооператоры, спрячьте меня, не погубите,
Корешок на развод сохраните.

(*Прячется в ларек. Тачку увозят*)

Мишка маленький: Новые шпульки поставлены и работают на ять.

Старики: Молодцом ниточники. Фартовые парни.

Мишка маленький: С обновкой инсценировка:
«Краснонитенская беда
Или производительность труда,
Как производство подымали,
Чуть шею не сломали».

(*Выезжает платформа, на ней «Инсценировка»: работницы тянут нитку*)

Работницы (*поют № 30*):
Я тянула, подымала,
Только толку очень мало,
Как ни сесть, как ни встать
Довоенных двадцать пять.

Хор: Делегаточка беги
Нам советом помоги!

Делегатка (*маска*):
Все от несознательности. Вот!

(*Тянут вместе*)

Работница-Делегатка: Мы тянули, подымали,
Политграмотными стали,
Как ни встать, как ни сесть.
Довоенных двадцать шесть.

Хор: Вылезай инженер,
Для принятия мер.

Инженер (*маска*): Все от непроизводительности труда. Да.

(*Тянут втроем*)

Трое: Мы работаем по ноту
До семнадцатого поту,
Заработались совсем

Довоенных двадцать семь.
Хор: Хлопот полон рот.
Пусть фабком разберет.
Фабком (*маска*): Не валяйте дурака,
Пусть возьмется Эркака[8]:
Эй, волынушка, ухнем.
Пошла от нас, пошла от нас,
Да вырвем!
(*Вытаскивает корень с надписью: Сельдерей*)
Фабком: Сельдерей!
Инженер: Солидная маскировка!
Делегатка: Всякому овощу свое время.
Работница: Чертова обуза.
Взялся за гуж, полезай в кузов.
(*Прячет в корзинку, с надписью «нарсуд»*)
Кузькин отец (*Сельдерею*): Нарсуд, какое поношение, почтенный!
Кузькина мать: Как только люди терпят, удивляться надо!
Сельдерей: Погибаю.
Кузькин отец: А кто хвастался, пузырь, прыщ паршивый?
Кузькина мать: Изменщик, телес погубитель, тигр!
(*Щиплет Сельдерея*)
Сельдерей: Ой, ой, ой, сдаюсь! Ой, ой, ой! (*Пищит*)
Мальчишки: Кошками беспатентная торговля? (*Бросаются к Кузькиным*)
Кузькины: Вот наш патент. (*Достают Сельдерееву бумажку*)
Мальчики: На козью ножку ваш патент!
Кузькины: Заметут! В переулок! Папенька, маменька, тетенька, Степан, Андриан, Феофан!
(*Убегают, роняя Сельдерея*)

Сцена 5

Мальчики: Стойте, купцы, товар растеряли. Обанкрутились.
(*Замечают Сельдерея*)

---

[8] РКК, см. список сокращений.

Эге-ге, поганый корешок!

Товарищи, зверюшка, зловредный сельдерюшка!

Попался, который кусался!
За весь саботаж,
Пропишем массаж.
Куда ножки, куда рожки,
Куда весь сельдерей!

Сельдерей: Деточки, за что же это.
Я пропаду без вести?

Мальчики: Ах, тючок, старичок,
Прикуси язычок,
Замолчи, мы ткачи,
Из трепальной трепачи.

(*Бьют Сельдерея*)

Сельдерей: Насилие над малолетним переростком!

Мальчики: Будет трепка
Кипе хлопка,
Чтобы не было комка!

Сельдерей: Пощадите многообещающего спартака!

Мальчики: Ах, ух, лети как пух!
Сколько грязи
С этой мрази!
Не поможет наша смазь!
Апчхи!

Сельдерей: Потопаю за чужие грехи.

Девочки: Сельдерейчик, огурчик, Амурчик!
Видим, бьют тебя жестоко,
Ты лети к нам ясный сокол!

Сельдерей: Голос, как из граммофона иерихонского!
Романс Вертинского!
Девочки, вспомните, как я вас любил.

(*Бежит к девушкам*)

Девочки: Шпулька новой выточки.
Намотаем ниточки.
Эй, эй, грубей
Дерюги, Сельдерей!

(*Щиплют его*)

Сельдерей: Вы что же это?

Девочки: Хлопок нынче липовый —

Телеса Архиповы.
Подергивай, пощипывай,
Почесывай, кусай!

Сельдерей: Ай, ай, не так приятно!
Что я вам нитка? Вспомните!

Девочки: Не забыли, козел рогатый.
Мял у стенки,
Снижал расценки,
Хватал за садом,
Хамил с разрядом,
На парней доносил,
Дуньку девочку в реке утопил!

Сашка (*появляется*): Товарищи, если заслужил я перед вами в наших ночных работах, отдайте мне этого крокодила, чтобы отомстить мне за Дуню мою — девчоночку.

Сельдерей: Спрячьте меня, спрячьте, не погубите, за спиной, за стеной, за плечом, под кирпичом.

Хор: Куда паскуда? Дела твои видны всюду.

Сашка (*Сельдерею*): Говори, гад, человек без смысла и совести, куда дел ты забавочку, мою Дуню, известную тебе тонкопряху? Признавайся честно, или перережу тебе подлое горло этим финским хулиганским ножом!

Сельдерей: Режь, не режь, Сашенька, ни в чем не виноват.

Сашка: Хоть перед смертью не барахли!

Сельдерей: Богом клянусь, то есть уголовным кодексом республики, не видал я твоей поплавушки. Из бродяг ваших один обещался, червонец взял и галстук О-гурме и надул, подсунул чертову бабушку.

Сашка: Кто обещал, неужели Сенька, братан, Хлап предательский?

Сельдерей: Хлам или срам, не знаю их собачьих кличек. Погибаю невинно, так отпусти меня с миром, в Чуриковский монастырь на послушание. (*Убегает*).

Хор: Шиш тебе с маслом,
Деревянным,
Болвану!
Шиш тебе с маслицем
Машинным,

Дубина!
Шиш тебе с маслицем
Вареным,
Ворона!
Шиш тебе с маслицем
Коровьим,
Объедайся на здоровье!

(*Гонят Сельдерея*)

Сцена 6

Сашка: А Хлап, вот ты как, сказалась панельная душа! Хлап — сволочь!

Сенька (*входит*): Кто Хлапа зовет?

Маруся: Не Хлап, товарищи, Семен Жуков. Он к нам на фабрику хочет.

Семен: Да, братцы. Вашу жизнь я видел. Пришел проситься.

Мальчики: Согласны!

Сашка: Отвод имею против. Сенька Каин, скажи раньше — зачем сгубил ты Дуню, невинную утопленницу.

Сенька: Брешешь! Я сгубил?

Сашка: Братнюю кровь пролью. Говори!

Сенька: Драться не хочу для праздника. Не видал. Кончено!

Сашка: Сельдерей на тебя показывает. Заказ был.

Сенька: Понял. Вот он, жиздрик, о чем с Пепешей шурукался. Бегите за Пепешей, все узнаете. Он, подлец, за углом в портерной сидит.

(*Бегут за Пепешей*)

Сашка: Быстрей, топайте!

Мальчик (*возвращается*): Пепеша в пиве полощется, портером умывается, не желает идти.

Сашка: Беги ты, Мишка!

Хор: Над Невою телефон,
По району идут звон
Эй, Дуня, Дуня ты,
Девка канула в кусты.

Мишка (*возвращается*): Пепеша на стол вскочил, скатертью обмотался, митинг организует.

Сенька: Приказ передайте ему от Хлапа, чтобы здесь был!

Хор: Что-то будет, что узнаем.

Что услышим первым маем!
Эх, темна в Неве вода.
Над Невою провода.

Сцена 7

(*Появляется Пепеша*)

Пепешка: Зачем звал, Хлап?
Сенька: Эй, ширмач за тобой двести щелчков, помнишь? Подставляй лоб!
Пепеша: Уморишь.
Сенька: Уморю! Верти языком, куда пустил фабричную Дуньку?
Пепеша: Я не я, собака не моя, налево у берега счастливо нырять.
Сенька: Не бухти! Вот, тебе с пылу горячий. (*Щелкает*) Жизнь или гроб?
Пепеша: Ничего не знаю.
Сенька: Жизнь или ящик?
Пепеша: Жизнь!
Сенька: Звони!
Пепеша: Ничего с вашей шкицей не сдрюпалось. Шмыгнула из под рук. Старика замарьяжила, и пошли они весело по тротуару.
Сенька: Старика?
Маруся: Все понятно, брось его, Семен!
Сенька: Как это бросить?
Пепеша: Брось, конечно! Приятно оставаться, гражданочка.

(*Пепеша убегает*)

Сенька: Ты зачем ему потакаешь?
Маруся: Верно, жива Дуня и где-нибудь здесь на празднике?
Сашка: Жива, здесь на празднике. Ты объясни!
Голоса: Становись в колонну! Кто со знаменем?
Мишка: От молодежи Сашка Жуков, механик и дирижер.
Маруся: А ты куда Семен? В ряд, с нами. Руку дай! Крепче!
Мишка: Выкатывай нашу шпульку! Ура!

(*Выезжает платформа с огромной шпулькой*)

Голоса: Ура-а.

Сцена 8

Хор (*поет № 31*): Плотнее комсомолия в незыблемом строю.

Сегодня на раздолии
Веселую спою.
На перекличку бодро шагай!
Празднуй мозольный солнечный май!

Рабочие: Поздравляем
С первым маем!

Хор (*поет № 32*):

Пролетарии всех стран,
Мы ударим как таран,
Крепок наш закал.
Победили мы развал
И пришли на карнавал.
В поте и пыли.
Гляди сюда, страну труда
Враждебный капитал отверг,
Идем мы смело вверх.

Рабочие: Заречному району ура!

Хор: Не дадите нам станков,
Свой станок у нас готов,
Лучше во сто крат.
Производство на парад,
Покажи нам, чем богат
Город Ленинград.
И ткань, и лес, и стали блеск,
Наш май!
Шпулька новая, вертись,
Нитка красная, тянись.
Алеет от знамен
Заречный рабочий район.

(*Строятся*)

Сашка: Все обойду, глаза прогляжу, Дуню увижу. Идет Дуня с фабрикой, с какой не знаю, знамя ветер завернул. Едет Дуня на грузовике. В красном платке.

Мальчики: Эх, ребята, хряем, хряем, погуляем первым маем.

Ша,
Погода хороша!

Кинооператор: Граждане, сегодня в день великого...
Голоса: Оператор, ша...
Кинооператор: Верчу аппарат
Не щадя затрат.
Сегодня вечером каждый увидит в специальной кино-хронике свое собственное классовое лицо.
Голоса: Киношник, крути, крути! Не толкайтесь, ребята. Меня...
Сашка: Товарищ-съемщик, провертите меня, чтоб лицо во все полотно. Очень важно.
Голоса: И надпись: изо-бре-та-тель
Советской шпульки,
Сашка Жуков, механик и дирижер.
Сашка: Совсем не то. Главное, чтобы Дуня увидела и надпись не такую, а вот какую:
Ты прости меня, Дуняша,
Погляди на мой портрет.
Без тебя парнишке Саше
От тоски покоя нет.
Голоса: Куда лезешь, Сашка, со знаменем?
(*Въезжает грузовик печати*)
Печать: Первомайский привет,
От рабочих газет
Заводам, читальням и клубам,
В глубине наших масс
Дремлет литер запас,
Рабкора острые зубы.
Голоса: Да здрав-ствует на-ша пе-чать.
Печать: Пролетарский класс,
Первомайский приказ,
Шли в деревню газетные тучки!
Пусть засыплют, густы,
И поле и кусты,
Как сегодня с мотора летучки.
(*Бросают листовки*)
Голоса: Лови, держи,
Ради первого мая,
Улетит, упорхнет,
Поймал!

Сашка: Нет, я! (*Хватает листовку*). Ребята, что написано: Дунь-ка мо-ло-дая. Про мою Дуню. Краешек оборван. Покажите вашу, нет ли там адреса ее?
Голоса: Очумел парень!
Сашка: Покажите!
Голоса: Да тут песня! Читай глазами:

Дунь-ка молодая сила
Ветром ураганом!
Первый май несет могилу
Богачам, тиранам.

Сашка: Обман! Стойте! Я у них спрошу.
Голоса: Держи Сашку, куда, куда? Хватай, качай! За пробег через ряд десять раз подряд!
Сашка: Пусти, уедут.
Голоса: Порхай, летай!
Сашка: Качайте! Полечу высоко. Погляжу с горы, где Дуня моя, незабвенная тонкопряха.
Голоса: Сашка, лови фуражку!

(*Выезжает громкоговоритель*)

Громкоговоритель: Радио массам. Майский концерт.
Сашка: А ты чего? Глотку разинуло?
Громкоговоритель (*песня-частушка № 33*):

Милый мой в разлуке тужит,
Мало видится со мной,
На прядильной милый служит,
Я на ситценабивной.

Сашка: Стой! Про кого песня? Голос знакомый. Чей голос?
Громкоговоритель (*песня-частушка*):

Эх, судьба моя корявая,
Горючая тоска,
Я за Нарвскою заставою,
Миленок на песках.
Сяду я на грузовик
И поеду напрямик,
Встану я на башенку...

Сашка: Погляди на Сашенку! Дуня, ты ли поешь? Или опять обман из трубы горластой. Отвечай.

Громкоговоритель:

Не покупай
Хлама!
Слушай радио рекламу:
Ботинки Госторг —
Сплошной восторг,
Джим,
Каблуки здесь, носки — в Крым.

Сашка: Снова не то. Громкоговорящее издевательство.
Громкоговоритель: Международный обзор...
Голоса: Саша-ша. Не мешай.
Громкоговоритель: Всем, всем, всем.
Голоса: Дипломаты, ждите мата,

На буржуя смело ржу я,
Ты Европа топай, топай
В тар тара ры.
Привет заграничным бойцам.

(*Карнавал проходит мимо.*
Входит Маруся с Хлапом)

Сцена 9

Сашка: Постойте, постойте, дайте я разберусь. Маруся! Сеня! Хоть вас-то встретил. Шапку потерял. Голову забыл. Закрутило майское гулянье.
Маруся: А Дуни не нашел?
Сашка: Не нашел. Хоть вы скажите.
Маруся: У нас не спрашивай. У старика спроси, у предфабкома.
Сашка: На что мне старик?
Маруся: Он — майский дед. Ему и знать.
Сашка: Где же дед, где майский?
Маруся: Вон на грузовике.

(*Выезжает грузовик с тканями*)

Сашка: И грузовик не наш. Чужой.
Маруся: Это с Канавы. С новой ситценабивной.
Сашка (*к предфабкому*): Товарищ предфабком! К вам обращаюсь, как к представителю масс. Если можете помочь, не скрывайте, скажите, где моя Дуня?
Предфабком: Молодец Жуков, надейся. Приготовил я для тебя подарок.
Сашка: Где мой подарок?

Предфабком: Ищи. Близко.
Сашка (*подходит к грузовику*): Здесь?
Предфабком: Тепло.
Сашка: Здесь?
Предфабком: Теплее.
Сашка: Здесь?
Предфабком: Горячо.
Девочки (*поют*):

Пойдем, пойдем, Дуня.
Пойдем, пойдем, Дуня.
Сядем, Дуня на мотор, на мотор,
И поедем на простор, на простор.

Дуня (*голос с грузовика № 34а*):

Девочки, шаль, девочки, шаль.
Девочки, шаль пуховая.
Девочки жаль, девочки жаль,
Мальчика чернобрового.

Сашка: Дунькин голос! Альток серебристый. Уж теперь не ошибся. Предфабком. Горячо! Горячее огня!
Девочки (*поют № 35*):

Ты, подруженька, не плачь,
Ненаглядная.
У нас — ситец и кумач,
Мы нарядные.
Платье новое надень,
И косыночку.
Веселися в майский день
Без запиночки.

Дуня (*поет с грузовика № 34б*):

Девочки, ткань, девочки, ткань.
Девочки, ткань в горошинку.
Девочки, глянь, девочки, глянь,
Мальчик стоит хорошенький.

Девочки (*поют № 36*):

Ты чего играешь в прятки,
Убегаешь от приятки
Эх, Дуня, Дуня — цыц,
Выйди, Дуня, на торцы.

(*Дуня выходит, закутанная. Сашка видит ее*)
Сашка: Поймал.

Дуня: Поймал. А кто я?
Сашка: Скинь платок!
Дуня: Скинь сам!
Сашка: Дуня, Дуня. Здравствуй!
Дуня: Мальчоночка кудрявый!
Сашка: Дролька, забавка, простила?
Дуня: Простила. Люблю больше прежнего.
Сашка: И жива, не утонула?
Дуня: Жива, целехонька.
Сашка: А говорили, что в реку бросилась.
Дуня: Бросилась. Предфабком не пустил. Отвез на новую ситценабивную. Определил в уборщицы, пока у вас с бузой не кончат.
Сашка: И не скучала?
Дуня: Все глаза в твой район проглядела. Всякий день на седьмой номер садилась, доезжала до вашего угла и назад. Слезы капали.
Сашка: Ах ты дед-предфабком. Так вот твой подарок?
Предфабком: А что плох?
Сашка: Лучше не придумать! На всю жизнь!
Дуня (*поет № 37*):

Сердце заекало,
Приятка около,
Близко, около, рукой подать.
Я не буду больше, девочка, страдать.

Сашка (*поет*):

Веселый первый май,
Девчонку мне отдай.
Дуня, славочка, что было, сменено,
Без тебя мне, как без солнышка, темно.

Дуня и Сашка:

Девочки-цветочки,
Красные платочки,
Нас сосватайте в веселый первый май.

Девочки:

Ты милая постой,
Он мальчик холостой.
Может, водятся за Сашенькой грехи?
Не хорош он тонкопряхе в женихи?

Мальчики:

Вы не путайте, девицы,
Если Сашка не годится,
Кто-ж
Тогда на свете гож?

Дуня и Сашка:

Песня звени, летай,
Труба греми, играй!
Девочки цветочки,
Белые чулочки,
Свадьбу празднуйте на первый май.

Мальчики:

Дуня-девочка, приятку поцелуй!
Комсомолочка, миленка примилуй!

Девочки:

Сашка-франтик с Дунькой-женкою гуляй!
Вольный ветер, только Дунечку ласкай!

Мальчики:

Эй, гармошка, бубен, бубен.
Мы Дуняшку сватать будем.

Девочки:

Стройся в круг ку-ку ха-ха,
В круг ведите жениха.

Мальчики:

Запля — запляшем-ка!
Комса комсашенька.

Девочки:

Ты кружися, хоровод, хоровод
У фабричных у ворот, у ворот.

Сашка: Гуляй!

Дуня: Народ!

Сашка: Вперед!

Дуня: Хоровод!

Сенька (*стоящий в сторонке*): Эх, веселье.

Канава, проклятая, к чертовой тебя матери, змея!

Маруся: Ты пойми одно, Семен, накрепко (*поет*):

Если выйдешь за околицу,
Занесет сыпучий снег —

Кто от фабрики отколется,
Тот погибший человек.

Сенька (*поет*):

Бродить довольно за забором,
Обратно, Манечка, хочу
Я в заводскую контору
Завтра рано постучу.

Маруся: Приходи. Дело для тебя найдется.

Маруся и Сенька:

Я с тобою пойду,
Будем вместе везде,
И в заводском труде,
И в фабричном саду.

(*Хоровод*)

Предфабком:

Сашка с Дуней вышли в пару,
С Маней Хлап подбавил жару
Я, старик, чего гляжу?
Слово майское скажу:
Да здравствует рабочий майский праздник!
Да здравствуют мастера и мастерицы!
Да здравствуют девчонки и парни!
И весь обширный Эсесесер.

Мишка: А в память Дуниного избавления прошу назвать наш фабричный сад — Дунькиным садом, а новую шпульку — Сашиной.

Голоса: Ура! Дунькин сад!
Ура! Сашина шпулька!

Все (*к зрителям*):

Граждан и гражданок
В зале и дале
Мы приглашаем
Взять с нас пример.
В городе своем,
Кончив со старьем,
С вечера, до вечера, работая, поем.
Льняное полотно
На славу выткано,
Полотно ты, с боку рубчики,
Нам похлопайте, голубчики!

Плаксам и лентяям
В первое мая
Мы глоткой здоровой
Шлем свое — апчхи!
В городе своем
Кончили с нытьем,
С вечера до вечера мы песенки поем.
Пойте, заводы, пляшите столбы,
На перегонку, трамваи!
Это — речная, весенняя быль,
Это — первое мая.
В бой на врагов
Пойдем без страха,
Эх, Дуня, Дуня.
Дуня Тонкопряха!

Занавес

Конец

Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. Дуня-тонкопряха: рабочая оперетта в трех действиях с приложением нот, клавира и хора. Л.; М.: изд. МОДПИК, 1926. 38[32] с.: нот.

1931

ПРАВЬ, ИМПЕРИЯ! (ПРАВЬ, БРИТАНИЯ!)

Драма в 4-х действиях
Поставлена в Ленинградском ТРАМе
11 мая 1931 года

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

1. Джемс Блэк
2. Даут — *рабочие машиностроительного*
3. Аркрайт — *завода Тальбот-компании*
4. Дед Эфраим
5. Джильберт Гаргривс — *рабочий газового завода*
6. Ева — *продавщица универмага*
7. Херст
8. Майк — *грузчики*

9. Марион

4а. Том

10. Арвид — *секретарь комсомольского комитета*

11. Филь — *секретарь реформистского профсоюза*

12. Стортон — *учитель, руководитель «Юношеской Лиги Подснежников Социализма»*

13. Джек — *рабочий мэр*

13а. О'Кеннор — *кочегар*

13а. Старый Тальбот — *директор транспортного и машиностроительного концерна Тальбот-компани*

14. Капитан Тальбот — *сын его, директор газового завода, глава организации «Имперских львят»*

4б. Секретарь старого Тальбота

15. Агентша Армии спасения

2а. Костька

1а. Громов *советские комсомольцы*

9а. Нинка

13б. Степаныч — *старый лесоруб*

10а. Боцман лесовоза «Клим Ворошилов»

Рабочие, комсомольцы, лесорубы, «имперские львята», полисмены.

Действие в западном торговом и промышленном городе в наши дни.

(Цифры против имен действующих лиц означают, что при необходимости данную роль можно играть исполнителю одновременно с другой ролью под той же цифрой).

Примечание:

Применительно к условиям клубной сцены пьеса несколько сокращена, в частности уменьшено число действующих лиц. Необходимо также иметь в виду, что при необходимости число занятых исполнителей может быть еще более ограничено, так как ряд исполнителей может играть несколько эпизодических ролей. Так, например, актер, играющий «министра Джека», исполняет также роль «кочегара О'Кеннора». Роли «лесоруба Степаныча» и «деда Эфраима» могут исполняться одним и тем же актером. То же относится к ролям «Тома» и «секретаря», «Даута» и «Костьки»,

«Арвида» и «боцмана», «Джека» и «Громова», «Аркрайта» и «старика Тальбота», «Нинки» и «Марион».

Это распределение, разумеется, только примерное. Можно, исходя из количества и качества исполнительных сил в клубе, иначе соединить роли. Но важно иметь в виду, что пьеса может быть поставлена при наличии 15 исполнителей, а такое количество имеется в обычном среднем кружке.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина I

Обычный торговый и промышленный город. Рождественский вечер. Перекресток. Союзные чиновники проверяют билеты у проходящих рабочих

Филь: Ваши союзные карточки, дорогие друзья! Ваши союзные карточки! Сегодня вход на площадь ратуши только для членов союза и их семей. Эй, Пим! Ваши социалистические подснежники должны сегодня показать себя. Пусть ребята вспомнят, наконец, о старой, доброй Британии. Пусть чувствуется святая рождественская ночь, соленый дьявол!

(Проходят рабочие. Автомобильный рожок. Капитан Тальбот быстро входит)

Филь: Отлично, что вы пришли, любезный капитан Тальбот. По приглашению союза наш новый рабочий мэр выступает сегодня на празднике. Старый добрый Джек внесет успокоение в сердца.

Капитан: Вы поздно задумали заботиться об успокоении, мистер Филь. Грузчики бастуют четвертый месяц. Четвертый месяц город, как на пороховой бочке.

Филь: Кризис, соленый дьявол.

Капитан: Чего же смотрит союз?

Филь: Союз бессилен. Грузчики слушаются плохих советчиков. Они прогнали в шею своего секретаря. Старик отдыхает от огорчения на острове Мадера.

Капитан: А рабочие с машиностроительного?

Филь: Ну, это квалифицированные, верные члены союза. Хотя, говоря между нами...

Капитан: Говоря между нами, я не очень доверяю этим вашим квалифицированным. На машиностроительном будут большие сокращения.
Филь: Союз понимает. Кризис. Заказов на машины нет.
Капитан: А принимать московские заказы?
Филь: Это самоубийство нации.
Капитан: И мое мнение. Но старый папа Тальбот говорит: должны же мы продавать карусельные станки хотя бы дьяволу. Старик — либерал. А я вам говорю — решает твердая рука. Поглядите на ребят с моего газового завода — это патриоты. Взгляните на мой отряд имперских львят — это рыцари. Не привести ли мне их сегодня на площадь?
Филь: Не думаю, чтоб это было нужно.
Капитан: Увидите, что это за парни. Наполовину рабочая молодежь (*уходит*).
Филь: Ваши членские карточки, друзья. (*К Джемсу*). Здорово, Джемс. Торопитесь на праздник? Вы такой же хозяин сегодня на площади, как и я.
Джемс: Пошли, ребята.
Филь (*указывая на Еву*): А эта мисс?
Джемс: Эта мисс наша невеста.
Филь: Но вас двое? Чья же она, собственно, невеста?
Ева: И верно, Джемс, Джильберт, чья же я невеста?
Джильберт: Моя!
Джемс: Моя! Мы после разберем. Вы должны нам поверить на слово, Филин Филь, и пропустить на площадь ратуши нашу дорогую невесту, очаровательную мисс Еву, первую красавицу универмага.
(Они пошли. Появляются Херст, Марион, Майк)
Херст: Предупреждаю вас, Филь, мы тоже будем на площади ратуши.
Филь: Кто это вы?
Херст: Бастующие грузчики.
Филь: Пусть грузчики примут новые тарифы — это раз, пусть они вытолкают в шею тех, кого уволила компания — это два. Пусть они пригласят обратно маститого секретаря с острова Мадера — это три. И тогда пусть обращаются с просьбой в союз.

Херст: Грузчики не собираются просить союзных идолов. У них свой профсоюз.

Филь: Паршивая горсточка коммунистов. Что она значит по сравнению с великой армией квалифицированных британских рабочих, верных своему союзу и своей партии.

Херст: Мы отобьем у вас рабочих, Филь.

Майк: Мы придем на площадь, соленый черт. Мы крикнем в уши рабочих, которых вы дурачите...

Марион: Мы крикнем о нашем голоде и о вашей подлости.

Филь: Не так громко, мои молодые друзья. Этот юноша кажется мне бандитом, а тот, по-моему, просто индус.

Майк: Мы комсомольцы. Мы лупили ваших социалистических подснежников так, что пыль шла. И будем лупить.

Филь: И вы думаете, британские рабочие — младенчики, чтобы слушать бандитов, комсомольцев и индусов? Вас просто не пустят на праздник.

Мне жаль вас, молодые друзья. Кто вы? Кто идет за вами?

Херст: В гавани ждут советский лесовоз. Посмотрю, как вы станете с ним разговаривать. Вы забыли, почтенный, СССР.

Филь: Этого я ждал. Где коммунисты, там и Москва — как рога и хвост у соленого черта. Думаете прельстить рабочих советами? Вы читали газету? Труд рабов, кандальная советская каторга. Вот куда вы толкаете британских рабочих. Не выйдет. Мы вам не дадим. Мы стоим на страже счастья британских рабочих. Мы союз.

(Филь заговорился. Уже нет перед ним Херста и комсомольцев. Сочувственно кивая головой, слушает его молчаливый полисмен)

Картина II

СССР. Смех. Молодые голоса. Песня «Эх, ты сад, ты мой сад». По лесистой снежной дороге идет стайка советских комсомольцев-лесорубов — Вася Громов, Костя-олончанин, Нинка, с ними старик Степаныч

Костя: Хо, хо, хо. Читали, ребята? Кандальная каторга в советских лесах! И с какой это жизни понадобилось милордам такое выковыривать?

Степаныч: Вот поедете за море с нашим лесом олонецким, может и узнаешь, с какой жизни.

Нинка: Обязательно допытайтесь, чем эти милорды там держатся. И когда же они сковырнутся?

Степаныч: Дерево, ель корабельную пометил я зарубкой. Звезда. Пять концов. В память человека одного заморского. Сгнили, верно, косточки его по тюрьмам.

Нинка: А ты, Костенька, не робей. Ты у нас олончанин. «А олончанин, цто агнлицанин, только нарецьи разные».

Степаныч: Ну, пора вам в путь, ребята. Прощай, Громов. Костенька, прощай.

Костя и Громов: Ниночка, до свиданья.

(Прощаются)

Нинка: Машины там будете принимать, так в оба глядите.

(Простились. Пошли. Громов и Костя в одну сторону. Остальные — в другую. Песня: «Эх, ты сад, ты мой сад»)

Картина III

В западном городе, перед ратушей, на площади, огромная, убранная рождественская елка. Вокруг нее народ, заботливо одетые молодые рабочие с машиностроительного с девушками. Сдержанные старики и квалифицированные токари, фрезеровщики, механики. Профсоюзные чиновники, Филь, учитель Стортон. Музыка. Танцуют

(Вбегает Ева, за ней Джемс)

Джемс: Вы не жалеете, что пришли сюда, невеста?

Ева: Нисколько. Голова идет кругом. Такая шальная ночь. Но, Джемс, почему вон эти люди как будто страшатся чего-то? Худые слухи?

Джемс: А чего нам боятся, невеста? Мы не дикие же грузчики. Мы делаем машины. Положение надежное. Подумайте, Ева. Сейчас придет сюда мэр нашего города, депутат парламента, друг министров. И кто же он? Простой фрезеровщик, как я.

Ева: Как вы?
Джемс: Ну, да. Он родился в маленьком домике, в сорока шагах отсюда.
Ева: Его мать должна быть очень счастлива.
Джемс: Счастливым может быть каждый из нас. Старик Стортон постоянно говорит, что мы, британские рабочие, счастливейшие рабочие в мире, потому что Британия самая могущественная страна. А худые времена пройдут и не вспомнятся.

(Грохот барабанов. Входит процессия «Армии спасения»)

Агентша Армии спасения. Армия спасения: Армия спасения заботится о вашем счастии, труженики Британии. Ради святой рождественской ночи: маленький домик — все что надо для семейных радостей.
Ева: Какая хорошая женщина. Смешная и милая, как рождественский дедушка в юбке.
Агентша: Рассрочка на полжизни. В каждом домике может родиться счастливчик, как великий Джек родился в хижине под черепичной крышей.
Ева: У отца был тоже домишко и огород. На мельничной речонке Мэйли. Пришлось продать.
Джемс: И было жаль?
Ева. Очень жаль. Я всю жизнь потом мечтала о таком домике. Ложилась спать, чтобы увидеть его во сне.
Джемс: Вы мечтаете о домике? Только? И больше ни о чем? Ни о ком? (*Обнимает ее*).
Ева: Уберите губы. Здесь слишком светло.
Джемс: Мы встретимся, где будет темнее.
Джильберт (*вбегает растерянный с шарфом Евы в руках*): Джемс, что сказано в полицейских правилах? Касаться только руками. Отсюда и досюда. Не выше и не ниже, отнюдь.
Ева: Так сказано в полицейских правилах? Это верно?
Джемс: Только не в рождественскую ночь. (*Джемс и Ева исчезают в толпе танцующих*).
Джильберт: Постой, постой! Ребята, вы их не видали? Куда делась эта желтоволосая девчонка и мой закадычный приятель — иуда Джемс?
Даут: Зевай больше. Отбил у тебя дружок желтоволосую.

Джильберт: Джемс, Джемс! Мисс Ева.
(Теряется в толпе)
Даут: Да здравствуют все добрые девочки Англии, Шотландии и Ирландии.

(*Танец. Смех*)

Дед Ефраим (*Кучка рабочих и их жен в стороне от танцующих*): Скалят зубы. А кто знает, что будет завтра.
Аркрайд: Говорю вам, нас заманили сюда в ловушку. Замазывают глаза. Список сокращенных уже готов.
Даут (*подходит тихо*): О чем спор, друзья?
Дед Ефраим: Тише ребята... Лягавый Даут.
(*Все рассыпаются в стороны.*
Хлопотливый и торжественный вбегает Стортон)
Стортон: Шире круг. Он идет, наш бодрый, верный Джек. Ура, бодрому Джеку.

(В сопровождении девицы-секретаря, Филя и Пима входит Джек — рабочий мэр. Ему подносят цветы. Музыка)

Стортон: Ура великому Джеку. Пусть скажет свое словечко в честь бодрого Джека дед Ефраим, самый старый член нашего союза.
Голоса: Смелее, дед Ефраим. Сказани, дед.
Дед Ефраим (*он вышел вперед, он немного стесняется, в долгополом старомодном черном сюртуке со стоячим воротником*): Здорово, сынок. Вот не думал, что из косопятого Джека выйдет толк. Мэр города! Шуточное дело! Ну, помни, мальчишка. Эти Тальботы всегда сидели у нас на горбу всей семейкой. Они жалели, что у бога только семь дней в неделе и нельзя заставить нас строгать железо по 77 дней. Бери за горло Тальбота, сынка и папашу. Не верь им ни в чем... Говорят, нас погонят с завода, как диких грузчиков. Мы этому не верим, Джек. Скажи нам правду... Ведь ты наш мэр, Джек.
Стортон (*в великом смущении, торопливо*): Музыка! Ура, бодрому Джеку, Ура!
(*Оркестр*)
Джек: Спасибо, ребята. Счастливого сочельника всем. Первое мое слово в этом городе — к вам, старые мои

приятели. Дед Ефраим прав, ребята... Не в том дело, что мы верили сэру Тальботу, папаше и сынку. Важно, чтоб верили нам. И они верят нам, черт побери, как самим себе. И так безболезненно, незаметно вылупится из куколки наших дней пестрокрылая бабочка, которую я осмелюсь назвать социализмом. Борьба классов — не дело наших рук. Она рождена капитализмом и всегда будет его проклятым плодом, как чертополох останется плодом чертополоха. Так, подумайте, ребята, зачем нам точить ножики на сэра Тальбота, бастовать, как бастуют несчастные дикие грузчики. Новые пошли времена. Дурак, кто сам у себя крадет из кармана. Слепец, кто не видит, что не борьба и злоба, а мир, единение и общий терпеливый труд помогут нам и сэру Тальботу вывести корабль нашего счастия из бурь кризиса, из бедствий безработицы в улыбающуюся гавань процветания. С кем же бороться? Разве мы не хозяева в этом городе? Разве косопятый Джек-фрезеровщик — не мэр? Разве мы не хозяева в этой стране? Разве друзья наши, кочегары и плотники не министры? Три дня назад в замке Кавдор родилась внучка короля, будущая наследница Империи. И что же, ваши друзья, рабочие-правители, токари, кочегары и плотники были приглашены в замок Кавдор к самой постели родительницы. Малютка прелестна, прелестна.

Марион: Какие сумасшедшие дураки! Они оцепили площадь и думали, что мы не сможем помешать вашему балагану.

Майк: Они разогнали нашу колонну, но мы прорвались, чтоб крикнуть вам в уши, заткнутые ватой...

Херст: Рабочие Тальбот-компани! Только слепцы и негодяи могут плясать вокруг рождественской елки, когда рядом, в порту, люди, товарищи валяются в старых котлах и на гнилых канатах, без работы, без хлеба четвертый месяц. Эй вы, союз. Зима холодна. Безработные грузчики требуют пособия на холодную зиму. Эй вы, власти этого города! Грузчики гнездятся в нищенских шалашах под зимним ветром. Запретите гнать безработных из-под крыши. Пусть деньги, которые вы расшвыриваете на пушки и отравленные газы,

пойдут на страхование безработных. Хозяева создали кризис, почему же рабочие должны расплачиваться за него своей жизнью?

Майк: Эй вы, сволочи, с вами говорят. Эй вы, рождественские дурачки. Не слышите?

Арвид: Мы танцуем, рабочие машиностроительного, а клерки Тальбот-компани уже печатают страшный перечень тех из нас, кого компания выбрасывает на улицу, обрекает на нищенство и преступления. Не ждите. Присоединяйтесь к грузчикам. Стачка.

Херст: Вот я приковал себя к вашему поповскому дереву в игрушках. Теперь попробуйте оттащить меня силой. (*Приковывает себя к ели*).

Филь: Стортон! Стортон! Где же ваши социалистические подснежники? Спрятались под юбки гнилые трусы.

Стортон: Милый Джемс! На вашей руке повязка лиги. Смелее, смелее!

(Джемс вышел вперед. Нерешительно остановился перед Херстом)

Херст (*к Джемсу*): Ну, тронь меня, парень. Дурачина. Я с твоим старшим братом лежал в воде и в грязи во французских окопах. Я переводил тебя через улицу, когда ты мальчишкой бегал в школу. Я защищал тебя от кулаков мастера, когда ты щенком стал у машин. Это делал я или такой, как я. Ну, тронь меня.

(Появляется капитан Тальбот с фашистами, отрядом молодых львят)

Филь: Прошу вас, капитан. Помогите убрать их.

Капитан: Юноши Британии, британские львята! Своротите им морды на сторону.

(Начинается расправа)

Капитан (*к Джильберту, стоявшему до тех пор в стороне*): Вы — бравый парень. Отличные мускулы. Хватайте этих голоштанников. Волоките лодырей.

(Джильберт силой отрывает Херста от рождественского дерева)

Херст: Еще я крикну: Эсесесер. За морем, но здесь, здесь...

Филь: Заткните ему рот!

Стортон. Дерево! Дерево качается! Рождественская елка!

Херст: Гудок! Подходит с моря... Подходит с моря пароход из Эсесесер. Советским рабочим...
Джек: Кончайте!
Херст: Привет!
(*Его уводят. В праздничной толпе растерянность и смущение*)
Дед Ефраим: Какой драчун! В рождественскую ночь!
Стортон: Это чернорабочий, дикий...
Дед Ефраим: Диких всегда били. Они только портят тарифы. А может это иностранец? Иностранцев мы били по башке.
Стортон: Вероятно, это иностранец.
Даут: Испоганили сочельник.
Голоса: Что он болтал о машиностроительном? Что он болтал о Тальбот-компани? Какой еще пароход? Все врал. А может, не врал. Сволочи. Сволочи все. И те и эти. Ох и сволочи же все.
Джек: Он пришел, и его уже нет. Разве может один сумасброд остановить нашу рождественскую ночь, один несчастный украсть у нас надежду на счастье? Мы хотим счастья, мы верим в него. Мы верим тебе, господь Британии.
Филь: Веселей. Веселей. Эй, вы там, на дереве, шевелитесь. Глядите, они зажгли вифлеемскую звезду на макушке рождественской елки. А под нею дредноут из разноцветных лампочек: это символ вечного владычества нашей родины на морях. Э-э-э, оркестр, в честь нашего непобедимого флота и славных матросиков, в честь победителей и Скагерака, и Капа-Флоу задорную, старую джигу.
(*Идет танец, унылый и озлобленный. Люди танцуют, чтобы забыть тревогу, неуверенность в завтрашнем дне, страх и горечь жизни. Пары медленно расползаются*)
Джек (*в тихом бешенстве Филю*): Это не то! Это не то! Это не праздник, это — трупарня. Как вы довели город до такого возбуждения? Как вы раньше не взяли в руки грузчиков?
Филь: Мы испытали все средства, дорогой мэр.
Джек: Молодежь — наше будущее, а вы отдаете ее фашистам и коммунистам.

Стортон: В нашей лиге «Подснежников» найдутся толковые, преданные ребята.
Джек: С них и нужно начинать. Начать.
(Уходят. Появляются Джемс и Ева)
Ева: Ералашная ночь, как будто вся жизнь должна теперь перетряхнуться. Только как?
Джемс: Вы хотите быть счастливой, дорогая невеста?
Ева: Невеста? Вы все шутите.
Джемс: Нисколько.
(На площадь входит агентша)
Агентша: Маленький домик. Все что надо для счастия. В каждом домике может родиться счастливчик, как родился великий Джек в хижине под черепичной крышей.
Ева: Домик?
Агентша: Случайно освободился. 4 минуты ходьбы от автобуса. 100 шагов от евангелической церкви. Столовая. Спальня. Очаровательная газовая плита. Рассрочка на полжизни.
Джемс: Рассрочка? Под какое поручительство?
Агентша: Мистер — член профессионального союза?
Джемс: Союза металлистов. Уже шестой год.
Агентша: Поручительство союза — прекрасная гарантия.
(*На площадь входят Стортон и Филь*)
Стортон: Домик? Обязательно покупайте Джемс. Пусть родится ваше молодое счастье в эту рождественскую ночь. Не упускайте своего счастья Джемс.
Филь (*к агентше*): Союз даст вам поручительство за этого парня. (*К Джемсу*). Покупайте. Джемс. Чем черт не шутит. Домишко может достаться ирландцу Джильберту.
Джемс: Покупаю.
Агентша: Вы счастливейший человек, мистер, после великого министра Джека (*уходят*).
Джемс: Эта счастливая ночь, милая Ева. Мы будем помнить о ней всю жизнь, правда? Этот сочельник — на всю жизнь.
(Они тесно прижимаются друг к другу.
Входит Джильберт.

В руках его все тот же цветной шарф мисс Евы)
Джильберт: Наконец-то я вас нашел. Теперь уже я вас не отпущу, дорогая невеста.
Джемс: Поздравь миссис Еву, Джильберт.
Ева: Муж купил мне домик.
Джильберт: Домик?
Джемс: А что бы ты мог подарить миссис Еве лучшего?
(На площадь входят гуляющие парни и девушки)
Джемс: Зову вас всех ко мне на новоселье. Приходите поздравить молодоженов — мистера Джемса Блэк с машиностроительного и уважаемую миссис Еву Блэк. Что, славно?

(Прижавшись друг к другу, уходят Ева и Джемс. Проходят пары. Джильберт одиноко и грустно всматривается в лица проходящих)

Джильберт: Спуталось все, как в кеглях. Даже другу нельзя верить ни в чем. Ты доверчивый дурачина, Джильберт. Так тебе никогда не поймать счастия в жизни.

(На площадь возвращается капитан Тальбот с отрядом «имперских львят»)

Капитан Тальбот: Алло силач. Что вы здесь делаете один? Где ваши друзья, силач?
Джильберт: У меня нет друзей.
Капитан: Кислая жизнь. Где вы работаете?
Джильберт: На газовом.
Капитан: На моем заводе? Отличная работа. Такому молодцу нечего путаться со всякой дрянью из порта. Такому молодцу нечего прыгать с мозгляками, тихонями у рождественской елки. Такой молодец пробьет себе настоящую дорогу, сумеет быть сытым, завидным для девчонок, нужным родине. Тяжелые времена. За морем поднимается страшная сила. Миллионы рук, не знающих устали, брошены на наше уничтожение. Советы поклялись свалить Британию. Они поднимают против нас индусов и мутят наших людей. Лес, хлеб, спички и нефть становятся губительной катапультой в этих фанатичных руках. Но наша родина не хочет входить в могилу. На защите всего великого в старом мире, на защите власти лучшего человека над

худшим, белого над цветным, сильного над слабым. На защите всей этой великой власти, которая движет миром, стоит Британия. Елочки — вздор, песенки — ребячий хлам, расхлябанному старичью и слюнявым чистоплюям место на кладбище. Приходит наш час. Родине нужны крепкие парни, которые бы не заботились о том, кому они наступят на ноги. Парни с жилистой шеей и свинцовыми руками. Юноши Британии! Тяжелые времена. На каждый кусок колбасы разинуто десять ртов, кто не трус, проглотит первым, у кого крепкие локти сумеет протолкаться. У кого варит голова, знает, с какой стороны его хлеб намазан маслом. Вы поняли меня, юноши Британии? За старого имперского льва, за молодых львят. Гип, гип!

(Грохот пушек, имперский штандарт. Музыка «Правь Британия, владей морями»)

Картина IV

Палуба на советском корабле. Костька, Громов, Боцман

Костька: Вот она, заграница. Смотри, Громов. Серьезный вид! Пушки!

Громов: Серьезный.

Костька: А нам что? Дело наше тихое. Лес везем.

Громов: А если пушки загромыхают?

Костька: Чудак. И мы драться пойдем. Первым пойду, не сомневайся.

Громов: А стрелять ты умеешь Костенька?

Костька: Стрелять не умею. А надо будет — умру. Жизни не пожалею.

Боцман: Учись стрелять, корешок. Нам не смерть твоя нужна, нам винтовка твоя меткая нужна, когда час придет... Стоп! Швартуй, Карпович! Отдай якорь!

Картина V

Западный город. Площадь. Тальбот, Джильберт. Молодые львята

Тальбот: Британский лев распрямит когти. Наши крейсеры готовы отплыть за моря. Наша лучшая молодежь пойдет за океан на бой за счастие Британии. Мы задушим врага, прежде чем он станет чрезмерно силен.

(*Толпа пробегает через площадь*)

Голоса: Пароход входит в порт. Он отдаст якоря у мола. Глядите. «Звезда». Эсесесер. И имя на борту — «Клим Ворошилов». «Клим Ворошилов» отдал якоря в порту. Он пришел с грузом строевого леса. «Клим Ворошилов» пришел из Эсесесер за грузом британских машин.

(*Огромный, в огнях, надвигается лесовоз «Клим Ворошилов»*)

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина I

Уютный мещанский домик.
Джемс, Ева, нарядная и счастливая.
Входят Джек и Стортон

Стортон: Милый Джемс. Юношеская лига подснежников социализма поздравляет вас с новосельем, счастием, с молодой женой. Но что мы? На вашу долю выпала такая высокая честь, что вы будете помнить о ней всю жизнь и рассказывать вашим малым деткам.

Джемс: Господин мэр?

Стортон: Да, сам господин мэр, как посаженный отец, пришел к вам на новоселье, счастливчик Джемс.

Джек: Поздравляю вас, любезный мистер Блэк. Семейный очаг рабочего — опора нашего союза, нашей партии. Поздравляю вас от всего сердца, миссис Блэк, прелестная верная британская хозяйка.

Джемс: Я так счастлив, господин мэр. Поблагодари же господина мэра, Ивушка.

Джек: Не господина мэра, — старого фрезеровщика Джека, милая миссис Ивушка. Вот вам мой крошечный подарок. Добрая книжка старого честного Смайлса: «Как я выбился в люди». О хорошем рабочем у хорошего хозяина. Кто знает, может быть, когда-нибудь, в счастливые дни социализма, я у камина буду читать ее вашим ребятам.

Джемс: Спасибо, дорогой мистер Джек! Ева! Ивушка моя, покажи гостям наш дом.

Ева: Здесь чудесно, правда? У прилежной хозяйки это будет, как игрушка. Я не пожалею трудов. Здесь будет

вешалка, тут наша столовая. Здесь будет буфетик и газовый камин.

Джек: Вы тут расхаживаете среди ваших кофейничков и плошечек, как бабушка Ева в раю.

Ева: Вот уже неделя, нет десять дней, как я не бегаю в универмаг. Вы не находите, что я очень повеселела? Я стану еще веселее, вот увидите. Я не буду больше ходить в универмаг. Эти пожилые джентльмены всякие молодые львята. Я даже не могу повторить вам, что они болтают молоденьким продавщицам. Хватают! Так вот — эти барыньки с японскими собачонками в муфтах. Дуры, я во сто раз красивее их, когда наряжусь. А тут я сама, как лэди. Тут у меня свой комод, своя плита. Хотите пирога? Я налью вам кофе. У нас новые чашечки. А ну скажите, пожалуйста: лэди Ева, налейте мне чашечку кофе.

Джемс: Какая ты у меня болтушка, Ивушка. Погляди за воскресным пирогом. Пусть хорошенько подрумянится.

Стортон: Вы хотите, чтоб он румянился, Джемс. Праздничный пирожок с хрустящей коркой. Берегите, берегите свое счастье, Джемс. Свою жену. Свой домик.

Джемс: О чем вы, Стортон?

Стортон: Хотите уберечь домик, свое счастье, жену? Идемте сейчас же, Джемс.

Джемс: Куда?

Стортон: В порт. К грузчикам.

Джемс: Зачем?

Джек: Да, да, милый Джемс. Ваш союз избрал вас для высокого и почетного поручения. Вы переговорите с грузиками по душам, как рабочий с рабочими, как молодой парень с молодыми, хотя и заблудившимися парнями. Вы уговорите их бросить стачку и прогнать дурных советчиков. Вы поможете нам возвратить единение в трудовую семью города, избравшего меня своим мэром. Желаю вам счастья, миссис Ева Блэк, я обязательно навещу ваш милый дом в безмятежные дни социализма. (*Уходит*).

Стортон: Пошли и мы.

Джемс: Ну как же это, Стортон? У меня же новоселье. Дом, жена...

Стортон: Ради вашей жены, ради вашего дома — идем, Джемс. И притом, разве вы забыли, что вы кое-чем обязаны вашему союзу. Разве вы можете отказаться, когда вас просил сам господин мэр.
Джемс: Дай мою новую [шляпу], Ивушка. Не скучай! Смотри, чтоб наш праздничный пирог не пригорел.
Ева: Джемс, останься... На что тебе эти подснежники? Разве тебе мало нашего домика, своей Евы? (*Напевает*).

В золотистый, милы май — вот и все, вот и все...
Мэри к сердцу прижимай — вот и все, вот и все...
В этом мире двое нас — ты да я, ты да я...
Вечер на небе погас — ты да я, ты да я...

(Входит Джильберт)

Джемс: А, пришел-таки, чувырло ирландское.
Джильберт: Правду говорят в Ирландии про вашего брата — пишется британец — читается подлец.
Джемс: Не бранись дурачок. Ивушка, угости этого сердитого чувырлу нашим праздничным пирожком. Я сейчас вернусь, дети мои. Не скучайте. (*Уходит со Стортоном*).
Ева: Хотите пирога?
Джильберт: Нет.
Ева: У нас радость. Был почетный гость.
Джильберт: Поздравляю.
Ева: Ну, чего вы злитесь? Ведь вы же были другом Джемса?
Джильберт: Он просто сволочь. Он украл у меня вас. Из-под носа, а рождественскую ночь (*показывает кругом*), и это все — также.
Ева: Он для меня, как Иисус Спаситель. Он вытащил меня из универмага.
Джильберт: Я тоже мог бы это сделать.
Ева: Вы?
Джильберт: Тяжелые времена. Кому нужна сейчас строганная сталь? Вашего Джемса просто выгнали с завода.
Ева: Этого не может быть!
Джильберт: А этот осел пошел в порт и ни о чем не знает. Смешной мозгляк, дубина.

Картина II

В кабинете директора Тальбота.
Портреты владельцев фирмы.
Старик Тальбот и молодой капитан

Тальбот: Я покупаю советский лес, мой сын.

Капитан: Что?

Тальбот: Хорошие бревна. Двести фунтов франко-порт. Это дешевле, чем Норвегия и Штаты.

Капитан: Штаты контролируют Импорт-Банк. Банк припомнит вам дешевые бревна.

Тальбот: Штаты! Штаты! Импорт-Банк не кредитует карусельных станков. Штаты и Норвегия не заплатят за них ни полушки. Советы дают хорошие цены за машины. Это работа.

Капитан: Советы сегодня покупают у нас карусельные станки. А завтра? Завтра они сами будут продавать их по всему миру.

Тальбот: Хотите запугать меня?

Капитан: Вы лезете в петлю, отец. Вы своими руками куете меч, которым Сталин зарежет Тальбот-компани.

Тальбот: И это мой сын? Вы авантюрист, сэр. А я старый купец.

Капитан: Вы развращаете британскую промышленность, сэр. Вы просто напуганы бастующими грузчиками, вы боитесь ваших рабочих.

Тальбот: Боюсь? Чепуха. Грузчики у меня в руках. Они бросят бастовать, или на их место придут с машиностроительного. Я сократил рабочих на машиностроительном.

Капитан: А советские заказы?

Тальбот: Не будьте ребенком, мой сын. Меньше людей, больше работы, крепче дивиденд. Так говорили в годы кризисов люди, создавшие эту фирму.

(Филь вбегает)

Филь: Господин директор Тальбот, до союза дошли чудовищные слухи.

Тальбот: Хотите кофе? (*Тихо*). Мы ни о чем не говорили, мой сын.

Филь: Компания уже приступила к сокращению на машиностроительном?

Тальбот: Да, компания это сделала.
Филь: Без ведома союза? Без согласования с союзом? Невозможно.
Тальбот: Но, но, любезный!
Филь: Невозможно... Сейчас... Подумайте, господин директор! Грузчики дошли до крайностей голода и отчаяния.
Тальбот. Мне жаль их.
Филь: Союзу тем более. Но в таборе забастовщиков трещит. Очень хорошо, что коммунист Херст за решеткой. Его посадили после рождественской свалки. Еще нажим, и люди будут наши. Сегодня мы посылаем самых надежных молодцов в лагерь грузчиков: настоящих рабочих. Уж эти-то сумеют их уговорить.
Тальбот: Превосходно.
Филь: Сам мэр нашего города благословляет нашу молодежь на этот патриотический подвиг.
Тальбот: Одобряю мэра.
Филь: И в эту решающую минуту — сокращать на машиностроительном — это нефтью заливать огонь. Стачка грузчиков плюс стачка рабочих стали — это уже политика.
Тальбот: Политика? Компания должна торопиться. Каждый лишний день — разорение. Ваши голодранцы теряют дырявый грош, а у компании уплывают миллионы. Нет работы. Заводы компании — пустыни, где люди без дела прилипают к станкам, как клубок дохлых червей.

(Открывается картина завода.
Медленной лентой идут сокращенные,
тяжело ступая, один за другим)

На заводе.
Клерк (*читает длинный список*): Освобождаются от работы у компании: Апель, Аут, Абельсон, Аркрайд, Аргет...
В кабинете Тальбота.
Филь: 2.500 человек. Как? И этого, и этого, и этого? Господин директор. Это преданные люди. Честные британцы. Хорошие рабочие у хорошего хозяина. Эти люди были опорой союза. Друзьями компании.

Тальбот: Никто не имеет права на лень. В порту есть работенка — разгружать советский лес. Люди в порту не хотят работать. Людям на заводе не хватает работы. Погоните этих людей в порт.

Филь: Но господин директор. Рабочие недолюбливают скэбов, штрейкбрехеров, тех, кого они называют лягавыми собаками.

Тальбот: Государство не богадельня для лодырей. Погоните их в порт.

(Филь уходит)

Тальббот (*к капитану*): Ну что, мой сын? Учитесь у старого купца. Этот секретарь золотой человек. Надо только уметь с ним обращаться. В порт, мой сын! Вы увидите, что за бревна. Смолистый, крепкий, олонецкий лес. Спокойствие! — Это только лес, а не динамит. Спокойствие! — Еще крепка наша страна. Еще надежно и крепко счастье честных людей в этой стране.

Картина III

Возле порта. Лагерь бастующих грузчиков. Костры.

Протяжная песня

У Тальбота — высокий дом
Так значит, дрогни под дождем.
Бездомный Том.
Казна у Тальбота полна,
Так значит, плачь твоя жена
Злосчастный Том.
Хлебает Тальбот жирный суп,
Так значит, ты труслив и глуп.
Безмозглый Том.

(В глубине лагеря показывается Майк)

Том: Стой, кто идет?

Майк: Свой.

Том: Да кто, черт. Стрелять буду.

Майк: Ну, я, Майк. Я шлялся по набережной. Был у советского лесовоза. Ребята кивали мне с борта, улыбались во весь рот. Кинули вот, смотрите, какие плотные кубышки.

Лиззи: Консервы? Давай сюда на костер.

Марион: Не все. Одну для Херста. (*Отводя Майка в сторону*). Ты был в комитете, Майк?

Майк: Ясно. Арвида собаками не сыскать. Секретарь называется. Квалифицированный.
Марион: А Херст? Ты слышал про него?
Майк: Еще в тюрьме. Наши понесли залог. А выпустят ли?
Марион: По лагерю судачат — стачечный комитет швыряет деньги за коммуниста Херста, а нам нечего жрать. Народ стал злым с тех пор, как не удалось сговориться с ребятами с машиностроительного тогда, на елке.
Майк (*тихо к Марион*): В контору порта звонили от Тальбот-компани — разгружать лес. Марион, как думаешь, идти или нет?
Марион: Ты с ума сошел. Да ведь это же лес с «Клима Ворошилова!
Майк: Значит, сорвать стачку?
Марион: А как же советский лес?
Майк: Тут голова разлетится на куски. Херст за решеткой.
Том (*молча прислушивается к разговору комсомольцев. Сейчас он резко вмешивается*): Говорите, есть работа?
Майк: Ты что предавать?
Том (*кричит*): Ребята. В порту есть работа, а стачком прячет ее от нас. Чего же ждать? Пока пригонят чужой народ на разгрузку? Пойти работать самим, и кончено. Нет больше стачки!
Майк: Об измене запел?
Том: А кой-кому лучше б уйти из лагеря по-хорошему. Не тащить ко дну товарищей.
Майк: Это про меня?
Том: И про тебя, может быть.
Майк: Так ты подлец просто. (*Он в бешенстве. Он бросается на Тома и готов ударить*).
Марион: Не смей, Майк. Херста нет, так ты ошалел.
(Вот-вот готова вспыхнуть драка между изголодавшимися и озлобленными людьми. Внезапный шум)
Голоса: Кто идет? Чужие в лагере.
(Грузчики ведут с собой Джемса.
За ним Стортон, боязливо оглядывающийся)

Голос (*Джемсу*): Скажи это нашим парням. Четвертый месяц, как они забыли своих жен и сестер. Сестра Ани пришла вчера из города пьяная, вся в синяках. Дошли до гроба.
Джемс: Ваши девушки идут на улицу потому, что вы дали увлечь себя безрассудной злобе.
Майк: Подснежник вырос! Прилез поглазеть на нищих, на голодных.
Джемс: А зачем голодать?
Голос: Работать за грош вчера, за полушку сегодня, так?
Майк: Целовать пупок хозяйский?
Джемс: А зачем злиться на хозяев?
Майк: Может сам в хозяйчики метишь?
Джемс: К чему? Много денег — много горя. Даю слово, я не променяю на все фабрики, на все элеваторы Тальбот-компании вечернего солнца в окнах моего домика — тихого уголка, которого никто у меня не отнимет.
Майк: Так ты просто издеваешься, сволочь?
Джемс: Приходите в мой славный дом. И ты, и ты, и ты. Марион, полюбуйтесь, как мы с женой Ивушкой сидим перед газовым камином, рука в руку, за окном снег и туман, но нам не холодно. А на огоньке румянится хрустящий праздничный пирожок (*вынимает пирог, полученный от Евы*).
Один из грузчиков: Давай сюда, давай (*вырывает пирог*).
Джемс: Бери, если хочешь. Я знаю, вашему брату хуже, чем нам на заводе. Мы учились, у нас ремесло в руках, вам, грузчикам, труднее, но прожить-то можно. Тихонько, смирненько прожить.
Голоса: Пожить бы хорошенько. Пожить хоть как-нибудь.
Стортон (*выныривая из толпы*): Кончайте бастовать.
Том: Кончать стачку. Что верно, то верно.
Стортон: Гоните стачком, толкающий к голоду и горю. Верните своего секретаря. Лига «Подснежников» заключит вас в свои объятия. Союз предлагает вам принять условия компании.
Джемс: Вернуться к мирному труду.

Стортон: И вытолкать в шею смутьянов.

Голоса: Кончаем стачку! Долой стачечный комитет!

Марион: Товарищи, опомнитесь. Кого вы слушаете?

Майк: Гаденыша квалифицированного.

Том: А ну, ребята, накостыляйте шею этому выродку из стачкома (*бьют Майка*).

Стортон: Остановитесь! И это британская молодежь! Люди, люди! Помогите, убивают! (*Бежит. Наталкивается на входящих Херста и Аркрайда*). Спасите. Это вы, Херст? Кто же вас выпустил?

Херст: А вас сюда кто звал, трухлявый сморчок? Вон.

Стортон: Но, но! Повежливее! Это вам придется уйти отсюда.

Херст: Стой, ребята!

Майк: Херст!

Марион: Наш Херст на свободе!

Том: Херст на свободе!

Херст: Что здесь произошло?

Стортон: Произошло то, что должно было случиться рано или поздно. Ваши люди отказались бастовать. Они хотят хоть и постный, но свой кусок пирога. Они пошли за счастливчиком Джемсом, за нашей лигой, за ребятами с машиностроительного.

Аркрайд: За ребятами с машиностроительного? Куда? 2.500 с машиностроительного выгнано компанией на улицу. Стачка, товарищи, стачка.

Все: Стачка.

Джемс: Две тысячи пятьсот на улицу? Стортон? Как же это? Вы знали об этом?

Майк (*гонит Стортона*): Ну, живо к черту, гнилая сволочь!

Херст: И ты с ними, Джемс? До чего ж запутали твою бедную голову, фрезеровщик Джемс, что ты пришел с ними, с подлецами — подлец. Читай, дурак (*дает ему список*).

Джемс (*читает*): Освобождаются от работы у компании: Биспен, Бисольд, Блэк... что же это? На заводе

я один Блэк? Что же со мной делают? Стортон! Мой милый учитель, Стортон (*бежит в отчаянии*).
Майк (*загораживает ему дорогу. Бьет его*): Стой, это тебе за пупок хозяйский. Это тебе — за газовый камин. А вот это от комсомола. Пошел вон, лягавый пес.
Херст (*вслед уходящему Джемсу*): Джемс, постойте! (*Джемс убегает, его не остановить. Херст строго Майку*). Слушай, Майк. Нас здесь горсточка коммунистов и комсомольцев. Нам каждый человек дорог. Но мы тебя вышвырнем ко всем чертям, Майк, если ты здорово не подвернешься на все гайки. Надо уметь терпеть и ждать, когда надо. Драться и умирать, когда надо. (*Майк прижался к Херсту. Он страшно взволнован, может быть, он плачет*).
Аркрайд (*в толпе грузчиков*): На машиностроительном — избалованный народ. Но сейчас гул и раскол. Мы говорим себе, грузчики дикие, но люди, а Тальботы и Фили — клыкастые волки. Нам с грузчиками голодать, драться за счастье...
Том: Две с половиной тысячи человек. Да нас три тысячи. Это хорошо. Слушайте, Аркрайд, что если нам вместе ударить на старого Тальбота. Как думаешь, Херст?
Херст: Да ведь грузчики бросают стачку. Нет больше сил.
Том: Какой дурак это сказал?
Херст: Никто не говорил?
Том: Пожалуй, мы будем последними ослами, если сейчас не попробуем продержаться. Бастовать четыре месяца и бросить дело сейчас, когда идет подмога. Это было бы просто идиотство.
Херст: Ну, вот и я так думаю, ребята. Так думает стачечный комитет и профоппозиция. Выходит ясно, ребята. Стачку продолжать.
Голоса: Продолжать.
Майк: Не верь им так скоро, Херст. Да знаешь, о чем они болтали только что? Звали разгружать советский лес.
Том: Мы боялись, что в порт нагонят чужих на работу, Херст.
Майк: Вот видишь, какие песенки!

Херст: Да, мы будем разгружать советский лес.
Майк: И ты предаешь? Ну, Херст, если уж и ты предаешь...

Херст: Да, мы будем разгружать советский лес. Но мы не бросим стачку. Тем тверже, тем непоколебимее будет наша стачка. Это наш лес, это лес той страны, которая в мучениях и крови вырвала для себя счастье. (*Остановился, попыхивает трубкой*). Есть там и наша кровь... и моя... Помню лес на севере Эсесесер... Вот такие горели костры, и трудно было дышать на морозе.

(*Зажигаются костры.*
Это уже не британские грузчики сидят у огня,
а олонецкие партизаны 1919 года)

Голоса: Стой. Кто идет? Стрелять буду.

(*Входит Степаныч с берданкой на лыжах.*
За ним, хромая, проваливаясь в снегу, —
Херст в легкой военной шинели)

Партизан: Степаныч, браток, ты?
Степаныч: Браток!
Пратизан: Долго ли ждать? Когда погоним беляков и английских гадов?
Семеныч: Идет подмога. Народ бежит с каторги английской. Не хочет рубить им лес. Их же солдаты бегут.
Херст: Кэмрад! Кэмрад!
Майк: Это ты, Херст?
Марион: Молчи, Майк!
Херст: Кэмрад!
Степаныч: В ногу ранен. По снегу след. Дай поесть!
Партизан: У самих нечего. Ешь снег! (*Дает прикурить Херсту. Тот затягивает свою неизменную трубку*).
Голоса: Стой. Кто идет? (*Появляются британские солдаты. Выстрел...*).
Степаныч: Держись, буржуй английский. Будет в лесах советская власть.

(Пропала картина 1919 года. Тот же порт,
те же безработные грузчики у костров)

Херст. И советские ребята десять лет назад в олонецких лесах вышвырнули в Ледовитый океан отряды ка-

питана Тальбота. И сейчас мы обрушим на голову этот же лес в его собственном городе. Ха-ха-ха!

Майк (*пританцовывая, запевает задорную песню. Остальные грузчики подхватывают ее. Общая песня и танец*):

Зачем, сказал старик Тальбот,
Купается рабочий сброд.
Нечесанный, небритый,
Бродяги и бандиты?
По пляжам им не шляться,
Им нечего купаться, да!
А мы будем купаться, холла-хо,
Будем купаться, хо.
Любезный господин Тальбот,
Придет, конечно, ваш черед,
Не глядя на погоду
Вас за ухо, да в воду.
Придется расквитаться, сэр.
Пожалуйте купаться, сэр,
Уж вас мы искупаем, холла-хо,
Вас искупаем, хо.
В петлю, в петлю банкрот Тальбот.
Наш будет порт и наш завод.
Моря и земли наши.
Пирог с ячменной кашей.
На полный ход помчится жизнь,
Веселая, как птица, жизнь,
И мы будем купаться, холла-хо,
Будем купаться, хо.

Херст: Сообщить на советский лесовоз и в контору порта. Грузчики идут на субботник. Заработок — в стачечный комитет.

(Встревоженный, вбегает Арвид)

Арвид: Херст.

Майк: Где шатался, секретарь?

Арвид (*к Херсту*): Беда! Филь поднял ребят с машиностроительного. Гонит штрейкбрехеров в порт.

Херст: Зачем?

Арвид: Разгружать советский лес.

Херст: Холла-хо! Ведите, ведите, мистер Филь. Вы у нас попляшете сегодня на одной ноге.

(Херст затягивает песню.
Ее подхватывают остальные):

Довольно, мистер филин — Филь,
Пускать рабочим в ноздри пыль.
Народ мы малость грубый
И вам почешем зубы.
Не заманить нас в сети, Филь.
На фонаре висеть вам, Филь.
А мы будем купаться, холла-хо,
Будем купаться, хо.

(С песней уходят грузчики. Пауза.
Появляются Громов и Костька.
Оба они в сверхзаграничных костюмах и шляпах,
затянутые, растерянные и смешные)

Костька: Ну, что это за страна, скажи ты мне, Громов. Ехали в Британию, попали в Обманию какую-то. Кругом обман. И слепой народ. Слепая молодежь. Подняться бы на самую высокую колокольню или еще лучше на радио прокрасться и крикнуть во весь голос. Протрите бельма, ребята. Ведь просто. Ведь ясно. Счастие свое упускаете! Крикнуть — и коммунизм!

Громов: Не кричи, пожалуйста!

Костька: Почему?

Громов: Агитация, скажут. С удовольствием придерутся. А во-вторых — пользы мало.

Костька: Ну?

Громов: Не так просто. Гляжу я вокруг. Сколько хитрых ловушек, частоколов, страхов, вранья, предательских радостей, дедовских сказок, угроз, подкупов нагорожено здесь, что сбить с толку, разъединить, запугать рабочих. Не просто.

Костька: Громов. Черт. Так ты в мировую революцию не веришь? Так и говори.

Громов: Дурачина. На якорях — наш «Клим Ворошилов». А за углом, за каждой стеной, на каждой улице, что притаилось? Как думаешь? Сегодня притаилось, завтра взорвет. Дурак не видит. Слепой верит. А мы знаем, — будет! Придет! А только паршиво работает для мировой революции наш парень с барок (*Показываются Арвид, Майк и другие комсомольцы*). Гляди, кто это?

Костька: Здешний народ, фашисты, может быть.
Громов: На лицах не написано.
Костька (*показывая на Майка*): Этот в котелке, наверное, фашист. Морда у него какая-то пронзительная.
Арвид (*подходя к Майку*): Если ты не бросишь своих загибчиков, Майк, комитет задаст тебе такую баню, что небу жарко будет.
Громов (*Костьке*): Ну, олоцанин-англицанин, поговори, объяснись!
Костька: Я сейчас. (*Заглядывает в словарик*). Кто ви такой?
Майк (*делает отрицательный жест*): Не понимаем.
Костька: Тальбот?
Майк: Тальбот? (*Резко отрицательная пантомима*).
Костька: Тред'юнион?
Майк: Тред'юнион? К чертовой бабушке!
Арвид: Профинтерн!
Костька (*заглядывая в словарик*): Профинтерн?
Арвид: Комсомол!
Костька: Комсомол!
Майк (*указывая на Арвида*): Секретарь!
Громов: Ну, все значит, как у нас.
Костька (*Громову*): Я ж тебе говорил. Понимают они по-нашему. Один язык.
Громов: Постой, я поговорю. (*К Майку*). Что это за ребята, кэмрад?
Майк: Субботник. Гуд?
Громов: Субботник? Гуд.
Майк: Ударный порт. Гуд?
Громов: Ударный? Гуд.
Костька: И это верно поймут. Ким (*снимет свой значок. Меняется с Майком*).
Громов: Работать, так работать. Берись, Костенька.

(*Советские ребята затягивают песню.*
Британские рабочие затягивают свою песню:
«Зачем, сказал старик Тальбот»,
которую подтягивают советские ребята)

(Продолжается работа. На лебедках плывут бревна. Появляется Херст)

Марион: Какой замечательный сегодня день, Херст. Какой счастливый сегодня день.
Херст: Советский день.
Марион: Наш завтрашний день. Правда, Херст?
(Появляются штрейкбрехеры во главе с Филем)
Штрейбрехеры:

Ноги в руки, ну же, ну же.
Подтяни живот потуже.
Свиньи хлюпают по луже.
Чем ты не свинья?
Подтяни потуже брюхо.
Бог заштопал паклей ухо.
Развеселая старуха.
Родина моя!

Филь: Это что, соленый дьявол?
Херст: Вам что?
Филь: Дайте работать людям, которые хотят честно заслужить себе хлеб с маслом.
Херст: Здесь работают. Не мешать работать.
Филь: Начальник порта. Полиция, где же полиция, соленый дьявол.
(*Входят старый Тальбот и капитан*)
Тальбот: Превосходно, грузчики бросили бастовать. Я вам это предсказывал, мой сын. Благодарю вас, Филь. Поздравляю союз.
Филь: Отличное время, чтобы шутить!
Тальбот: Почему шутить! Славно работают. Молодцы.
Филь: Союз здесь ни при чем, соленый дьявол. Коммунистическая затея. Это Москва — в Британии.
Тальбот: Москва в Британии?
Филь: Вы видели такие веселые лица?
Тальбот: У меня глаза лезут на лоб.
Капитан: Почему же, отец, ведь это просто лес, а не динамит.
Тальбот (*к Филю*): Что ж вы стоите столбом. Ведите ваших людей!
Филь: Ну, ну, ребята, вперед! Вырвите у них бревна.
Майк: Осторожней, котелок проломлю.
Бен: Убери ноги. Отдавлю!

Филь (*к штрейкбрехерам*): Вперед! Потребуйте, чтобы эти люди потеснились, дали вам работу.
Херст: Вас привели сюда обманом, друзья. Чтоб вашими руками задушить забастовку грузчиков. Мы разгружаем лес с «Клима Ворошилова». «Клим Ворошилов» ждет машин, которые должны построить вы. Машины нужны нашим товарищам за морем, чтоб они стали еще сильнее. Машины нужны вам. Это работа и хлеб для вас. Но компания из подлого страха, из преступной жадности обманом выгнали вас с завода и натравливают на нас. Не у нас, — у компании требуйте работы.
Голоса: Работы. Строить машины.
Херст: С нами — против хозяев, токари и фрезеровщики! За хлеб, за наше счастье!
Тальбот: Я не беру этого проклятого леса. Это динамит, а не лес. Я не строю машин для Москвы. Это меч, которым Сталин зарежет Тальбот-компани.
Капитан: Я вам говорил, это не торговля. Это война. А ну, прекратите этот балаган.
Херст: Здесь не кричать!
Капитан: Я узнаю вас, коммунист Херст.
Херст: А я узнаю вас, капитан Тальбот.
Капитан: По вас плачет военный суд, коммунист Херст.
Херст. По первому же приговору нашего суда вы повисните на веревке, капитан.
Капитан: Мы умеем стрелять.
Херст: Мы достаточно вежливы, чтоб ответить вам тем же, когда надо.
Капитан: Начальник полиции, вы здесь хозяин, или эти люди?
Начальник полиции: Я, сэр!

(*Начальник полиции свистит, полицейские начинают оттеснять грузчиков*)

Марион: Как они смеют, Херст?
Херст: Спокойнее, моя девочка. Я говорю вам, Тальботы, отец и сын. Вы не только крадете труд у людей. Вы боитесь труда людей. Вы — цепи на человеческом труде. И потому — вы подохнете.

(Свистки. Полицейские оттесняют работающих. Вбегают Джемс и Стортон)

Джемс: Мистер Филь. Скажите вы: меня нельзя прогонять, Никак нельзя.

Стортон: Что ж это, Филь? Ведь это же мой образцовый ученик.

Джемс: Заступитесь же за меня. Мистер Филь.

Стортон: Этого никогда не бывало. Союз должен вмешаться.

Филь (*к Стортону*): Вы просто болван! Эй, Джемс счастливчик. Становитесь сюда. Требуйте, чтобы эти люди поделились с вами работой.

Херст: Неужели же вы ничего не поняли, Джемс? К нам.

Филь: Поберегите свое счастие, Джемс. К нам!

Джемс (*бросается к старому Тальботу*): Господин директор. Я же всегда был хорошим рабочим на вашем заводе. У меня же домик. Жена Ивушка. Не гоните меня. Дайте же мне пожить хоть как-нибудь.

Тальбот: Это еще кто?

Джемс: Хоть как-нибудь!

Тальбот: Уберите этого человека! Баран!

(Полицейские свистят.
Штрейкбрехеры робко начинают наступать.
Показывается боцман с «Клима Ворошилова»)

Боцман: Не трудитесь вести ваших людей, джентльмены. Мы не пустим штрейкбрехеров на борт нашего парохода. По законам советской страны.

ДЕЙСТВИЕ III

Картина I

У директора Тальбота.
Старик Тальбот, Мэр Джек, Филь

Тальбот: Хватит болтовни, джентльмены. Компания не может принять обратно сокращенных на машиностроительном.

Филь: Это последнее слово компании?

Тальбот: Пусть арбитражный суд скажет другое.

Филь: Вы забыли грузчиков порта, директор.

Тальбот: Вы забыли о том, что видели и слышали в порту мы оба, секретарь. Я не могу торговать с Москвой.

Джек: А почему бы вам не торговать с Москвой?
Тальбот: Спасибо. Я уже попробовал. Попробуйте сами.
Филь: Значит нет?
Тальбот: Значит, нет.
Джек: Признаться, я не ожидал таких слов из уст либерала.
Тальбот: Признаться, мне самому хочется этой сделки. А? Что? Прекрасный олонецкий лес. Великолепная цена на машины. Но я не могу собственными руками класть голову под топор Сталина. К тому же я дал слово моему сыну. Это жестокий консерватор. Поговорите с ним. (*Телефонный звонок*). Да, да дирекция Тальбот-компани.
Секретарь (*у второго телефона*): Дирекция Тальбот-компани — да, да.
Тальбот: Бирмингамские фирмы, говорите вы?..
Секретарь: Механический концерн в Берлине?..
Тальбот: Охотятся за советскими заказами?..
Секретарь: Строить карусельные станки для Москвы?..
Тальбот: Канада, говорите вы?.. Наша собственная колония отбивает у нас работу? (*Вскакивает*). Вы это слышите, почтенные основатели компании! Канада! Бирмингамские фирмы тянут у нас барыши из кармана, а рабочие компании вгрызаются ей в позвонки. Телеграфируйте, секретарь. Нет, бегите сами. Бегите на этот «Клим Ворошилов». Компания покупает лес. Компания берт заказы на станки (*Секретарь направляется к выходу*).
Джек: Сам господь бог вложил в ваше сердце мудрое решение, директор.
Филь: Значит, вы вернете сокращенных?
Тальбот: Каких сокращенных?
Филь: С машиностроительного.
Тальбот: Об этом мы еще побеседуем... В арбитражной комиссии, любезный.
Секретарь (*возвращаясь*): Господин капитан Тальбот.
Капитан (*входит*): Привет, джентльмены. А, и вы здесь, дорогой мэр. Мои столичные друзья готовят вашей партии хорошенький запрос в парламенте.
Джек: Запрос?

Капитан: А что ж вы думали? Вашей партии оказали честь допустить ее к управлению страной. Вы были удостоены воспринять от родов наследницу Империи в замке Кавдор, и вы предаете эту Империю?
Джек: Предаем?
Капитан: Да. Да. Разве не ваша партия поощряет торговлю с Москвой? Это по вашей милости «Клим Ворошилов» под красным флагом стоит в нашем порту. Вы вооружаете страну, которая с бешеным упорством, с невиданной быстротой, по чудовищному плану роет руду и уголь, строит металлические заводы единственно для того, чтобы закопать в могилу нашу родину: 518 новых заводов в год! Каждый — бронебойное орудие, направленное против нашей родины. И вы еще вздыхаете. — Ах, это социализм.
Джек: Вы меня оскорбляете, сэр. Разве этот грубый топот чугуна и стали, хоть сколько-нибудь похож на тихий сад социализма в наших мечтаниях.
Капитан: Но все-таки вы торгуете с Москвой.
Филь: Ваш батюшка делает то же.
Капитан (*к отцу*): А-а, милейший либерал. Опять повернулись вокруг оси.
Тальбот: Не могу же я смотреть, как торгуют бирмингамские фирмы.
Капитан: Партия нашего любезного мэра, если это не лига предателей родины, примет меры, чтобы бирмигамские фирмы забыли о торговле с Москвой.
Тальбот: Но барыши из наших карманов потекут в Германию, Америку, Канаду.
Капитан: Если честные купцы этих почтенных государств будут также близоруки, как вы, московские барыши взорвут их, как карточный домик. Но к счастью есть люди, которые понимают, что красный флаг — международная опасность. Мы накануне великих событий.
Тальбот: Значит война?
Капитан: Война.
Тальбот: А-а, газовому заводу нужна работа?
Филь: Но рабочие вашего отца требуют возвращения сокращенных. Они требуют советских заказов, соленый дьявол.

Капитан: Кто же раструбил о заказах?
Филь: Коммунисты! Грузчики поклялись вовлечь в забастовку машиностроительный завод. И они этого добьются. Соленый дьявол знает, что тогда будет.
Капитан: Не страшите!
Филь: Напомнить вам о 26 годе? О генеральной забастовке? Говорю вам — 26 год — игра в покер перед тем, что может начаться завтра.
Капитан: Почтенный Филь подпевает коммунисту Херсту.
Филь: Я подпеваю коммунисту?
Капитан: Да, именно вы. И за это вы ответите, любезный. Вы и ваша союзная касса. Вы забыли об ответственности союзов за стачку.
Тальбот (*со вздохом*): Значит, мы не торгуем. Секретарь, останьтесь.
Филь: Завтра митинг машиностроителей в Альбертсхолле. Выдумка коммунистов. Что я буду говорить завтра рабочим, когда они вгрызутся мне в печенку с советскими заказами?

(Открывается панорама заводской улицы. Длинной очередью вытянулись безработные в ожидании благотворительной похлебки. В руках у них котелки. Здесь же суетятся полисмены. Появляются Майк, Марион, они разбрасывают листовки. Полисмены преследуют их)

Капитан: Вы читаете газету? Растолкуйте рабочим вот это. Понятно?
Филь (*проглядывая газету*): Но нужны доказательства, капитан.
Капитан: Они у нас будут.
Филь: Но коммунисты?
Капитан: Мои львята знают адрес коммунистического комитета. Привет, джентльмены.
Филь: Почтение, джентльмены.

(Оба уходят)

Джек: Не понимаю, что еще хочет от меня ваш сын. Разве я не вызвал по телеграфу канонерку, морскую пехоту и сипаев для беседы с нашими рабочими?

Тальбот: Молодежь смотрит дальше нас, дорогой мэр. Твердая рука — может быть это хорошо в тяжелые времена.

Джек: Жестокие времена, директор. Скольких они сделали несчастными. Я хочу заступиться за одного из них, за одного из рабочих, уволенных с вашего завода. Случайно я принял участие в его судьбе. Примите его обратно.

Тальбот: Не могу, дорогой мэр. Прошло время, когда компания могла прикармливать лодырей от своих избытков и прибылей. Кризис.

Джек: Тогда протяните руку просвещенного благотворителя этому несчастному.

Тальбот: Христианское милосердие становится бичом для нашей промышленности. Можно сказать, мы работаем ради нищих. Но, если вы просите, дорогой мэр.

Джек: Я прошу.

Тальбот: Секретарь, отвезите по адресу конверт с небольшой суммой. Скажите просто, от неизвестного благодетеля. Как зовут вашего нищего, сэр?

Джек: Его имя — Джемс Блэк.

Картина II

Порт. Ночь. Пусто. Появляется Джемс с котелком в руке

Джемс: Какая сумасшедшая чепуха. У меня крепкие руки, здоровые ноги, молодая голова. А я записан в калеки. А я брожу по берегу моря, потому что у меня слишком много свободного времени и потому что я боюсь сидеть дома и смотреть, как плачет женщина, которая у меня одна в мире. Кто там?

Стортон (*появляется с другого конца, бормочет себе под нос*): «В 1648 г. Оливер Кромвель вошел в парламент, не сняв шляпы, и сказал: хватит болтовни, джентльмены. Он взял жезл со стола председателя и сказал: что нам делать с этой палочкой, отнесите-ка ее в чулан. В 1645 г. на площади отрубили голову королю».

Джемс: Это вы, Стортон? Чего вы шляетесь по ночам?

Стортон: Это вы, Джемс?

Джемс: Разве у вас украли работу, разве вам страшно вернуться домой, разве вам стыдно показаться на глаза жене, что вы бродите по гавани ночью?

Стортон: Я ищу Британию.

Джемс: Вот чудак. Вы думаете, это пуговица от брюк?

Стортон: Мне страшно видеть это чудовищное окончание, этот смертельный сон страны. Порт, как черная яма. Ведь это издыхает Британия.

Джемс: Да, пожалуй, это она издыхает. Но что же мне делать, дорогой мой учитель Стортон? Стыдно вспомнить. Страшно вспомнить. Здесь в порту меня били по лицу рабочие, и я не мог найти ни слова, чтобы защитить себя. Здесь в порту я пресмыкался, как собака, перед своим хозяином, и ни один друг не сказал ни слова в мою защиту. Я как собака, оплеванная и битая. И только дом. И дома — голодая жена ждет миску помойной жижи из благотворительного пункта. Что же мне делать? Скажите, ведь я ваш любимый ученик, Стортон.

Стортон: Что мне вам сказать? Что мне сказать нашей милой молодежи завтра в Альбертс-холле? Что я все время лгал им о Британии, о нашей великой родине? Что Британия уже не может сделать сытыми и счастливыми своих детей? Что у мола стоит этот «Клим Ворошилов»? Ужасно, Джемс. Он не гасит огней даже по ночам. А по вечерам там играет оркестр. Вы знаете, Джемс, иногда мне хочется оказаться там на борту. Со мною придет к этим людям дух человечности, дух мира.

Джемс: Вы думаете, что это будет очень хорошо?

Стортон: Я думаю, они мне скажут — пошел вон, на что ты нам, глупый, смешной, плешивый человеколюбец. Я теряюсь. Может быть нам лучше всего умереть? Нам нечем больше жить в этом мире. Мы умрем, Джемс, умрем вместе. Мы бросимся в воду. Высокая волна, прилив. Наши тела отнесет далеко в океан. (*Он скинул пиджак. Остановился. Задумался*).

Джемс: Ну?

Стортон: Ну? Что?

Джемс: Прыгайте в воду. Стортон! Я нисколько не шучу. Коли вы честный человек, вам действительно нечем больше жить. Прыгайте в воду.

Стортон: А вы?

Джемс: А вы?

(Громкий смех. Это показались комсомольцы:
Майк, Марион.
Они смотрят на пререкания Джемса и Стортона)

Майк: Внимание! Внимание! Историческое событие, самоубийство отчаявшегося в жизни руководителя подснежников социализма!

Марион: Прыгайте, прыгайте в воду, Стортон. Кувыркайтесь!

Стортон: Я не буду топиться.

Майк: Да ну?

Марион: Что же это вы, Стортон?

Майк: Холодно?

Стортон: Не буду!

Майк: Жаль! Никогда не видел, как плавают плешивые ослы. Это должно быть очень весело.

Стортон: Мальчишка! Ну, погодите, вас высекут завтра, в Альбертс-холле, как блудливых щенят! Джемс! Джемс! Идем отсюда!

Джемс: А ну вас ко всем дьяволам!

Стортон: Вы меня пугаете, Джемс. Неужели и вы? Я теряюсь. Я теряюсь. Мой любимый ученик! Мой Вениамин. (*Уходит растерянный*).

(Комсомольцы окружают Джемса)

Майк: Алло, Джемс! Вы что ж, тоже хотели попробовать — мокрая ли вода?

Марион: Стыдитесь, рабочий парень!

Джемс: Сбился с мыслей, тоска! Мне даже странно, что вы говорите со мной, как с человеком. Что я за человек — без работы, без товарищей, без родины и друзей. Что это за родина, которая не может прокормить своих молодых парней.

Марион: Джемс, Джемс! Вы просто слепой. Разве ж это ваша родина погибает. Это Британия Тальбота и Филя, проклятая старуха Британия идет в могилу тяжелым страшным шагом.

(Военный марш.

Проходит имперская морская пехота)

Имперская морская пехота. Сипаи. Не поможет друзья. Не помогут вам морская пехота и сипаи, когда коченеет страна. Подыхает старуха! Глядите, «Левиафан», Канада, он пришел, до верхних люков насыпанный тяжелой канадской пшеницей. Его не разгружают, Джемс. Никто не покупает канадскую пшеницу.

Джемс: Кому нужна канадская пшеница?

Майк: По ночам они жгут зерно, которое некому покупать, так, дыхание останавливается от жирного дыма. Они жгут скуно целыми тюками.

Марион: Глядите, «Герцог Веллингтон». Груз текстильных машин для Индии. Пароход стоит крепко на якорях. Глядите, Джемс, гавань завалена ржавеющими машинами.

Джемс: Их никто не покупает и никто не покупает нашей работы. Нет нам жизни. Нет родины.

Марион: Вздор. Наша родина только начинается, и она будет чудесной. (*С лесовоза доносится далекая музыка оркестров: «Ах, ты сад, ты мой сад»*). «Клим Ворошилов», Москва — наша родина. Она встанет. Она встанет в огнях из лишений и горя. Учитесь за нее драться, Джемс.

Майк: Я хлестнул вам когда-то по морде, Джемс. Двиньте мне в зубы, ну двиньте.

Джемс: Скажите правду, ребята. Верно, что Советы хотят купить машины. Машины, которые мы можем делать?

Марион: Верно, Джемс. Вот, прочтите наш листок. Социалистическая Москва — единственная страна в мире, которая может сейчас покупать.

Джемс: Значит, у меня опять будет работа? Значит опять будет счастье в домике с Ивушкой. (*Порывается убежать*).

Марион: Куда вы, Джемс?

Джемс: Я заговорился с вами. А дома жена, Ивушка, ждет. Спасибо вам за все, ребята. Но вот этого (*прижимает к сердцу котелок с похлебкой*) вам, коммунистам, не понять. (*Убегает*).

Марион: Джемс! Джемс! Стойте!
Майк: Мало его били!

Картина III

Домик Евы с Джемсом. Пусто. Темно. Горит свеча. Выставлены рамы в окнах. Зияет пустая дверь. Ева и агнтша Армии спасения.

Ева: Не могу, не могу я уйти отсюда. Милая женщина. Я ждала всю жизнь. Я так радовалась нашему домику. Здесь у меня свой комод, своя плита. Я все думала, будут у нас ребята. Девочки веселые, какой я была. Мальчики выбьются в люди, как господин Джек, городской мэр. Что же мне теперь делать?
Агентша: Ничем не могу вам помочь. Ваш муж просрочил все платежи. Союз снял свое поручительство. Дом сдается новому владельцу. Не по-христиански ждать приговора суда.
Ева: Куда ж я пойду теперь? Опять в универмаг? Меня уж не возьмут теперь в универмаг. Мало ли в городе девушек без работы. Куда ж мне деваться, милая женщина?
Агентша: Искренне сожалею. Принуждена попросить вас поторопиться. Новый владелец дома уже стоит за дверью. Войдите. Мистер Джильберт Гаргривс с газового завода.

(Входит Джильберт. В руках у него покупки, пакеты, вещицы домашнего обихода. Агентша уходит)

Ева: Мистер Джильберт Гаргивс?
Джильберт: Да это я, миссис Ева. Я же вам говорил, что я еще вернусь.
Ева: Подождите одну минутку. Сейчас я соберу свои вещички и уйду из вашего дома.
Джильберт: А зачем уходить?
Ева: Что?
Джильберт: Разве вам нельзя остаться?
Ева: Вы думаете, я проститутка?
Джильберт: Выставлены рамы, вырвана дверь, выключен газ. Паршивая жизнь.
Ева: Люди из полиции сделали это. Джемс не заплатил за дом и свет.

Джильберт: Мозгляк! Посмотрите, что я принес, Ивушка.
(Развертывает свои пакеты и покупки)
Ева: Вкусное! (*Разглядывает принесенное Джильбертом*).
Джильберт: Джемс тогда обскакал меня в рождественскую ночь. Сейчас мои козыри в колоде. (*Он снимает куртку, под ней черная блуза «имперского львенка»*). Вы слыхали о львятах капитана Тальбота? Капитан дал мне хорошую работу, особую работу.
(В газовом рожке зажигается свет)
Ева: Светло, светло. Как чудесно. Это вы заплатили за газ, Джильберт? Вы все можете. Вы устроите, чтобы все опять было хорошо? Может быть еще будет жизнь.
Джильберт: Не заварить ли нам кофе, Ивушка? (*Ева хлопочет возле покупок. Слышны шаги*).
Ева: Шаги. Это Джемс.
(Входит Джемс, в руках у него котелок с похлебкой)
Джемс: Заждалась, Ивушка. Вот похлебка. А у меня хорошие новости.
Джильберт: Джемс...
Джемс: Здорово, Джильберт. Молодец, что пришел. Старый приятель. Ну, видишь, как живу. Но теперь, все пойдет по-иному. Коммунисты говорят, у нас будет опять работа (*Кладет на стол листовку*). Слышите ребята. Да не понимают, почему я люблю свой дом, мою Еву... (*Замечает, что газовый рожок горит*). Постой. Свет. Кто заплатил за газ?
Джильберт: В этом доме будет новый хозяин, Джемс. Тебе придется выбираться отсюда.
Джемс: Ну, что ж, я этого ждал.
Джильберт: Я здесь хозяин. Я покупаю этот дом.
Джемс: Ты?
Джильберт: На газовом нет сокращений. Хорошо платят. Мне просто повезло. Понимаешь?
Джемс: Понимаю. Ну, что ж, Ева, складывай свое барахлишко. Выезжаем.
Ева: Не гони меня, Джемс.
Джемс: Что?
Джильберт: Вы останетесь, миссис Ева?

Ева: Я останусь.
Джильберт: Она останется.
Джемс: Замечательно. Как просто откупить дом и счастье у стародавнего друга. Как просто заодно откупить у него и жену. Да это просто чудо: святая британская дружба, священная британская семья.
Ева: Ты говоришь, как бьешь меня, Джемс.
Джильберт: Напрасно злишься.
Джемс: Как я раньше тебя не раскусил? Хитрый, скользкий, ирландский гад. Поганая змея. Но ты рано радуешься. Я испорчу вам свадьбу, мои миленькие. Держись. (*Он готов броситься на Джильберта*).
Ева: Джемс, не смей.
Джемс: А пошел ты к черту, в конце концов. Мне просто тебя жаль, дурак. Валяй, дыши, пока и тебе не дадут пинка. Мне очень жалко тебя, Ивушка. Очень жалко. По-моему — ты пропала, Ивушка. (*Уходит. Большая пауза*).
Ева: Я осталась с вами в домике, Джильберт. Наверно я очень плохо сделала. Я, как вещь. Скажите мне хоть словечко, Джильберт.
Джильберт: Он ушел, как будто он умный; а мы все дураки. О чем это он думает?
Ева: Он все думает и думает.
Джильберт: Где этот листок? (*Читает листок, принесенный Джемсом*). «Все, как один, — в Альбертс-холле, рабочие Тальбот-компани. Держитесь за ваше счастье. Требуйте работы от компании. Требуйте машин для Советов. Стачка — рука об руку с бастующими грузчиками. Городской комитет коммунистической партии».
Ева: Джильберт, я заварила вам кофе.
Джильберт: Спасибо, Ева.
Ева: Скажите-ка мне хоть слово, Джильберт. Утешьте меня. Скажите, что не все плохо.
Джильберт: Ну, конечно, не плохо, Ивушка. Мы еще поживем. Вот увидите: я же счастливчик Джильберт, а не глупый бедняга Джемс. Мы еще поживем, Ивушка.
Ева (*напевая*): В золотистый милый май, вот и все, вот и все.

Мери к сердцу прижимай, вот и все, вот и все.

В этом мире двое нас, ты да я, ты да я.
Вечер на небе погас — ты да я, ты да я.

(Входит секретарь. Подозрительно осматривается)

Секретарь: Тысяча извинений. Это не вы мистер Джемс Блэк. Мне нужно передать ему небольшую посылку от неизвестного благодетеля.

Ева: Нет, Это не Джемс Блэк.

Джильберт: Мы не знаем, куда ушел Джемс Блэк.

Секретарь: Досадно. Я могу передать посылку только неимущему Блэку. (*Ева его провожает. Он говорит ей многозначительно*). Не беспокойтесь, дорогая мисс. Так приятно встретить на городской окраине парочку... таких веселых глаз. Прелестный домик. Вы уплатили за него?

(*Уходит. В дверях, к зрителю*). До чего ж развратной стала рабочая молодежь.

Джильберт: Гнилой сморчок. Заплатили ли вы за домик? Я завтра же внесу деньги за год вперед. У меня теперь завались деньгами... Смотрите, сколько бумажек. Кстати. Ивушка. Только не расстраивайте меня и не удивляйтесь. Разведите для меня немного сажи в котелке. У меня маленькое дело сегодня ночью в порту. Маленькое, глупое дело.

Картина IV

Порт. Ночь. Ветер.

Джемс (*пробегает*): Я в порт. Там ходит широкий ветер! Я в порт. У меня кулаки сжимаются от злости. Я буду драться. Не с тобой, дурак Джильберт. Не один. Не в кутке. На улице. Где нас много.

(Продолжает дальше)

Эй, ребята, Майк, Марион! (*Пробежал. Пауза*).

(Появляются Арвид, Майк, Марион. Аркрайд)

Арвид: Выполнено поручение комитета?

Марион: Мы обошли кварталы на тысячу шагов от Альбертс-холла. Нашими листовками заклеены все углы и заборы.

Майк: Каждый парень с машиностроительного прочтет листовку комитета. Даже полисмены получили по штуке на сон грядущий. А, впрочем, и клеить было нечего. Народ и так зол до дьявола на старика Тальбо-

та. Мистер Кризис и миссис Безработица жучат почище коммунистических листовок.

Арвид: Значит, завалиться спать? Вздор, Майк! Сейчас каждый час решает. В порту эскадра, в городе — отряд сипаев. Дурачье! Они хотят здесь нас втоптать в землю, а под ногами их загорается вся страна. Завтра на митинге в Альбертс-холле должны мы вызвать стачку машиностроителей.

Майк: Держись, Филь! Мы у тебя отобьем рабочих.

Аркрайд: Вернуть всех сокращенных, принять советские заказы — вот наши требования к компании. Мы будем драться не только за стачку. Мы будем драться за «Клима Ворошилова», за машины, которых он от нас ждет.

Арвид: Поздравьте старика, ребята. Сегодня он вступил в партию. (*Комсомольцы жмут руку Аркрайду*).

(Проходит патруль сипаев)

Аркрайд: Порт ощетинился.

Арвид: И мы не дурачье с пустыми руками. На каноне рке, которая привезла сипаев сэру Тальботу, в кочегарке под кучей угля, есть и для нас подарок. Последние образцы британских арсеналов. Хорошо?

Майк: Замечательно.

Арвид: Ждите меня здесь. Я вернусь с подарками. Эти листовки снесите Херсту. Он на газовом. Там решится успех нашей стачки. Вы скажите: «Вот пирожки от тети Пэгги». (*Уходит*).

Марион: Пирожки от тети Пэгги!

Майк: Ну и здорово у нас заворачивается. Это вам почище, чем в домике с Ивушкой, счастливчик Джемс!

(Все напевают тихо):

Зачем, сказал старик Тальбот.
Купается рабочий сброд.
Нечесаный, небритый,
Бродяги и бандиты?
По пляжам им не шляться,
Им нечего купаться. Да!
А мы будем купаться, холла-хо,
Будем купаться — хо!

(У штабелей бревен появляются две фигуры. Это Джильберт и Даут. Мигающий свет фонаря)

Джильберт: Стой. Держи ведерко. Тебя трясет, как старую клячу. Давай кисть. Я докончу. Где бумаги капитана? Свети!
Даут: Не ори. Малюй живей. Смельчак. Сволочная работа. Дикие свернут нам шею, если поймают. Они всыпят нам за капитана Тальбота, и за елку, и за бревна — так, что костей не соберешь. Слышишь, шаги. А, черт.

(*Пробегает Джемс. Оба прячутся*)

Джемс: Ребята! Майк! Марион! (*Пробегает*).
Джильберт: Ребята болтали, что этими буквами завтра в Альбертс-холле союз пришьёт коммунистов. Чудно. Что за слова такие? Пойди, разберись. Пойми.
Даут: Нам не за понятие деньги платят, а за дело. Ну что? Готово. Сматывай удочки.
Джильберт (*светит*): Как будто так. Эх, темное дело. Достань спички. Проверь, есть ли пластинка. Давай аппарат. Так. Теперь зажигай. (*Свет магния*).
Джемс (*вбегает*): Стой! Ребята! Сюда!
Майк (*вбегает*): Шпион! Стой!
Марион: Джемс, вы?
Майк: Держи их ребята!
Джемс (*вслед убегающему Джильберту*): Джильберт, ты? Джильберт!

Картина V

В клубе «имперских львят».
Спортивный зал.
Капитан Тальбот,
«имперские львята». Филь.

Капитан: Юноши Британии, приветствуйте мужественного друга рабочих, верного слугу родины, нашего славного Филя. Ура мистеру Филю!
Львята: Гип-гип!
Капитан: Ура, баронету Филю!
Львята: Гип-гип!
Филь: Вы меня взволновали. Но вы преувеличиваете.
Капитан: Нисколько! Это ваше будущее. Ваша звезда. Ура, лорду Филю! Значит, завтра.
Капитан: До завтра в Альбертс-холле. Мы встретимся, господа.

Филь: До завтра.
Капитан: Молодцы еще не возвращались?
Львенок: Нет еще.
Каптан: Чтоб черт побрал этих сифилитиков и пьяниц. (*К вошедшему Джильберту*). Наконец-то! Вы были у бревен? Вы сделали, ну?
Джильберт: Беда, капитан, нас, кажется, заметили.
Капитан: Кто? Как?
Джильберт: В порту. Грузчики.
Капитан: И вы ничего не успели? Дурачье!
Джильберт: Дело сделано. Вот фотография.
Капитан: Отлично. (*Одному из львят*). Сейчас же отпечатать в газеты и в собственные руки лорду Филю. (*К Джильберту*). А бревно?
Джильберт: Лежит, как будто.
Капитан: Проверим. (*У телефона*). Начальник порта. Как штабеля с «Клима Ворошилова»? Проверьте. (*Джильберту*). А где второй?
Джильберт: Он бежал впереди меня. Он очень трусил.
Капитан (*у телефона*): Да-да. Никаких происшествий? Отлично. Вы пропустите моих людей. (*Джильберту*). Все спокойно. Что же вы струсили?
Джильберт: Мне кажется, меня узнали. Мой друг... Мой бывший друг, Джемс Блэк, токарь с машиностроительного.
Капитан: С машиностроительного? Это плохо! Что ж, при встрече, может быть, даже завтра в Альбертс-холле вы уберете этого ненужного свидетеля. (*Передает ему револьвер*).
Джильберт: Но, капитан.
Капитан: Ну, чего?
Джильберт: Я не хочу идти в Альбертс-холл.
Капитан: Вы шутите?
Джильберт: И вообще, позвольте мне сдать этот костюм.
Капитан: Что?
Джильберт: Позвольте мне уйти с особой работы на газовом. Хватит с меня моей прежней работы.
Капитан: Ну, нет, любезный. Вы думаете, это так просто, как переменить заношенную рубашку? Вы по доб-

рой воле вступили в гвардию имперских львят. И вы добровольно не уйдете. Понятно?

Джильберт: Что ж это? Выходит, что я продал душу черту.

Капитан: Выходит так, мой любезный.

Джильберт: Вы петлю накидываете, петлю. Как я мог поверить вам, я, рабочий человек?

Картина VI

Порт. Лагерь бастующих грузчиков.
Факелы. Херст, грузчики.

Херст: Грузчики порта! Завтра в Альбертс-холле мы встретимся лицом к лицу с врагом. Против нас будут союзные идолы, львята капитана. Еще сегодня нас меньшинство, но завтра мы завоюем большинство рабочих в городе и покажем им единственный выход из кризиса — революцию.

(Голоса, крики, шум)

Голоса: Убить его! На веревку, подлеца.

Херст: Кто кричит? Стой? Что такое?

(Джемс, Майк и другие появляются, вводят Даута, вносят бревно)

Джемс: Сволочь, поймали у штабелей советского леса. Один удрал.

Марион: Ведерко с краской.

Майк: На бревне что-то написано. Не наши буквы.

Голоса: В море шпиона! С мола головой!

Херст: Тише, ребята!

Херст: Написано по-русски. (*Читает*). «Спасите нас от рабства».

Майк: Что за околесица?

Херст (*Дауту*): Ловушка? А ну, милейший, рассказывайте все, кто вас подослал?

Даут (*Молчит*).

Майк: Живо. Смотри, дурак. Сколько здесь крепких кулаков, а череп у тебя один и хлипкий.

Херст: Обыщите его!

Марион: Бумага!

Херст: Бланк капитана Тальбота. (*Читает*). Неосторожно, капитан Тальбот. Вас подослал капитан? Отвечайте.

Майк: Ну?

Даут: Да.
Херст: Отведите его в лагерь, до завтра. Оставьте бревно на месте, ребята. Тысячу раз врал капитан Тальбот, но завтра мы его поймаем на вранье.
Джемс: Но кто же второй? Джильберт? Неужели Джильберт?

(Входят кочегар О'Кеннор, за ним Арвид и группа грузчиков с чемоданами)

Херст (*идет к ним навстречу***):** Товарищ О'Кеннор!
Арвид (*тихо грузчикам***):** Это кочегар О'Кеннор, ребята. Из столичного комитета нашей партии.
О'Кеннор: Завтра канонерка «Правь, Британия» уходит за новым десантом. Вам будет трудно. Мы думаем, вам выступать завтра. В северном Уэльсе, на ткацких Манчестера все напряжено. Каждую минуту может взорвать. Вам быть застрельщиками. Готовы ли вы? Сумеете вы завоевать большинство?
Херст: Грузчики порта горят. Машиностроители — должны стать нашими. Газовый очень важно — поручиться не могу...
О'Кеннор: Так может, не стоит, ребята?
Майк: Что?
О'Кеннор: В порту — эскадра. В городе — сипаи. Будет кровь. Может не стоит?
Марион: Ты хочешь, чтобы мы были последними в нашей стране?
Херст: В нашем порту «Клим Ворошилов», а ты хочешь, чтоб мы осрамились в конец?
Джемс: Нельзя ждать, товарищ О'Кеннор.
Майк: Скажи, что ты просто пошутил.
(Смеются, смеется и кочегар О'Кеннор)
О'Кеннор: Революция была бы прогулкой по Пикадилли, ребята, если бы не требовала от нас жертв, крови, жизней. Капитализм сгнил, но он не издохнет сам. Мы должны толкнуть его в могилу. Вы все и партия — самый мужественный отряд рабочих. Комитет шлет вам оружие, друзья, на защиту от фашистского дубья.
(Арвид раздает оружие)
Майк: Вооруженный комсомол. Вот это хорошо! (*Берет револьвер*).

Херст: Постой, Майк! А в руках себя сдержишь?
Майк: Да, Херст. Я здорово подвернул себя на все гайки.
Джемс: Дайте и мне!
Херст: Джемс?
Марион: Да, Херст, это Джемс с машиностроительного!
Херст: Вы много путались, зря, Джемс. Хорошо, если вы чему-нибудь научились.
Джемс: Дайте и мне. Теперь я знаю, в кого целиться. Я знаю.
Херст: Хорошее слово, Джемс. Слово британского токаря.
Майк: Ребята. Историческое событие. Сегодня в два часа ночи в замке Кавдор, черт побери, т. е. в порту у малого крана, родился новый Джемс Блэк. Гип-гип нашему Джемсу.
Херст: Холла-хо, капитан Тальбот. У вас пушки и газы. А вот таких ребятишек у вас нет. Передай комитету, товарищ О'Кеннор...
Майк: Вот это и передай!

ДЕЙСТВИЕ IV

Картина I

Альбертс-холл. Эстрада. Стол президиума. Филь, Пим, полицейские. Кучками подходят рабочие, занимая места перед эстрадой.

Дед Эфраим: В город нагнали стрелков и матросов. Что-то будет?
Аркрайд: Бастовать будем.
Дед Эфраим: Бастовали в 26. Получили по морде.
Аркрайд: Теперь не 26-й. Мы не одни, грузчики бастуют.
1-й рабочий: Здоровая помощь от диких.
2-й рабочий: Говорят на военных заводах, на электрическом и газовом тоже встанут. Тогда крест Тальботам. Пожалуйте в ящик.
3-й рабочий: Сорвется. Союз все равно выпустит компанию из рук. Как в 26-ом. Филь наметает петель.

Аркрайд: По шапке Филю. У грузчиков новый комитет.
(У дверей шум и пререканья**)**
Ева: Пропустите меня. Я ищу мужа. Ну, пропустите же. **(***Быстро входит. Она очень встревожена***).**
(Места перед эстрадой наполняются народом. Рабочие волнуются. Отдельные выкрики. Потом гул голосов)
Рабочие: Начинать. Открывать митинг. Чего вы тянете, Филь.
Филь: Принесли бревно?
Пим: Нет еще.
Филь: Соленый дьявол. А где этот болван Стортон?
Сторотон: Я снова с вами, Филь. Я ваш. Сомнения были, сомнения ушли.
Филь: Говорите, что на улице?
Стортон: Я едва протолкался. Толпа бешеных грузчиков окружила Альбертс-холл. Они требуют, чтобы на митинг пропустили их вожаков.
Филь: Пропустите их.
Стортон: Но это коммунисты и комсомольцы.
Филь: Пропустите коммунистов.
Стортон (*встречая в толпе Еву***):** И вы здесь, миссис? Вашего Джемса ждет радость сегодня.
Ева: Моего Джемса?
Стортон: Ну да. Сейчас он будет здесь.
(Оба теряются в толпе)
(За дверьми слышны крики и песнь грузчиков)
Крики за дверьми: Рабочие машиностроительного! На улицу! Стачка!
Аркрайд (*в зале***):** Грузчикам братский привет.
(В зал входят Херст, Джемс, Арвид, комсомольцы, старающиеся провести незамеченным Даута**)**
Аркрайд (*Херсту***):** Филь затеял гадость, по морде видно. Почему вы так задерживались, Херст?
Херст: Газовый завод оцеплен... войсками. Морская пехота и сипаи.
Аркрайд: Значит, все пропало!
Херст: Холла-хо. Мы выведем машиностроителей на улицу, тысячную толпу. Мы прорвем кольцо на газовом.

Начальник полиции: Это Херст? Брать?
Филь: Погодите.

(Стортон и Ева нашли в толпе Джемса)

Стортон: Милый Джемс. Рад передать вам радостную весть. Высокое лицо обратило внимание на ваши несчастья. Оно шлет вам крупный денежный подарок. Может быть, вам вернут работу. Может быть, все опять пойдет по-старому, мой милый Джемс.
Джемс: По-старому?
Стортон: Да, да. Счастливчик Джемс.
Джемс: Кто ж это лицо?
Стортон: Сам директор Тальбот. Ну, что вы скажете мне и миссис Еве?
Джемс: Еве?
Ева: Джильберт не уплатил за наш домик, Джемс.
Стортон: Что же вы нам скажете, милый Джемс?
Джемс: Вы услышите мой ответ. Еще сегодня вы его услышите.
Львенок (*входит и обращается к Филю*): Мистер Филь, бревно доставлено.
Филь: Великолепно, соленый дьявол.
Львенок: Капитан сообщает: наши по пути к коммунистическому комитету. (*Уходит*).
Голоса рабочих: Начинать! Начинать! Открывать митинг!
Филь: Да, да, мы начинаем. Председательствую я, как пожизненный секретарь союза. Вопрос один: московские заказы на карусельные станки.
Голоса рабочих: О чем говорить.
Ясно.
Работу нам!
Или стачка!

Филь: Дельное предложение, друзья. Союз думает также. Пусть, кто остался у станков, поделится с товарищами работой и заработком.

Дед Эфраим: Делиться? Хорошему мастеру с недоучками.

4-й рабочий: Сами впроголодь живем.

2-й рабочий: Вы с ума сошли, мистер Филь. Зажмите в кулак смутьянов.

Аркрайд: Не валяйте дурака, Филь. Мы не от товарищей, мы от компании требуем работы.
Филь: У компании нет работы для всех.
Аркрайд: Вранье. А советские заказы?
Голоса: Советские заказы! Советские заказы!
Аркрайд: Читайте наши листки, товарищи. За горло компанию. Первое требование — вернуть сокращенных.
Голоса: Вернуть сокращенных!
(Крики в зале вырастают в бурю)
Филь: И да здравствуют советская власть?
Аркрайд: Да здравствует! (*Крики*).
Голос: Вы — старый колпак, Филь. Вы это терпите! Спокойно! Спокойно! Одно только слово, ребятки. Союз согласен с коммунистами. Союз с величайшим сочувствием следит за судьбой наших братьев московских рабочих. Кто из вас не желает им счастья? Кто из нас не хотел бы строгая сталь для советских машин, помочь великому плану Москвы. Наши машины должны пойти в обмен за лес советской тайги. Это дешевый, очень дешевый лес. Знающие люди говорят, что из-за этого дешевого леса плачут жены и дочери лесорубов во всем мире, потому что этот дешевый лес украл работу у их сыновей и мужей. Знающие люди говорят, что из-за этого дешевого леса, из-за всей советской дешевки плачем мы без работы и хлеба, потому что кризис — это дитя московской пятилетки.
Аркрайд: Вздор!
Филь: Вздор? Посмотрим. Почему ж так дешев этот замечательный лес?
Аркрайд: Преимущество социалистического хозяйства.
Филь: Посмотрим. Он здесь, в нашем городе, этот лес. Он здесь, в этом зале. Внесите бревно.
(Пим и «подснежники социализма», в сопровождении начальника полиции торжественно вносят бревно и кладут его на трибуну.
Общее настороженное ожидание)
Херст: Чисто сработано!
Филь: Вот оно, бревно из сибирских лесов, из штабелей с «Клима Ворошилова». Отличное еловое бревно.

Это — работа, это счастье московских братьев наших. На бревне надпись. Русские буквы. Кто может прочесть?

Херст: Я. (*Выходит на трибуну*).

Филь: Вы? Читайте.

Херст (*читает медленно*): «Спасите нас от рабства».

Филь: Вы слышали, члены союза? «Спасите нас от рабства». Дрожащей рукой, черной кровью измученного сердца начертали советские лесорубы этот отчаянный призыв к нам. Так вот она, дешевка — это каторжный труд. Это рабство под кнутом палачей. Но коммунисты говорят? Московские рабочие счастливы. Это подлая кандальная тюрьма. Но коммунисты говорят: там нет безработных. Москва — пример для нас, говорят коммунисты. Да, страшный пример. И я думаю, британский рабочий предпочтет умереть свободным, чем жить в цепях. Прочь советский лес, на котором слезы, кровь и гной кандальников и рабов! Прочь советские заказы. Вы понимаете теперь, члены союза, куда, к какому проклятому рабству зовут вас коммунисты: Херст, Аркрайд и вся шайка московских наемников? Вон коммунистов!

(Страшное смятение в зале. Потом крики)

Голоса: До чего довели?

– Позор!

– Вон коммунистов!

– Повесить их мало!

Дед Эфраим: Что ж это вы, ребята? Врать? Так врать?

Джемс: Мне дайте слово!

Филь: Долой коммунистов!

Джемс: Я же счастливчик Джемс. Хороший рабочий у хорошего хозяина. Посмотрю я, как вы мне не дадите слова.

Голоса: Дать слово Джемсу.

– Пусть говорит Джемс.

Стортон: Дайте слово Джемсу. Он скажет.

Ева: Мой Джемс!

Джемс (*поднимаясь на трибуну*): Бревно, говорите вы, Филь?

Филь: Да, бревно.
Джемс: «Спасите от рабства»?
Филь: Да. «Спасите от рабства».
Джемс: Это писали советские рабочие, вы говорите?
Филь: Да.
Джемс: А ну-ка, выйди сюда, Даут.
(Перед толпой настороженных рабочих выходит Даут)
Джемс: Вы все знаете Даута, ребята. Отвечай, Даут, перед лицом рабочих здесь собравшихся. Кто это написал? Когда? Где?
Даут: Вчера. В порту. Я написал.
Стортон: Что ж такое, Джемс?

(Пауза. В толпе назревает негодование. Вот-вот оно прорвется. Херст вскакивает на трибуну. Подбегает к бревну)

Херст: И день, и ночь стучат по советским лесам неутомимо, неугомонно, яростно топоры лесорубов, гремя, подымаются заводы за счастье московских рабочих, за небывалую жизнь, за счастье рабочих всех стран. Власть рабочих — это конец кризиса. Власть рабочих — это спасенье миллионов от вымиранья, голодной гибели и черной нищеты. Власть рабочих — это молодость мира. Глядите, рабочие, на бревне метка, звезда, пять концов. Это шлют нам привет из-за моря советские лесорубы, они протягивают нам руку на дружбу. Чтобы украсть у нас эту великую дружбу, подбили враги на подлый обман эту слякоть.
Филь: Ложь.
Джемс: Что ложь?
Филь: Даю присягу перед богом Британии всемогущим и всевидящим, я не знаю этого человека. Он солгал.
Стортон: Клянусь!
Джемс: Вот бланк капитана Тальбота. Кто, кто вас подослал, отвечайте, Даут.
Даут: Капитан, Тальбот.
Филь: Ага, вы все слышали? Это капитан Тальбот, а не союз. Союз здесь ни при чем.
Херст: Детские отговорочки.
Джемс: А кто притащил бревно? Кто распинался из-за него, как уличный святой на ящике из-под мыла?

Не отвертитесь. Ребята, и ты, Ева. Меня самого минуту тому назад хотели подкупить эти сволочи.

Херст: Сволочи и фашисты поют заодно. Долой Филя и фашистов.

Голоса: Долой Филя, к чертям фашистов!

Филь: Долой Филя? И слава коммунисту Херсту? Пора сорвать маски, говорю вам, перед вами московский наемник и дезертир. Взять его.

(Полиция подымается на трибуну)

Начальник полиции (*подходит к Херсту с наручниками*): Именем короля, по приказу лорда-мэра, вы арестованы, коммунист Херст, как предатель и дезертир.

(Пауза)

Херст: Да, я бежал из отряда капитана Тальбота в России, когда нас принуждали прикладами гнать на работу советских лесорубов. Скажите, я поступил плохо, рабочие?

(Вот когда окончательно прорвалась ярость и негодование собравшихся. Рабочие оттесняют полицию. Вскакивают на трибуну)

Рабочие: Стачка.

Филь: Я — секретарь, и я раздавлю стачку!

Дед Эфраим: Детки, за ноги его, да за окно!

(Свист. Крики. Филя и его приспешников гонят)

Стортон: Я же с вами, я с вами!

Аркрайд: Оставьте этого старика!

(Зал изменил свой вид. Это боевой митинг. Люди туго подпоясываются. Берут оружие. Появляются знамена и красные повязки. Темпы быстрые и резкие)

Херст: В комитет профоппозиции включаются от машиностроителей товарищи: Аркрайд, Биссольд, дед Эфраим. Товарищи, наш стачечный комитет дает клятву быть верным, быть стойким, быть мужественным. Аркрайд, дед, на площадь, к грузчикам. Скажите им: машиностроительный встал. Арвид, Биссольд, на электростанцию, передайте товарищам: пора. Стачка... Джемс, ты пойдешь на газовый. У тебя друзья на газовом.

Джемс: Я не могу идти на газовый.
Херст: Джемс? Опять?
Джемс: Скажите слово, я умру. Но я не могу идти на газовый.
3-й рабочий: Позволь мне пойти, Херст.
Херст: Иди. Пиши. Марион. Требование объединенного комитета профоппозиции к Тальбот-компани. (*Вбегает Майк*).
Майк: Филь! Капитан Тальбот. Львята!
Херст: Спокойствие, ребята. Драки не затевать.

(*Появляются капитан Тальбот, Филь и «молодые львята», среди них Джильберт*)

Капитан: Выдайте чужих зачинщиков!
Джемс: Чужих нет! Свои. Никого не выдадим.
Капитан Тальбот: Среди вас коммунист Херст. Военным судом обвиняемый в измене. Выдать изменника Херста.
Джемс (*тихо заслоняет Херста*): Нет изменников.
Филь: Это и есть Джемс Блэк.
Капитан Тальбот (*Джильберту*): Стреляйте, Джильберт!
Джемс: Опять пришел? Теперь я выстрелю наверняка. Не за Еву.
Джильберт: Понимаю. Не за Еву
Джемс: Не за дом.
Джильберт: Не за дом. Понимаю.
Джемс: Сегодня ночью я тебя узнал, Джильберт.
Капитан Тальбот: Стреляйте. (*Джемс переводит револьвер на капитана. Тот быстро стреляет. Джильберт падает*).
Джемс: Убили! Купили человека, испоганили и убили.
Ева: Джильберт! (*Падает на тело Джильберта*).
Херст (*Джемсу*): Прячьте револьвер!
Филь: Вы видите, у него револьвер. Бандит, убийца. Бейте кровавого московского убийцу.

(*Фашисты бросаются в драку*)

Стортон (*суетясь среди фашистов. Тихо*): Осторожно, друзья. У них — оружие.

Картина II

У директора Тальбота. За окнами грохот, крики, далекие выстрелы.

Секретарь (*у телефона*): Миссис Польти. Ну как? Помещение уже освобождается. Прелестно. Молодая мисс? Превосходно. Уютный уголок, отзывчивая душа, в такие тяжелые времена — это все. Господин директор?

(Входит старый Тальбот, встревоженный и расстроенный)

Тальбот: Моего сына еще нет?

Секретарь: Капитан не возвращался с митинга.

Тальбот: За ним посылать, как за смертью. Завесьте шторы. Не подходите к окну. Что там происходит?

Секретарь: Джентльмены с улицы бросаются булыжниками в стекла.

Тальбот: Вы не слышите, о чем кричат эти джентльмены?

Секретарь: К дьяволам Тальбот-компани! — Это вас, сэр! Машины — советам! Это они кричат довольно отчетливо, сэр.

Тальбот: Мой сын думает, что он хитрее всех. Скажу вам по секрету, время хитрее всех, гораздо хитрее. Ну, чего вам?

Секретарь: Я всегда был безукоризненно исполнителен, сэр. Но сегодня...

Тальбот: Что сегодня? Бунт? Вы тоже бунтуете, вы — коммунист?

Секретарь: Крошечное личное дело. Так уж устроен человек. Вечно заботится о своем счастье, как ласточка, вьющая гнездо в жерле орудий. Разрешите мне отлучиться, сэр?

Тальбот: Желаю вам многих радостей в вашем гнездышке, мистер ласточка.

(Телефон звонит безудержно)

Секретарь: Это вас, господин директор.

(Предусмотрительно исчезает)

Тальбот (*у телефона*): Да, дирекция Тальбот-компани. Советская каблограмма. «Клим Ворошилов» получил директиву из Москвы и снимается с якоря, а лес?

Они увозят его. А заказ на карусельные станки? Они передают его в другие страны. Они не хотят больше ждать? Попросите их подождать. Еще хоть полчаса. Тальбот-компани согласна...
(Быстро входит капитан Тальбот, Филь, Стортон)
Капитан: Вы помешались, отец?
Тальбот: Они снимаются с якоря. Я буду умолять их. Они должны подождать. Где мой автомобиль?
Капитан: Вашу машину толпа отогнала от подъезда.
Тальбот: Я пойду пешком.
Капитан: Вы никуда отсюда не выйдете.
Тальбот: Я должен торговать.
Капитан: Вам этого не позволят.
Тальбот: На отца кричать?
Капитан: Будьте довольны, что совет промышленников еще не запер вас в Бедлам, сэр.
Тальбот: Вы мне не сын, сэр. Не ждите, что вам достанется хоть клочок из бумаг компании, сэр.
Капитан: Я спорю с вами и трачу драгоценные минуты. Мне надо быть на газовом. Немедленно. Город, как кипящий котел.
Тальбот: Благодарите себя, сэр. Это вы виноваты, что коммунисты сделали бешеными волками людей, которые были всегда зайцами на моих заводах, и научили этих бешенных зайцев швырять булыжники в окна моего дома. Ведь это же безумие, наконец. Мы ничего не покупаем. Мы ничего не продаем. И наполняем город голодными, которые вгрызаются нам в позвонки.
Капитан: Вы хотите вывозить сталь в Москву. Зачем же продавать туда машины. Мы можем вывозить туда пули.
Тальбот: Война?
Капитан (*у телефона*): Господин командор. Немедленно подкрепления. К газовому заводу. Импорт-Банк? Примите меры, чтобы остановить панику. Бумаги Тальбот-компани абсолютно надежны. Временные беспорядки на заводах компании будут раздавлены железной рукой. Акции компании газовых заводов поднимутся в ближайшие дни. На то будут особые причины. Я еду на газовый, отец.

Тальбот: Вы — рыцарь, мой сын. Вы святой Джордж[1], поражающий дракона. Вы — Ричард Львиное сердце. Ваша покойная мать гордилась бы вами. Поезжайте. Проломите черепа этим бешеным зайцам. Загоните их обратно в клеть. На колени Москву! Сверните голову этой всемирной поджигательнице, чтобы мы могли, наконец, спокойно спать. Без жалости, мой сын. Без пощады. Они нас, или мы их.

Капитан: Мы их! (*Уходит*). Мы идем вместе, дорогой Филь.

Стортон: Рыцарь! Ричард Львиное сердце!

Тальбот: Уехал? Пока что, дорогой Стортон, я думаю, мы успеем заключить сделку с Москвой. Отличный лес. Выгоднейший заказ. Мы успеем немного поторговать? Идите на советский пароход, мой друг. Передайте, компания согласна.

Картинна III

Перед домиком Евы. Секретарь и агнетша Армии спасения.

Секретарь: Здесь? Получите вперед за домик и свет. Прелестный пролетарский уголок. А молодая экономка?

(Выходит Ева)

Ева: Что вам надо, милые люди?

Агентша: Прошу прощения, миссис. Мистер Джильберт Гергривс не уплатил за дом.

Ева: Мистер Джильберт Гергривс убит...

Агентша: Господь успокоит его душу. Должна все же просить вас очистить помещение. Дом сдается новому владельцу.

Ева: Я сейчас. Я сейчас.

Агентша: Пожалуйста. Хотя миссис могла бы не торопиться. Новый владелец дома, уважаемый служащий Тальбот-компании — одинокий пожилой джентльмен. Трудные времена заставили его искать домашнего очага подешевле. Джентльмен будет весьма рад найти в доме цветущую, заботливую, молодую экономку.

Ева: Спасибо.

---

[1] Католический аналог Георгия-победоносца.

Агентша: Миссис, наверное, может не торопиться.
Ева: Хорошо. Хорошо. Прошу вас только, милые, люди, оставьте меня одну. На минуточку.
Секретарь: Пожалуйста. Пожалуйста.
Агентша: Я считала своим христианским долгом позаботиться о вашем счастьи. (*Уходят оба*).
Ева (*одна*): Сейчас, быстрей. Быстрей. Пока не испугалась, не передумала. Пока пожилой джентльмен, новый хозяин дома, не сказал: я вам буду платить. При нынешней безработице... Где газовый рожок? Нечаянно надышаться газом до смерти. Дура Ева. Ты же хорошо знаешь, где в твоем домике лампочки и плошечки, комод и плита. Газ. Закрыть двери. Наглухо завесить окно.

В золотистый милый май — вот и все, вот и все.
Мэри к сердцу прижимай — вот и все, вот и все!

Почему я должна умереть? Как это пошло, что я должна умереть?

(Гаснет свет. Ева падает)

(Секретарь и агентша нетерпеливо ходят возле домика)

Агентша: Осторожней. Не зажигайте спички. Если только в комнате светильный газ... (*Взрыв. Темнота. Через развалины дома идет поход рабочих. Красные флаги. Песня*).
Рабочие:

Шагай, шагай, знамена шумят.
На бой последний, пролетариат!
Нас песни и басни лгунов не обманут.
Нам пуля и газы преградой не встанут.
Пускай гроза со всех сторон — Рот-фронт.
Рот-фронт. Рот-фронт. На север и юг.
Знамя восстанья в миллионы рук.
Москва, мы встаем миллионной подмогой.
Москва, мы идем большевистской дорогой.
Дряхлый мир — твой час — упасть.
Пролетариату — власть.

Херст: Мы на газовый! Мы поднимем дыбом весь город. Мы пройдем по улицам города великим походом голодных! На газовый!

(Идут рабочие)

Картина IV

Перед газовым заводом. Цепь стоит
(Песня. Подходят рабочие. Впереди женщины)

Одна из работниц: Уберите ваши ножики, солдаты.

Херст: В наши ряды, рабочие газового. Бросайте топки. Гасите котлы. Пусть мрак, неподвижность, смерть обрушатся на проклятый город Тальбота. Завоюем мир, которым правит Тальбот, и пустим его вновь по нашей воле, великой дорогой Москвы. Час расплаты настал. Рабочие газового, за наше и ваше счастье. Генеральная стачка.

(Напряженное ожидание)

Голоса: Сейчас они вырвутся из ворот. Погасят огни и вырвутся.

Дед Эфраим: По-моему, я даже слышал голоса. Это Том и Билли. Помню, как они еще босыми ребятами цеплялись за колеса автобуса.

(Гаснет свет. За решеткою газового завода
появляются силуэты рабочих.
Потом — тени солдат. Перестрелка.
Снова зажегся свет.
Капитан Тальбот в воротах завода.
Он в противогазовом костюме)

Капитан (*кричит*): Загоните их на завод. В решетку ток. Раз! Собаки! Вы хотели газа? Вот вам — фосген! Издыхайте, дурачье. Разве вы знаете, что делается за стенами наших, наших, наших заводов. Газ!

(Смятенье среди рабочих)

Херст: Спокойнее, товарищи. Мы отступаем к порту. Комсомол отходит последним, задерживает войска, насколько хватит сил.

Майк: Насколько хватит сил!

(Рабочие медленно отступают)

Картина V

Костька: Снимаемся с якоря? Как же можно сейчас уходить?

Громов: Молчи, Костька. Все и сам знаю.

Костька: Перестали, как будто. Нет, опять стреляют. Что же это? Лес наш повезем обратно?

Боцман: Кланяться не будем: купите наши ели-сосенки. Не хотите — не надо. Только и мы у вас покупать не станем, любезные господа. Поглядим, кто выиграет.
Костька: А карусельные станки? Без них вернемся?
Боцман: Портов много.
Громов: А по-моему, и заказывать не будем. Обещают наши ребята карусельные станки сделать сами. Думаю, сдержат слово. Собрали же ребята на Металлическом турбину в 25 тыс. лош. сил.
(К пароходу подходит Стортон)
Боцман: Человек у сходней.

(Стортон подает письмо,
все время пугливо оглядываясь)

Боцман: Дирекция Тальбот-компани просит возобновить переговоры?
(Стортон утвердительно кивает головой)
Боцман: Передайте компании, что мы по радио запросим директивы в Москве. До получения ответа «Клим Ворошилов» останется под парами.
(Выстрелы приближаются. Стортон в страхе пытается спрятаться на борту советского лесовоза)
Боцман (*отстраняет его*): Корабль — советская территория. Нельзя.

(Стортон бежит. К порту приближаются
отступающие рабочие.
Красный флаг. Последними отступают
комсомольцы)

Костька: Что же это? Расстреливают? Наших? А мы смотреть будем? Да я... (*хочет выхватить револьвер*).
Боцман (*сдерживает его*): Стой! Сердце в кулак. Копи ненависть! Стрелять — истерика. Умей ждать, учиться, строить, когда надо. Драться и умирать, когда надо. Придет наш час. За все рассчитаемся. Тяжелым будет наш счет.
Костька. Я — тихо! (*Шепотом*). Ребята. Мы видим. Мы знаем. Мы с вами. Каждый день. Каждый час пятилетки.
(Капитан Тальбот, Джек, «имперские львята» оттесняют рабочих.

Стортон мечется в испуге)

Джемс: А-а, дорогой учитель Стортон!

(Стреляет. Стортон падает)

Дед Эфраим: Думал, револьвер — игрушка для дураков и полисменов. Вижу — хорошая вещь в хороших руках. (*Направляет револьвер на мэра Джека*). Утрись, косопятый Джек!

Капитан Тальбот: Топите их. Топите в море тех, кто не издох от газа и пули.

(Рабочие отступают. На набережной один только Майк с обрывком красного флага)

Майк: Летите, летите, пули! Эй вы, советские ребята, эй ты «Клим Ворошилов»! Мы весело бьемся. Мы весело умираем. Держитесь стойко. Делайте хорошо свое дело, наше дело. Мы победим!

(Музыка)

Занавес

Адр. Пиотровский. Клубная сцена. 1931. № 7–8. С. 52–79.

1932

ЗЕЛЕНЫЙ ЦЕХ

Пьеса в 3-х действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Володька Черемисов — *отсекр. комсомольской цех-ячейки*

Иван Гуляш — *культпроп*

Лабаз — *зав. производственным сектором*

Лелька Форшмак — *тех. секр.*

Нинка

Громов — *отсекр. цех. парт. ячейки*

Освальд — *немец, технорук*

Суслов — *капитан ледокола*

Васька Грошиков —

Ванька Топорков — *новички, фабзайчата*

Настя Скоропрыг —

Куропаткин — *активист ячейки*

Рябочкин — *активист ячейки*
Комсомольцы, комсомолки

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Володька: Так вот, что бюро понимать надо. Какой сегодня вечер. Комсомольский цех вызов за границу бросил.
Гуляш: Освободиться от импорта. Теоретически так.
Володька: Ледокол анимометра ждет в море. Без него выйти не может. А кто анимометр сделать должен. Мы. Шестимиллионный комсомол. Понимать надо. Шутка ли вчера в ячейке 40 человек, сегодня.
Форшмак: 70, да и с фабзауча 20.
Володька: Вдвое ячейка выросла. Разный народ. Кстати о фабзайчатах. Девчушка одна к нам переводится. Толковая. В лицо знаю, фамилии не помню. Фотографией интересуется. Снимок этого самого анимометра у нее есть. Активисткой в ячейке будет.

А чудные фамилии: Припрыжкин, Прыгунчиков, Скоринко, Скороспелый, Скоропрыг. Кто это? Ну и фамилия у парня.
Форшмак: И вовсе не парень, девчонка это.
Володька: Девчонка, интересно. По списку знаю, а в лицо не помню. Дай-ка личное дело.
Володька: Тов. культпроп, у тебя.
Гуляш: Поищи хорошенько.
Форшмак: Слушай, Лабаз, тебе не попало.
Лабаз: Краешком.
Форшмак: Нету.
Володька: Как нету.
Гуляш: Историческая случайность. Описка.
Володька: Да вы-то ее в лицо знаете. Что за девчонка.
Форшмак: Сколько их. Разве усмотришь.
Гуляш: Теоретически мертвая душа получается.
Лабаз: Ну и культпроп. Мертвая душа. Пушкина на тебя нету.
Володька: Сами-то вы мертвые души. Ну ладно. Через полчаса ждите. А я на каток за ребятами. Смотрите новички встречайте. Громов нового технорука немца привести должен.
Лабаз: А немца зачем?

Володька: Тебя дурака учить... Да про девчонку с фотографией не забудь. И эту самую Скоропрыг выявить надо.

Лабаз: Немца еще не хватало. Что я не мастер, что ли?

Гуляш: Эмпиризм. Дорогой Лабаз. Форшмак, включи в расписание кружка. Анимометр как [вещь] в себе и вещь для себя. Это раз. Мертвые души как единство бытья и не бытья, это два. Проработаем вопрос на теоретической высоте, а пока вычеркните из списка эту зловредную Скоропрыг, чтобы в глаза не прыгала.

Лабаз: Либерал. Имею в виду Форшмак. Корень вопроса о конкретности. Без дураков чертям прорыв. Даешь анимо... анимо... как его.

Форшмак: Вроде градусника.

Лабаз: Вот, вот термометр. И никаких теорий.

[Новички]: Здрасьтеж, здрасьтеж, двери настеж
Васька, Ванька, с нами Настя.
Новичковская буза, протирая глаза.
Хватит нам трепаться, пора большими стать
Нам каждому пятнадцать, а вместе сорок пять.
Шли фабзайцы по опушке,
Папа римский бац из пушки.
Зайцы в лес, а папа в Рим,
А фабзайцев было три.
(*припев*)
Мы в фабзавуче сдружились
Три годочка ладно жили.
Всюду вместе, нас не тронь,
На троих одна гармонь.
(*припев*)

Васька: Вот, Настя в клуб.

Ванька: Ребята, смотри, пальма.

Скоропрыг: Пальма. Ятевая пальма. И вообще здорово, ребята. Клуб, пальма, рабочие номерки, пожалуйста. Ох, номер большой 751. Лекальщица — Скоропрыг. Комсомольский билет, пожалуйста... Нет билета.

Ванька: Сегодня на вечере выдадут.

Скоропрыг: Ятево живем. А почему только нас никто не встречает?

Васька: Ребята, говорили на катке встреча.
Ванька: А я и на каток не пошел. Чтобы про этот самый анимометр поскорее узнать. Что за штука такая?
Скоропрыг: А я знаю.
Васька: Да ну.
Скоропрыг: Фотография у меня есть заграничная. Знаете, я еще в фабзауче фотографией занималась. Три альбома наклеила. И в одном этот самый анимометр. Я его нашему новому секретарю показывала. Знаете, Володька Черемисов. Ятевый парень. Уж мы закрутим в цеху. Покажем, что значит фабзайцы. Верно?
Ванька: А вот тоже фотография. Гляди.
Васька: Актив. Вожди.
Скоропрыг: Член бюро, комсомольский мастер, тов. Лабаз.
Ванька: Ушами на кого-то умного смахивает.
Скоропрыг: Член бюро, культ-проп цех-ячейки тов. Гуляш Иван.
Васька: Советскую энциклопедию, говорят, спереди назад изучил. А теперь обратно пошел. Голова.
Скоропрыг: А вот и он, отсекр цех-ячейки Владимир...
Васька: Ты что. Ой, смотри, Скоропрыг.
Скоропрыг: И смотреть нечего. Я ему только фотографии показывала. Глаза у него карие.
Васька: Брось, Настя, из-за карих глаз дружбу терять.
Скоропрыг: Что вы, ребята. Анимометр вместе будем делать. Не разойдемся.
Форшмак: Пришли новички в неком звене.
Трое: Чего?
Форшмак: Фамилии.
Васька: Васька Грошиков.
Форшмак: Есть.
Ванька: Иван Топорков.
Форшмак: Есть Топорков.
Скоропрыг: Настя Скоропрыг.
Гуляш: Где я эту фамилию слышал?
Лабаз: Известная фамилия.
Форшмак: Есть. Мертвая душа по директиве отсекра.
Скоропрыг: Как так?
Гуляш: К сожалению, да. Мертвая душа.

Скоропрыг: Ошалели?
Гуляш: Милая, субъективно ты, конечно, существуешь, но объективно извини вычеркнута. Мертвая душа.
Скоропрыг: Да вы что смеетесь? Да я пять месяцев комсомолка, еще в фабзауче поступила. Нагрузку несла. Старостой фото-кружка была. Билет и личное дело к вам в ячейку переслано. С секретарем вашим еще вчера говорила, да вы вычеркнуты.
Лабаз: Вот к нему и обратитесь. Его директива. Пошли.
Гуляш: Пошли (*поют*):
Васька: Эх, Ваня.
Ванька: Эх, Вася.
Скоропрыг: Врозь разделили нас.
Васька: Дружились.
Ванька: Учились.
Скоропрыг: Разлучили Гуляш да Лабаз.
Лабаз: Если ты попал к Лабазу,
Так берись за дело сразу.
Нинка: Новичок.
Гуляш: Под руководством Гуляша
Учеба будет хороша.
Форшмак: Новичок.
Васька: До свиданья, Ванька, до свиданья.
Ванька: Разлетелась дружба вмиг.
Скоропрыг: Прощай, Вася, прощай Ваня.
Ванька и Васька: До свиданья, Скоропрыг.
Скоропрыг: Как же так. Вот тебе клуб, вот тебе пальма, вот тебе и карие глаза. Что же вы тов. отсекр вычеркнули? Ваша директива. За какие грехи? А снялся неплохо. Черт возьми, нравится мне эта фотография. Вырезать, а что ж, каждый по-своему с ума сходит. Ванька на гармошке, Васька по радио спец. А я не могу, чтоб хорошую фотографию не слямзить. Вы у меня тов. Черемисов в том альбоме будете, где Чемберлен. (*Вырезает и поет*):

Поясок на кубаночке узкий,
Кепка в клетку, расстегнута грудь,
Целый день беготня и нагрузки,
Где уж тут на девчонку взглянуть.

Эх любовь не ждала, не гадала,
Не уйти от тебя не забыть,
Где же сказано дружбы не надо,
Где написано, стой не люби.

Скоропрыг: Ну ладно, тов. отсекр. Я вам еще покажу, какая я мертвая душа. А впрочем посмотрим, что дальше будет, а пока пойду на каток. (*Уходит*).

Громов: Вот, геноссе Освальд, и клуб.

Освальд: Очень приятно.

Суслов: Треске в бочку, а соли нет. Почему тихо так?

Громов: На катке наверно. Полчасика подождать придется.

Суслов: Полчасика подождать можно, как бы больше ждать не пришлось.

Громов: Да будет, будет тебе анимометр. Вовремя ледокол с якоря снимешь.

Освальд: Это очень сложно, геноссе Громов.

Громов: О, вы не знаете наших ребят. Это такие... Живо у вас всю науку переймут.

Освальд: Я учился своему мастерству десять лет, геноссе Громов.

Громов: У нас арифметика другая. Сто в десять.

Освальд: Не понимаю.

Володька: Здорово, Громыч, встречай новичков. Всех до единого с катка привел.

Скоропрыг: А на катке, ребята, ятево.

Хор: Щиплет мороз руки и нос,
Ветер на черта зол,
Режь бегашами лед под ногами,
Айда на коньки, комсомол.
Джи, джи, джи, джи,
Брякнулся, что ж не беда,
Джи, джи, вставай на ножи,
И снова вперед айда.
Крутит снежок руку, дружок,
Разве нам старт тяжел?
Путь наш далекий, ветер нам в щеки.
Ветер на черта зол.
Вставай на ножи, веселая жизнь,
Коньками катитесь года.

Джи, джи, джи, джи.
Брякнулся, пусть, не беда.

Громов: Пришли. Все пришли. Молодцы. Здорово новички, старичкам почтение. Живете?

Все: Живем.

Володька: Батьке нашего заводского комсомола, старому комсомольцу отсекру цех. парт-ячейки, Васе Громову привет!

Все: Гип-гип. Ура...

Громов: Знакомьтесь. Технорук геноссе Освальд. По анимометрам спец замечательный. Володька Черемисов — комсомольский секретарь. Актив ячейки. Комсомольский мастер.

Лабаз: Лабаз.

Освальд: Очень приятно.

Гуляш: Культпроп Иван Гуляш.

Скоропрыг: От имени фабзауча привет.

Освальд: Очень приятно.

Скоропрыг: Чего уставился?

Освальд: Молодой депутат.

Скоропрыг: А ты хорошо говоришь по-русски.

Громов: Так вот, братцы, мои товарищи. Каток хорошо. Песня неплохо. Зарядка. Теперь к делу. Собрались мы с вами, чтобы обсудить, как нам от импорта избавиться, как тов. Суслову на ледокол анимометр новой системы Курц-Лянг Дизеля в срок поставить. Как наш цех молодежный на новую высоту поднять. И тов. Освальд нам тех. план составил, и по его плану выходит, что нам этих самых анимометров никак не собрать, раньше чем через два месяца.

Освальд: Через три.

Суслов: Это выходит треске в бочку, а соли нет. Выходит анимометра до лета ждать?

Скоропрыг: Вы так плохо говорите по-русски, геноссе.

Освальд: Я не понимаю.

Скоропрыг: Вы какой фабзауч окончили?

Освальд: Простите, мне странно.

Володька: А ты уже здесь.

Скоропрыг: А тебе что за дело.

Володька: Вот ты какая.

Освальд: Вы переоцениваете свои силы, геноссе. Анимометр Курц-Лянг Дизель из советского сырья вещь возможная. Но ваши сумасшедшие сроки совершенно нереальны. Сложная техника. Цех молодой — зеленый.
Суслов: Не реальны, не реальны. Ребята дохлые, вот что. А помнишь, Громов, в 19-ом у острова Моржевца тоже вот было не реально.

Беляк грозит. Кругом темно.
А компас был, да сплыл.
Куда там плыть. Плывем на дно,
Братишка процедил.
Эх, если б на небе звезда.
Плыви не наобум.
Звезда одна, и та звезда
У нас горит во лбу.
Герои были моряки,
А вы что сделали, щенки?
Не бойсь сейчас без компаса
И сам не поплывешь,
А потому учись комса
И компаса даешь.
Горячие идут деньки,
А вы что сделали, щенки?

Володька: Чепуха получается, Громыч. Какая же тут перестройка. Разве так цех на высшую ступень подымем?
Громов: Как сказать.
Володька: Ведь советский Курц-Лянг Дизель для нас — дело чести.
Громов: Тебе виднее.
Володька: Так что же будет?
Громов: А ты как думаешь?
Володька: Я... Ребята...
Громов: Да, это вам не джи, джи веселая жизнь. Анимометр видно в загранице клянчить придется.
Гуляш: Теоретически нельзя.
Лабаз: А практически позор.
Скоропрыг: Для чего же мы фабзауч окончили?
Куропаткин: Ребята, токари комсомольские. Пятый разряд неужто спасуем.

Рябочкин: Соревнование развернем по бригадам.
Куропаткин: Ударники, выходи.
Скоропрыг: Предлагаю наш тех. план выдвинуть от молодежи.
Гуляш: Теоретически, как на передовых заводах. Бригады, как они называются?
Лабаз: Догнать и перегнать.
Володька: Слыхал, Громов? Передай заводоуправлению встречный [план] комсомола. Ребята, понимать надо. Шесть миллионов комсомола и мы. Размах.
Громов: Вот-вот. Так-то, братцы, мои товарищи, русский размах — американская деловитость. Немец вам за американца сойдет. Размаху кажись — хватает. Не подкачаете, значит. Европа смотрит. А может, заплачете?
Все: Нам не плакать, нам не охать
На заводе там погрохать,
Крепко помнить, крепко знать
Нам догнать и перегнать.
Куропаткин: Лабаз, Лабаз, оторви от жизни клок.
Рябочкин: Гуляш, Гуляш, поставь диалектику на голову.
Лабаз: Нашли Гегеля.
Гуляш: Теоретически я только в трусиках.
Рябочкин: За чем дело стало.
Куропаткин: Скидывай в мою голову.
Гуляш: У меня закружилась голова.
Форшмак: Но она кружиться не должна.
Скоропрыг: Значит фабзауча в Германии нет, геноссе Освальд?
Освальд: Фабзауча нет.
Скоропрыг: Странно.
Освальд: Что тут странного?
Скоропрыг: Как же вы учились?
Освальд: О, это долгая и сложная история.
Скоропрыг: Долгая и сложная история... Теперь понятно, почему вы так долго предлагаете делать анимометр.
Освальд: А по-вашему это...
Скоропрыг: А по-моему, раз, два и анимометр готов.

Освальд: Нет, дорогая девушка. Это не так просто. Я вот завтра вам покажу чертежи.
Скоропрыг: Это ваши чертежи. У меня, геноссе Освальд, фотография вашего анимометра есть. Из журнала вырезала. Вам понравится.
Освальд: Это что?
Скоропрыг: Ой! Володькину морду вместо анимометра сунула. Вот, геноссе Освальд. Это посмотрите.
Освальд: Простите меня, но детали анимометра делаются по чертежам. Это сложная вещь. И я думаю, что так скоро, как вы хотите его не сделать.
Скоропрыг: Хотите пари?
Освальд: Пари? Охотно! Странные девушки в этой стране.
Скоропрыг: Что тут странного, самая настоящая реальность. Комсомол на фронтах пятилетки.
Освальд: Совсем другая девушка провожала меня в Германии (*поет*):

Унд трифст ду эйн медхен
Унд вильстэс мель фрейн,
Зо мус эс ам Рейне
Геборен зейн.

Скоропрыг: А как перевести?
Освальд: И встретишь ты девушку, и скажешь люблю. Нет, не выходит эта песня на русском языке.
Скоропрыг: По-другому сейчас наши ребята с девчатами разговаривают. И песни другие поют. А впрочем, смеюсь я, пойдемте танцевать.
Освальд: Как танцевать, ничего не понимаю.
Володька: Ну, актив, завернули дело. По-новому работать, по-новому руководить.
Гуляш: Теоретически конкретное оперативное руководство требуется.
Лабаз: Философию разводить не приходится. Кто как, а я бригаду сам сколочу.
Гуляш: Посмотрим, как без философии. Я Володьке тоже бригаду организовываю.
Володька: Правильно. Это мне нравится. Руководство у станка. Только уж смотрите. Я Громову сказал, чтобы не беспокоился старик. Комсомольский

цех вывезет. Немедленно же объявляйте набор бригады Д и П.
Лабаз: Есть такое дело.
Володька: Тех. учебу наладить надо. Анимометр Курц-Лянг Дизеля. Черт его знает, что за штука такая. С немцем в контакте работает.
Гуляш: Да уж, немецкую психо-идеологию придется преодолевать.
Лабаз: На какой леший немец? Сами сделаем.
Форшмак: Товарищи, фотография пропала.
Гуляш: Моя?
Форшмак: Нет, портрет.
Лабаз: Мой?
Форшмак: Володькин.
Володька: Здорово подшутил кто-то. Да, кстати об анимометре. Как девчушка с фотографией?
Форшмак: Не видали.
Володька: Как не видали? Она здесь. Вон с немцем танцует. Обождите, я сейчас у нее фотографию анимометра достану.
Гуляш: Плохая примета. Перед началом работы. Ну что ж, попотеем. Теоретическую учебу на высшую ступень поднять придется. А как ее поднимешь, когда половина ребят сплошь эмпирики. А у Лабаза руки — золото. Чего доброго верх возьмет. Идея! Новичков пока что в сторону. Со старичками философическую бригаду Д и П. А где штаны мои, про между прочим?
Лабаз: Ну и культпроп. Пушкина на него нет. А еще бригады Д и П организовывает.
Форшмак: Поискать.
Гуляш: Не трудись, Форшмачек. Архимед тоже без штанов бегал. А на большие теоретические высоты забирался. Фиксируй, Форшмак. Начнем запись в бригаду. Посмотрим кто кого.
Лабаз: Словоблуд. Меня думает обштопать. [Моя] бригада была первой и останется первой. Пойду организовывать бригаду. Только с новичками в таком деле чикаться нечего. Пусть с Гуляшем диалектику учат, а мне теперь работники нужны.
Васька, Ванька: Товарищ тех. секр., кто в бригады записывает?

Форшмак: Они.
Лабаз: Косарева видел?
Васька: Нет.
Лабаз: Салтанова слыхал?
Васька: Не слыхал.
Лабаз: Пушкина на тебя нет. А Лабаза знаешь?
Васька: Это ты.
Лабаз: В основном верно.
Форшмак: Записать?
Лабаз: Молод еще.
Васька: Я насчет анимометра.
Лабаз: Чем дома занимаешься?
Васька: Радиолюбитель я.
Лабаз: А КК любишь? Дуйте милый новичок до горы к Ивану Гуляшу. Он тебя и запишет, а мне некогда.
Гуляш: Комсомол, дорогой товарищ, на теперешнем этапе. Дело сугубо теоретическое. Это понимать надо. Подошел ко мне на пленуме Сашка Косарев и говорит: «Ванька, Ванька Гуляш». Ты понимаешь, у меня закружилась голова, но она кружиться не должна. В этом, по-моему, и есть большевики. С Европой состязаться хочешь? А что такое социализм? Не знаешь. Сырой парень. Теоретически не подкован. Это что?
Ванька: Гармошка.
Гуляш: Играешь?
Ванька: Бывает.
Гуляш: А ты слыхал, что тов. Косарев с трибуны ЦК очень четко подметил: Шопена в клуб. А ты гармошку.
Ванька: Хроманка.
Ванька: Куда же?
Гуляш: Теоретически тронься к Лабазу.
Скоропрыг: Форшмак, так ты окончательно меня из списков вычеркнула?
Форшмак: Кого это тебя?
Скоропрыг: Скоропрыг Настю.
Гуляш: Опять Скоропрыг. Тов. Громов с трибуны ячейки очень четко подметил. Положение серьезное, и чтоб мертвые души в глаза не прыгали.
Скоропрыг: Дурак.
Форшмак: Гуляш, пренебреги.
Скоропрыг: Тов. Лабаз, возьмите меня.

Лабаз: А, мертвая душа. Пушкина на тебя нет. Директива отсекра дана. Вред мозгам, тормоз социализма.
Форшмак: К тому же девчонка.
Скоропрыг: Что, девчонка... Ну, товарищ отсекр, я вам покажу какая [я] мертвая душа.
Володька: Стой, новичок. Я тебя ищу. Понимать надо. Где фотография?
Скоропрыг: Какая фотография?
Володька: Забыла?
Скоропрыг: Нужна мне твоя фотография, я нарочно.
Володька: Что значит нарочно?
Скоропрыг: Нет у меня твоей фотографии. Подумаешь, глаза карие. Да что ты ко мне пристаешь?
Володька: Да и ты постой. Тут дело серьезное. Слыхала, что с анимометром получается? Понимать надо. А я его и в глаза не видел. Покажи.
Скоропрыг: Ах, вот ты про что.
Володька: А ты про что?
Скоропрыг: Я? Тебе лучше знать, твоя директива.
Володька: Ты про что?
Скоропрыг: А ты про что? Ничего я не знаю и знать не хочу.
Володька: Который день в комсомоле?
Скоропрыг: Ни который.
Володька: Ты что, дорогая, сердишься на меня? Я ведь к тебе с делом пришел. Понимать надо.
Скоропрыг: Ты с делами своими к живым обращайся.
Володька: А тебя давно схоронили?
Скоропрыг: Сам хоронил.
Володька: Ничего не пойму.
Скоропрыг: Где тебе.
Володька: Ну, ладно. Ты все-таки покажи фотографии (*поет*):

Ты упрямиться девчонка, брось ты
Я весь вечер тебя ловлю.

Скоропрыг: Показать эту карточку просто,
Но не просто сказать люблю.

Володька: Если хочешь ты быть комсомолкой
Зазнаваться постой, подожди.

Скоропрыг: Первый день непонятного сколько
Сколько будет еще впереди. (*Уходит*).
Володька: Упрямая девчушка. Но боевая. Опять фамилию забыл спросить. Диалектическая штука перестройка. Девяносто новичков. Попробуй-ка охвати всех разом. В лицо знаешь, фамилию забыл. Да чего я стою? Дела по горло. Актив подвинтить нужно. А в основном понимать надо. Хорошая девчушка. Стой! В комсомоле ни который. Неужели беспартийная? Как это я все перепутал? Понимать надо.
Скоропрыг: Ах так, тов. отсекр, с фотографией пристаете, ласковые слова говорите, а тактику свою продолжаете. Хорошо же. Ребята...
Ванька: Настя, ты?
Васька: Скоропрыг, милая.
Скоропрыг: Мальчики — что же это? Мертвая душа, со всех мест признали. Говорят директива отсекра.
Ванька: И нас тоже.
Васька: Братцы! Комсомольцы мы или нет? Как положение серьезное, так нас побоку.
Скоропрыг: Стойте ребята. Предлагаю бригаду новичков.
Ванька: Вот это теоретически. Сами анимометр, как его, Курц-Лянг Дизель сделаем.
Скоропрыг: Правильно! Я — бригадир.
Васька: Нет, я.
Ванька: Нет, я.
Скорпрыг: Я бригаду придумала. Мне и бригадиром быть.
Васька: Тебе, девчонка.
Скоропрыг: Я вот вам покажу девчонку. Штаны.
Оба: Что, штаны?
Скоропрыг: Девчонка, вы говорите?
Оба: Настя, ты что?
Скоропрыг: Дай-ка кепку.
Ванька: Зачем?
Скоропрыг: Нет больше девчонки Насти Скоропрыг. Получайте парня-бригадира.
Васька: Не узнать.

Ванька: Теоретически Анастасий Скоропрыг получился.
Скоропрыг: Согласны теперь? Чур, не выдавай. Мы сейчас покажем, что значит фабзайцы. В первую очередь вам, тов. Черемисов. Мертвая душа, говорите?
Володька: Упрямая девчушка. Да, меня угораздило. Тут работы выше головы. А я, кажись, втюрился. Ох, и вредная штука лирика. Гроб. Эй, фабзайцы. Девчонка с вами тут одна была.
Васька: Ослеп?
Скоропрыг: А что?
Володька: Беспартийная. Вовлечь бы.
Скоропрыг: Ушла. Она вовсе и не с нашего завода.
Володька: Как не с вашего завода?
Скоропрыг: А так.
Володька: Путаешь новичок. Ты из какого звена?
Васька: Ни с какого. В сводной бригаде новичков.
Володька: Это еще что?
Ванька: Выгнали. Меня Гуляш.
Васька: А меня Лабаз.
Володька: А тебя?
Скоропрыг: А меня никто, я беспартийный.
Володька: Что за черт. Как фамилия?
Скоропрыг: Скоропрыг.
Володька: Скоропрыг. Известная фамилия. Скоропрыг, Скоропрыг... Мертвая душа. И вовсе не девчонка, что за история? Почему выгнали, кто это мне все путает?
Васька, Ванька: Новичков к бригаде Д и П не допускают. Старичков только берут.
Володька: Вот новости. Ну и активчик же у меня. Гуляш с Лабазом все путают. Ох и задам я им! (*Уходит*).
Скоропрыг: Ну, теперь, ребята, друг друга не выдавать и дружба навек. (*Уходит*).
Володька: Что вы со мной делаете? Вы все перепутали. Драться за анимометр вместе надо. Через бригады Д и П новичков в работу вовлечь. А вы оба врозь. Новичков бросили. Мертвых душ понаделали. Парней в девчат превратили. Комсомольцы у вас беспартийными стали. Нечего сказать переустроились.

Гуляш: На компромисс не пойду. Тут теоретическая высота нужна. А Лабазье звено сплошь эмпирики. Что касается мертвых душ — твоя директива. За анимометр не волнуйся. Проработаем.
Лабаз: У нас сейчас в бригаде ребята вырви глаз. Козыри. Нам со словоблудами делать нечего. Одни сработаем. А новички в таком деле только мешать будут.
Скоропрыг: Ну, это мы посмотрим. Кто кого?
Васька: Раньше вас сделаем.
Ванька: И лучше придумаем.
Володька: Вы-то хоть помолчите. Это ж понимать надо.
(*Песнь во все голоса*):
Володька: Это надо понимать,
Как бригады мне унять.
Лабаз: Все ребята вырви глаз,
Бригадир у них Лабаз.
Гуляш: На компромисс не согласен,
Беспринципный блок опасен.
Нинка и Форшмак: Стой, Володька, посмотри,
Начеку секретари.
Новички и Скоропрыг: Поработаем что надо,
Новичковская бригада.
Володька: Это ж надо понимать,
Вот попробуй их унять.
Громов: О чем спорите, братцы вы мои, товарищи?
Володька: Громыч, слыхал, что эти активисты придумали?
Громов: В таком деле тебе только спать нельзя. Пусть соревнуются. Сумей всех на место поставить вовремя.
Володька: Как же так? Понимать надо.
Громов: Экий ты непонятливый.
Освальд: Молодой цех, зеленый. Дело не начали, а уже поспорили. Не выпустить в срок анимометра. Я пари выиграл.
Скоропрыг: Рано, мастер, обрадовались.
Все: Мы не сделаем? Кто сказал? Лучше всех теоретически. Пушкина на них нет. Мертвая. Понимать надо.
Суслов: Эх, молодежь боевая. Закручивай полный ход. Все есть. Соревнуйтесь.

Громов: Так-то, братцы мои, товарищи. Посмотрите, геноссе Освальд, разворошили улей. Теперь только тебе, Володька, из рук дела не выпускать. Да проверять почаще. И пойми, что комсомол — штука серьезная. Эх...

(*Поют*):

Комсомольцем быть —
Флагом молодость носить.
На морозе и в июле,
В цехе, в вузе и под пулей,
В боевом броневике
И с девчонкой на катке.
Комсомольцем быть — за моря-моря ходить,
На эсминце, на линкоре, миру старому на горе,
Ворошиловский дозор, комсомолец военмор.
Комсомольцем быть —
Из винтовки метко бить.
Выходи за ротой рота,
Говорите пулеметы.
Ты лети, лети комса
Самолетом в небеса.
Комсомольцем быть — трактора в поля водить.
Пусть колхозная пшеница зеленеет, колосится,
Пусть вонзается топор в корабельный старый бор.
Комсомольцем быть —
Крепко строить, крепко жить.
Нам не плакать, нам не охать
На заводе там погрохать,
Крепко помнить, крепко знать
Нам догнать и перегнать.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

Гудок. Хор.

Солнце на вечер, часы на пять
Кончили смену, айда гулять.
Кончили смену, в руках номерки
Дела по горло, деньки коротки.
До свиданья, братцы, слесаря,
Наше вам, ребята токаря.
Не хотится ли вам пройтится
Формовщицы, браковщицы,

На трамвае прокатиться
Там, где мельница вертится.
Языки у нас остры,
Дуй, ребята, до горы.
До утренней поры.
Нам сегодня не гулять,
На трамвае не кататься.
Нам догнать и перегнать,
В цехе на ночь оставаться.

Куропаткин: А на улице теплынь. С крыши капает, лужи во дворе.

Рябочкин: Не ждали, не гадали весна грохнула.

Володька (*вбегает*): Ребята, кто здесь есть из Диповских бригад?

Рябочкин: Я из бригады Гуляша.

Куропаткин: Я у Лабаза.

Володька: Беда братцы! Обсерватория предупреждает — в ночь лед тронуться может. Вот запрос о ледоколе. К завтрему анимометр выпускать надо.

Рябочкин: На ночь остаемся.

Куропаткин: А как же конференция?

Володька: Чудак, конференция делу поможет. Обмен опытом. Ну как у вас?

Рябочкин: Понимаешь, зашиваемся, никакой конкретности.

Куропаткин: Лабаз и не объясняет толком, все по-старому — руками.

Володька: Вот я на конференции задам пару. Пойду, разыщу их. (*Убегает*).

Куропаткин: По-товарищески Рябочкин, что вы сделали?

Рябочкин: Стрелки насадили, червяк нарезали, а вот как шатманку собрать я и не знаю.

Куропаткин: Вот у нас с шатманкой завал, немецкая вещь тонкая, а Лабаз к немцу не подпускает — теория говорит.

Рябочкин: И Гуляш вот тоже, что говорит, немец в диалектике смыслит.

Куропаткин: А вот и твой Гуляш топает. Ну, пока, Рябчик. На конференции увидимся. (*Уходит*).

Входит Гуляш, Форшмак и бригада Гуляша

Форшмак: Одну минуточку, Гуляш, для статистики материалы к конференции?

Гуляш: Что за вопрос? А как у Лабаза?

Форшмак: У него вчера 60% . Обогнал тебя.

Гуляш: Наоборот, отстал Лабаз. У меня 75% , можешь не беспокоиться.

Форшмак: Здорово. Впереди идешь.

Гуляш: Ну, еще бы. На конференции увидишь.

Рябочкин (*вмешивается*): Слыхал, Гуляш, бумага пришла. Анимометр к утру сделать надо.

Гуляш: Непредвиденное осложнение.

Рябочкин: А где у нас шатманка? Хоть бы на фотографии ее проклятую увидеть.

Гуляш: Что такое фотография — эмпиризм. Вы все эмпирики. Вульгарные, ползучие эмпирики. Хотелось бы на конференции проработать вопрос на теоретической высоте. А не удастся. Некогда.

Рябочкин: Как не удастся? А Володька говорил...

Гуляш: Я отвечаю за бригаду. Вот что, сейчас по домам, а через полчаса все обратно. На всю ночь. Только Лабазам и новичкам ни слова. Мы сделаем, а они завалятся. (*Уходит с бригадой*).

Форшмак: Куда, Гуляш? А как же конференция?

Гуляш: К чему конференции, завтра анимометр и так готов будет. Передай Володьке — Гуляш не подкачал. (*Уходит*).

Входит Лабаз с бригадой

Лабаз: Конференция, говоришь? К монаху. Времени нет. К тому же достижение словоблудам отдавать не приходится. Пушкина на них нет. Смывайся, как уговорились. А через полчаса — обратно. Только Гуляшам и новичкам — ни гу-гу.

Форшмак: Тов. Лабаз, как у тебя с показателями?

Лабаз: Лучше не надо.

Форшмак: Смотри, Гуляш тебя обогнал.

Лабаз: Чего?

Форшмак: У него сегодня 75% .

Лабаз: Ну и что ж, а у меня, у меня 78,8% , вот как. Ну и бывать здорово.

Форшмак: А конференция как же?
Лабаз: Это уж ты с Гуляшами заседай, а у меня, милая, анимометр завтра, как миленький готов будет и без конференции. (*Уходит*).
Форшмак: Вот замечательно, все в порядке. Новички только мажут, одна у них шатманка сделана. Ну, а как ее в процентах вывести? Почему 15%, нет, 15,5%.
Володька (*входит*): Где Гуляш и Лабаз?
Форшмак: Ушли.
Володька: Как ушли? Зарезать они меня хотят. Да разве они не понимают серьезности момента? Завтра анимометр сдавать, а у нас завал.
Форшмак: И никакого завала. Гляди, какие показатели. И конференции никакой не надо. Анимометр будет и так.
Володька: Чего же Куропаткин и Рябочкин панику разводят, ведь вот бузотеры, а уж и Громова мобилизовал. Беги, милая моя, к Громову и скажи... нет... сам побегу, скажу, что конференции отменяется. (*Уходит*).
Форшмак: А не худо бы в «Смену» о наших достижениях написать. Бригада Д. и П... Чудак Володька за Громовым побежал, а Громов здесь.
Входят Громов и Освальд
Освальд: Простите, геноссе Громов, я не понимаю, зачем меня выписали в вашу страну. Ваши ребята — славные ребята, но я им, по-видимому, совсем не нужен. Я даю им указания, они вежливо слушают, а что делается потом — я не знаю. От меня скрывают...
Громов: Скрывают, говорите?
Освальд: Да, вот, пожалуйста, (*входит Скоропрыг*) милая девушка со мной пари заключила. А вместо того, чтобы в мои чертежи смотреть, верит фотографии из рекламного каталога.
Громов: Какая фотография?
Освальд: Сделать шатманку по рекламной картинке — это гениально, но это безобразие, к чему же тогда чертежи?
Скоропрыг: А кто виноват, что в ваших чертежах ничего не понять.
Освальд: Надо учиться.
Скоропрыг: А я думаю, что вы просто нарочно.

Освальд: Что?
Скоропрыг: Ну да, чтобы выиграть пари, все только усложняете.
Освальд: Я добровольно приехал в вашу страну, я полюбил ее, я стараюсь отдать ей все что могу и мне странно слышать...
Скоропрыг: Говорите это вашим девушкам фрейлинам (*передразнивает, поет*):

И встретил я девушку,
И сказал ей люблю.

Освальд: Вы сами видите, геноссе Громов. Она еще поет. (*Уходит*).
Громов: Постойте, постойте, геноссе Освальд. Ты что же, моя милая, так заграничную технику осваиваете. На то вам разве немец дан, чтобы так с ним обращаться. О какой он это фотографии говорил?
Скоропрыг: А вот... Опять чуть Володькину морду не сунула... При чем фотография...
Громов: При чем? Уж очень ты скорая, прыг-прыг. Скоропрыг.
Скоропрыг: Нехорошо.
Громов: Ни куда не годится.
Скоропрыг: Ну ладно, перестроюсь. А только что они нас все бросили, новички говорят, отшили, меня в мертвые души записали.
Форшмак (*прислушивается*): Жалуется девчонка, авторитет подрывает.
Скоропрыг: Ну, как же нам одним справиться?
Громов: Бросили вас, говоришь? Поправим кого надо. Конференцию вот собираем. А вы что для конференции сделали? Приготовились? Ребят мобилизовали?
Скоропрыг: Мы сейчас. Ребят всех соберу.
Громов: Ну прыгай.
Скоропрыг убегает
Володька (*входит*): а я тебя ищу, Громов. Конференцию отменяем. И так все в порядке.
Громов: Как отменяется? Откуда ты думаешь, что все в порядке?
Володька: Да вот, кстати и Форшмак тут. Покажи Громычу наши показатели.

Форшмак: Арифметически средняя, я подсчитала на сегодня 77,3%.
Володька: Вот видишь.
Громов: Да какое среднее? Да ты видел, что сделано? Проверил? Где же твое оперативное руководство? Вот что, Володька, на слово не верь, а конференцию созови обязательно. И я приду. Да немца к делу приспособить сумей, что он у вас болтается. (*Уходит*).
Володька: Опять проработали. Тяжелое дело перестройка, и ты хороша.
Арифметически среднее — это же понимать надо.
Форшмак: Девчонка тут была, напутала.
Володька: Какая еще девчонка?
Володька и Форшмак (*поют*):

Народ в звене у нас активный.
А руководство, как сказать.
Руководить оперативно
Ведь это ж надо понимать...
Не справляться начали
С новыми задачами.
Как нас только не разначь,
Не осилим всех задач, хоть плачь.
Ты все твердишь о воспитании.
Что ж получается теперь?
Раз дал конкретное задание,
То вовремя его проверь.
Не справляться начали
С новыми задачами.
Как нас только не разначь,
Не осилим всех задач, хоть плачь.

Володька: Вот что, Форшмак. Беги скорым ходом на дом к Лабазу и Гуляшу. Скажи чтоб сейчас же здесь были. На конференцию живыми или мертвыми притащи. Понятно? (*Форшмак убегает*).

Трудное это дело — перестройка, а тут еще лирика, как зубная боль. Пропала девчушка с фотографией. Как в воду канула.

Входят Скоропрыг, Васька и Ванька

Скоропрыг: Вот здесь и конференция будет — устраивайся, ребята.

Васька: Громкоговоритель сюда.
Ванька: А радио зачем?
Васька: Радио-фикация масс. Понимать надо. В перерывах лекции об Арктике слушать будем. Культура.
Ванька: А я оркестром буду, взамен Шопена. Туш, Интернационал играть буду. Гуляшу, тому похоронный марш оторву.
Васька: Ты Лабазу не забудь что-нибудь попечальней.
Скоропрыг: Ятево получается. Только чем на конференции хвастаться будем? Только и сделана, что шатманка.
Васька: А кто виноват, что у тебя на фотографии одну шатманку можно рассмотреть.
Скоропрыг: Вы о фотографии не особенно. Чтоб Володька не пронюхал.
Ванька: Да он не о той.
Скоропрыг: Ни о которой говорить нельзя.
Васька: Ой, Скоропрыг, допрыгаешься.
Ванька: А Володька чудак. Целую пятилетку у него на глазах, а все не разберет.
Скоропрыг: Да тише вы, Володька тут.
Володька: Молодцы новички, а Гуляш и Лабаз совсем от рук отбились. Позор. Беспартийные парни активистов кроют. Слушай, Скоропрыг, когда же ты заявление подашь в комсомол? Ударник ты замечательный, а не с нами только.
Скоропрыг: А я может и так с вами. Мертвой душой быть не интересно.
Володька: Ты все старое вспоминаешь. Путаница вышла. Ячейка в перестройке, это ж понимать надо. Тебя вот из списков только вычеркнули, а у меня...
Скоропрыг: Что у тебя?
Володька: Страдаю.
Скоропрыг: Ну да?
Володька: Серьезно.
Скоропрыг: Да ну?
Володька: Девчушку я в этой перестройке потерял. На вечере была, на работе нету.
Скоропрыг: Новичков много. Может она и работает. Лучше смотреть надо, отсекр.

Володька: Ты про что?
Скоропрыг: А ты про что?
Володька: Про девчушку.
Скоропрыг: А я про фотографию.
Володька: Какую фотографию?
Васька: Засыпалась, Настя.
Скоропрыг: Да вот мы с ребятами насчет фотографии анимометра говорили. Хорошо бы ее достать.
Володька: Здорово! Так ты ее знаешь?
Скоропрыг: Знаю.
Володька: А ты про что?
Скоропрыг: А ты про что?
Володька: Я про девчушку.
Скоропрыг: А я про фотографию.
Володька: Это ж понимать надо. Какую фотографию? (*Поет*):

Завертела перестройка
Как тут быть и делать что?
Скоропрыг: Ой, парнишечка, постой-ка.
Володька: Ты про что?
Скоропрыг: А ты про что?
Вместе: Почему бывает так?
Загрустил, глядишь, пустяк.
Нас не спутает ничто.
Скоропрыг: Ты про что?
Володька: А ты про что? (*Поет*):
И бузы и дела много.
Голова как решето.
Скоропрыг: Сердце полнится тревогой.
Володька: Ты про что?
Скоропрыг: А ты про что?
Вместе: Почему бывает так?
Загрустил, глядишь, пустяк.
Нас не спутает ничто.
Скоропрыг: Ты про что?
Володька: А ты про что?
Скоропрыг: А про то, что лирикой заниматься нечего. Настроеньи-це в карман. Где твой Гуляш да Лабаз?
Володька: Сейчас здесь будут. Сбесились парни. Лабаза на перестройку Пушкиным не заманишь. А Гуляш до того доперестраивался, что штаны потерял.

Скоропрыг: Какие штаны? Ты про что?
Володька: А ты про что?
Скоропрыг: А ты про что?
Входит немец
Освальд: Авидер-зейн, молодые друзья. Я иду обедать.
Володька: Работа не кончена? Анимометр не сделан? Сейчас мы собираем конференцию. Бригады Д и П меняются опытом.
Освальд: Моя помощь вам едва ли будет полезна, мое окончательное мнение. Заказ выполнить...
Скоропрыг: Надо.
Освальд: Тогда придется продлить сроки.
Володька: Нельзя.
Освальд: Отказаться от импорта...
Скоропрыг: Надо.
Освальд: Самое простое — купить анимометр за границей.
Володька: Нельзя.
Освальд: Ну, конечно. У вас всегда один ответ. Или надо, или нельзя. Милые друзья, вы хотите собрать анимометр. Это прибор точный. Приучайтесь к точности. В пять часов тридцать минут точно мой желудок привык получать пищу. Авидер-зейн.
Скоропрыг: Геноссе, мы вас с конференции не отпустим.
Освальд: Мне странно.
Скорлопрыг: Мне тоже странно... Я хотела сказать, останьтесь, пожалуйста.
Володька: Геноссе Освальд. Вам остаться надо. Вам уходить нельзя. Геноссе Освальд, это ж понимать надо, (*тихо*) ребята...
Васька: У нас радио поставлено.
Ванька: А вот гармошка, хотите сыграем?

Скоропрыг: Дайте ваши чертежи. Я их теперь обязательно пойму.
Освальд: Наивные дети. Ну, хорошо, я постараюсь быстро пообедать и вернусь на вашу конференцию. Вот чертежи. Авидер-зейн. (*Уходит*).
Васька: Немец гад. Обедать пошел. А нам каково?
Ванька: Специалисту обстановка нужна. Особенно иностранному. Это ж понимать надо. На, корочку пожуй.

Скоропрыг: Ребята, пока конференции нет, пойдем в чертежах разберемся. (*К Володьке*) Мы скоро. (*Уходят Скоропрыг, Васька и Ванька*).
Лабаз (*входит*): Словоблудов нет. Выкатывайся козыри и за работу. Г-м-м... Навели красоту. Пушкина на них нет.
Володька: Лабаз, что ж ты с ума спятил, прикажешь за тобой на дом посылать?
Лабаз: Почему на дом?
Володька: Да Форшмак тебе не говорила разве?
Лабаз: Форшмак, говорила. Да мы же здесь. На всю ночь.
Володька: Ну и прекрасно, ждите здесь.
Лабаз: Чего ждать? Пошли одевать прозодежду. (*Уходит*).
Володька: Лабаз как будто исправляться начинает. А Гуляш в КК пойдет.
Гуляш (*входит*): Теоретически за что?
Володька: Пришел-таки.
Гуляш (*в сторону*): Как и предвидели, никого нет. Конференция не состоится. (*К Володьке*) Ты, Володька, меня вот все прорабатываешь. Медленно, говоришь, перестраиваюсь, а бригаду на всю ночь сагитировал.
Володька: Ну, ладно, устраивайтесь. А я сейчас (*в сторону*). Сейчас все бригады соберу и конференцию на большой. Пускай теперь Громов приходит. Понимать надо. (*Уходит*).
Гуляш: Что я вижу? Стол для президиума, плакаты, радио, а конференция не состоится. К сожалению, нет возможности с этой трибуны очень четко подметить достижения нашей бригады. У меня закружилась голова, но она кружиться не должна. Лабаза нет. Бригада Гуляша на штурм прорыва.
Лабаз (*входит*): Козыри шевелись. За одну ночь Гуляшу нос утрем (*увидев Гуляша*). Полундра!
Гуляш: Мираж, теоретически иллюзион. Я не падаю.
Лабаз: Пушкина на него нет.
Рябочкин: Куропаткин, пришли. Лафа.
Куропаткин: Рябочкин, на всю ночь. Вместе значит.
Все: Здорово.

Гуляш: Ты что и Лабаз на конференцию пришел.
Лабаз: Нет, так, между прочим (*в сторону*). Вкручивай, не взирая, чтоб Гуляши смылись (*громко*). Какая тут конференция, в баню, что ли сходить? (*Убегают*).
Гуляш (*в сторону*): Установка ясна, на ночь остаемся мы одни (*громко*). Опять же приятно после работы коллективным походом в панораму крематория. Научная вещь.
Лабаз: Ты бы еще в ТРАМ на «Сплошной поток» сходил.
Гуляш: Сходим. Теоретически все испытать надо.
Форшмак: Ну да, если так, то конечно.
Гуляш: А ты в баню скоро?
Лабаз: Вот покурю и пойду.
Гуляш: Он еще отдыхать будет.
Лабаз: Измором этих сопляков возьмем.
Гуляш: Теоретически кто кого пересилит.
Лабаз: Цветок душистых прерий и т. д. (*поет*). Ну, катись.
Гуляш: Что значит катись?
Лабаз: Когда в крематорий тронешься?
Гуляш: Жду, когда ты в баню пойдешь. По пути.
Лабаз: Сматывай удочки, говорят тебе.
Гуляш: Это насилие. Если я не ошибаюсь.
Лабаз: Я вот тебе покажу насилие (*толкает Гуляша, Гуляш падает на громкоговоритель*).
Гуляш: Ай, у меня закружилась голова, я, кажется, упал.
Лабаз: Счастье твое, что мягким местом в громкоговоритель угодил. Радуйся. (*Садится на гармошку*). Ох, я, кажется, что-то испортил. И все из-за тебя, дурака.
Володька: Ну вот, Скоропрыг, все в сборе. Можно открывать конференцию. (*Лабаз бьет Володьку*). Это ж понимать надо.
Скоропрыг: Володя, милый! У, подожди, Лабаз.
Володька: Ее голос. Голос девчушки из фотографии.
Скоропрыг: Я тебе покажу, как драться. Я царапаться буду.
Володька: Почему царапаться?

Лабаз: Девчонка, плешивым сделаешь.
Володька: Какая девчонка? Почему драка?
(*Вбегает Форшмак*)
Форшмак: Володька, Гуляша и Лабаза дома нет. Ой, да они здесь, дерутся. И девчонка здесь. Ты чего, милая, авторитет ячейки подрываешь?
Володька: Да объясните, какая девчонка?
Форшмак: Эта вот. Громову на руководство жаловалась. Девчонки не узнаешь?
Лабаз: Штаны напялила и думаешь человек?
Гуляш: Мираж, иллюзия. Форшмак, гляди, мои штаны.
Форшмак: Ну да, если так, то, конечно.
Володька: Ты кто?
Скоропрыг: Скоропрыг.
Володька: Он или она.
Скоропрыг: Она. Погляди хорошенько (*прыжок*). Кто мертвая душа, кто и на вечере был, на работе нету (*прыжок*). Кто фотографию... (*прыжок*).
Володька: Узнал! Настя (*поет*):

Целый день беготня и нагрузки.
Где уж тут на девчонку взглянуть.

Скоропрыг: Поясок на кубаночке узкий,
Кепка в клетку, расстегнута грудь.
Эх, любовь не ждала, не гадала.
Не уйти от тебя не забыть.

Вместе: Где же сказано: дружбы не надо?
Где написано: стой, не люби?

Гуляш: Очень четко подмечено.
Лабаз: Лирика в цеху.
Все: Где же сказано: дружбы не надо?
Где написано: стой, не люби?

Володька: Это ж понимать надо. И как же это я, братцы, опростоволосился. Что ты мне вкручивала. За это тебя из комсомола гнать надо.

Скоропрыг: И так из комсомола вычеркнута.
Володька: Как вычеркнута? Ничего не понимаю. Одно ясно: зарезала ты меня.
Гуляш: Отдай штаны.
Скоропрыг: Не отдам.
Гуляш: Сложная ситуация.

Володька. Угробили перестройку. Но хватит! Завтра на бюро разберем, а сейчас все до единого по местам. Открывайте конференцию.
Куропаткин: Правильно.
Рябочкин: Хватит трепаться.
Лабаз: Но и почему конференция. Мы в баню.
Гуляш: А мы в крематорию.
Володька: Ошалели? Какие бани, какие крематории (*к Скоропрыг*). А все ты. Допрыгалась. Зачем штаны одела? Что вы мне в цеху оперетту устраиваете.
Скоропрыг: Кто устраивает, а кто нет.
Лабаз (*считая волосы*): А кто и по-настоящему переживает.

Володька (*поет*): Скажем прямо: с этой бражкой
Завалю я дело вмиг.
Быть отсекром очень тяжко,
Если в сердце Скоропрыг.

Скоропрыг: Сердце колет, как иглой.
Васька, Ванька: Бригадирша, не бузи.

Скоропрыг: Вот возьму и всем назло
Буду век штаны носить.

Хор: Дружно жили годы эти
Комсомольцы вырви глаз.
Вечной дружбы нет на свете,
Подрались тринадцать раз.

Скоропрыг: И еще подеремся.

Гуляш: Ох и будет баня мне.
Лабаз: Крематорий как во сне.
Оба: Но вообще в моем звене
Никаких уклонов нет.
(*Танец уклонов массовый*)

Все: Дело так провалим очень скоро.
Коллектив трещит со всех сторон
Ты скажи, пожалуйста, который
У тебя, братишечка, уклон.

Володька: Я вам покажу уклон. Мало выговора за работу с новичками. А я-то думал, что на линию вышли. Вот погодите, я сейчас сюда Громова приведу (*к Скоропрыг*). А ты, если штанов не снимешь...

Ох и вредная это штука — лирика. Гроб. Это ж понимать надо. (*Уходит*).
Скоропрыг: Вот как тов. Черемисов. Это значит, я теперь из мертвой души в гроб превратилась. Я не только на вас смотреть, я вашу карточку видеть не хочу. Вот, вот! (*Рвет*). Ай, что я наделала (*плачет*), анимометр разорвала.
Васька: Настя, ты что?
Ванька: Скоропрыг, перепутала.
Васька: Ну, ладно, не плачь.
Ванька: Вот на оборотной стороне этой физии и наклеим. У меня гармошку кокнули. Я и то не плачу.
Васька: А у меня радио. Пойдем в конторку наклеим.
Скоропрыг: Дело. И чертежи доработаем. (*Уходят*).
Куропаткин: Что ж ребята. Так и будем трепаться?
Рябочкин: Мура получается. Анимометр дело общее.
Лабаз. Яйца курицу учат. Стоп! Чего доброго эти словоблуды шатманку-то и забрали. Форшмак, расшифруй ему.
Гуляш: Может у этих эмпириков шатманка и собрана. Форшмак, милушка, объясни ты этим товарищам...
Лабаз: Спроси-ка у них, Форшмак.
Гуляш: Пусть они тебе скажут, Форшмак.
Лабаз: Ох, нам в Женеве щей не хлебать. Выкладывай, Гуляш.
Гуляш: Так ты что говоришь. У вас сделана шатманка?
Лабаз: Всякая всячина.
Гуляш: Нарезан? Стой...
Куропаткин: Как?
Лабаз: Третьего дня еще. Забыл? С червяком заело.
Гуляш (*тихо*): Расчет был верен. Шатманка почти в кармане.
Форшмак: [строка неразборчива]
Гуляш: Шатманка у нас тоже готова.
Лабаз (*своим*): Заметили?
Рябочкин: Как же это?
Гуляш: Вот со стрелкой аномалия.
Лабаз: Неприятно (*тихо*). Пушкина на тебя нет.
Рябочкин: Так что ж, можно и конференцию начинать.

Куропаткин: Обмен опытом.
Гуляш: Я всегда говорил. Коллектив — это сила. Что значит личность? Метафизически — нуль.
Лабаз: Чем богаты, тем и рады.
Все (*поют, потом повторяют. Танец*):

Веселым дружным коллективом,
Веселой дружною семьей,
С веселым радостным мотивом
Пойдем в веселый дружный бой.

(*Маршируют по сцене. Усаживаются на скамейки*)
Володька: Вот, полюбуйся.
Лабаз: Товарищи. Разрешите первую производственную конференцию бригад Д и П считать открытой (*аплодисменты*). Гуляш, секретарствуй.
Гуляш: Фиксируй с энтузиазмом.
Володька: Опять напутали. Это ж понимать надо.
Куропаткин: Не беспокойся, Громыч, все в порядке.
Рябочкин: Начинаем обмен опытом, Громыч.
Громов (*Володьке*): Ты чего панику нагоняешь?
Володька: Ничего не понимаю. А как же штаны?
Громов: Что штаны.
Володька: Девчонка в штанах ходит. Оперетту разводит.
Громов (*показывая на Форшмак и Нинку*): Которая: та или эта?
Володька: Да нет. Черт. И эти в штанах.
Громов: Ну, знаешь, Володька, с тобой что-то того... Лечиться надо. Ну что ж, продолжайте конференцию.
Лабаз: Слово о достижениях тов. Гуляшу. Тов. Гуляш, особенно вас прошу остановиться на червяке.
Гуляш: Г-м-м... Товарищи, собственно говоря. Хочется начать с того момента... Виноват. Почему теоретически должен говорить первым я? И почему о червяке?
Куропаткин: А потому, что у нас червяк не нарезан.

(*Общая паника: «как не собрана шатманка»*)

Гуляш: Как не нарезан? Прошу пять минут перерыва. У меня закружилась голова. Функции секретаря я дальше нести не в состоянии.

[Лабаз: Видали] умников! Вали в крематорию, Рябочкин, секретарствуй.

Рябочкин: Согласен. Но почему, товарищи, такая буза получилась? Где ваш червяк?
Куропаткин: У нас не сделан. Лабаз виноват. Очки втер. Ну да ладно, хоть у вас нарезан.
Рябочкин: Стой, ребята. Что за история? У нас тоже червяка нет.
(*Паника*)
Громов: Неплохо получается. Ой, молодцы. Братцы, вы мои, товарищи (*к Володьке*) Хорош. Бригады Д и П организовал. Славное название. Что же, по-вашему это одни буквочки? А какой смысл за ними, подумали? Какое дело от вас эти буквы требуют, осознали? Догнать и перегнать. 100 лет в десять — большая задача (*поет*):

Больших работ великий план.
Нам задан всем урок.
Короткий, жесткий срок нам дан,
Но мы обгоним срок.
Урок крутой, урок простой,
Догнать и перегнать.
Мы в десять лет догоним сто,
Чтоб враг не мог нас смять.
Решили так большевики.
А вы что сделали, щенки?

Ты, отсекр? Понадеялся? Людей расставил? Задание дал? На очковтирательстве попался. Где ваш цех-план? Покажи? Обязательство дали? А где выполнение? Техникой овладеть собрались? А где же ваша техника? Почему немца нет? Новички у вас по картинкам шатманку собирают.
Куропаткин: Шатманку собирают?
Рябочкин: А вот и новички (*к вошедшей Скоропрыг*). Что у вас сделано?
Скоропрыг: Одна шатманка.
Рябочкин: А у нас остальное есть: и червяк, и стрелка, и ветрянка. Значит, собирать можно?
Скоропрыг: Все у вас сделано? А мы дураки и не знали. Давайте собирать. Мы тут вот и в чертежах разобраться старались.
Громов: Постарались все-таки. Ну, ладно. Начинайте сборку. Посмотрим.

Лелька (*поет*): Мы все секреты знаем,
Не надо немца звать.
Сборку начинаем,
Догнать и перегнать.

Все: Вот червяк, труда тут сколько.
Получай шатманку Лелька.
Время мы терять не станем.
Шевелись, Вася, Ваня,
Куропаткин, Рябочкин
Подавай подставочки.
Соберем детали вмиг.
Будь здорова, Скоропрыг.
Если дня нам не хватает,
Если годы нам тесны.
Пусть без нас снега растают,
Нам теперь не до весны.

Володька: Готово.

Лелька: Готово. Ну, теперь приходите, геноссе Освальд.

Громов: А вот, кажется, и он.

Рябочкин: Ребята, дорогому геноссе уру кричим, туш играем и вся прочая карамель. Три-четыре.
Суслов, капитан. В самый раз притопал. На проверку.

Громов: Ну, братцы вы мои, товарищи. Показывайте капитану свои достижения.

Суслов: Сделали? Молодцы! Не ожидал от вас такой прыти. В самый раз угадали. Под утро лед наверняка тронется. Ну, показывай.

Лелька: Курц-Лянг Дизель в собранном виде.

Скоропрыг: Только покрасить осталось.

Суслов: А ну-ка дуньте. Это, брат, штука тонкая. И силу урагана покажет, и нос от дуновения запишет (*дуют*). Так. Один, два, три, пять, пятнадцать, двадцать пять. Бери себе обратно.

Ребята: Как, почему?

Суслов (*Громову*): Ураган показывает. Чихнули, а ваша машинка зюйд-вест-норд-шторм пишет.

Лелька: Не может быть, по чертежам верно.

Громов: Суслову не по чертежам ветер определять придется.

Куропаткин: Спутали.

Рябочкин: Опять все сначала.
Громов: Уж очень вы легко технику одолеть вздумали. Эх, ребята, ребята.
Все: Думали, гадали, головы ломали.
Только все не впрок,
Дырявый котелок.
Громов: Зарезали вы меня, дорогие товарищи.
Володька: Стой, Громов. Большая моя вина, исправлю. Форшмак, пошли за немцем. Ждите товарищи, будет вам иностранная техника. Одолеем. Мозги сломаем — одолеем. Или мы анимометр сделаем, или вы Володьку Черемисова последний раз секретарем видите.
Васька: И зачем нам эта мудрешь нужна?
Ванька: Радио поставить и понятно, и приятно, а эта чертовщина ни уму, ни сердцу.
Васька: Вот тебе и Курц-Лянг Дизель.
Куропаткин: Заплакали новички.
Рябочкин: Не понимают.
Громов: А вы б им объяснили, чтобы они поняли.
Суслов: Треска в бочку, а соли нет. Что мне с флюгаркой, что ли на север идти? Ведь погода на севере делается, слыхали? Что ж, по-старому прикажете у моря сидеть, погоды ждать?
Громов: Да жаловаться. Ах, засуха, хлеб сгорел или как сейчас, ах, весны не ждали, проворонили анимометр. Потому-то и догнать нам надо, и технику у Курц-Лянг Дизеля вырвать. Что для нас техника — это длинные руки, это зоркие глаза, это быстрые ноги, чтоб быстрее, зорче, метче по врагу бить и такой мир построить, чтобы у нас и Куропаткин и Рябочкин, и Скоропрыг, и Володька, и даже Гуляш с Лабазом — во в каких людей выросли.
Суслов (*поет*): Ледокол идет на север,
Лед да вода, лед да вода.
Путь погод хотим измерить,
Лед да вода, лед да вода.
К черту тогда ждать да гадать,
Дождь и солнце в план запишем.
Лед да вода, лед да вода.
Правим погодой с полярных вышек.

Будут бури в дружбе с нами,
Лед да вода, лед да вода.
Ледокол мой под парами,
Лед да вода, лед да вода.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

Хор: Если дня нам не хватает,
Если годы нам тесны.
Пусть без нас снега растают,
Нам теперь не до весны.

Освальд: Завод. Цех освещен. Они еще работают. А я зачем сюда иду? Нет, не пойду, не пойду, не пойду. Шутя дал глупое обещание. Непостижимо. В обществе этих сумасбродных людей и фрейлин в брюках я совсем потерял себя. И не сплю по ночам, обещаю прийти ночью в цех. И вдобавок опаздываю. Совсем как у них: сто лет в десять, полчаса опоздать. Не пойду я, не могу менять своей привычки спать ночью. Нет, не уйти. Попался, Освальд. Тебя подменили, Освальд. Ты стал другим и сам не знаешь куда придешь... Опять я здесь. Хорошо, зайду на минуту и скажу: Не думайте, что я пришел работать ночью. Я хочу только спросить, что вы за люди? Что это за идиотская арифметика — сто в десять? Что за поговорочка: догнать и перегнать? И чего вы, наконец, от меня хотите? Нет, не пойду.

Гуляш: Диалектически это не правдоподобно. Авторитет подорван. Засыпались с анимометром. Подвел Гегель, увел от практики. Перестроюсь на ходу и никаких теорий. В общежитии на крыше видел я одну чертовщинку. Конкретная вещь, а главное — наглядно. Достать до утра во что бы то ни стало... Геноссе Освальд.

Освальд: Геноссе Бифштекс.

Гуляш: Гуляш, дорогой геноссе. Идите в цех. Катастрофа.

Освальд: Что, в цеху катастрофа?

Гуляш: Анимометр не собрали.

Освальд: Я говорил.

Гуляш: Что вы говорили? Вы понимаете, что это значит?

Освальд: А что это значит?

Гуляш: Это значит, что анимометр не будет завтра готов.
Освальд: А зачем нужно завтра?
Гуляш: Чтоб догнать и перегнать.
Освальд: Так, так. А почему вам нужно догнать и перегнать?
Гуляш: Потому, что мы ударная бригада.
Освальд: Так, так. А почему вы ударная бригада?
Гуляш: Потому, что мы комсомольцы.
Освальд: Понимаю... А почему вы комсомольцы?
Гуляш: Потому, что мы хотим догнать и перегнать.
Освальд: А почему...
Гуляш: Потому что. Слушайте, геноссе, не философствуйте. Я сам на этом деле пострадал. Займитесь конкретным. Идите в цех, вас ждут. Передайте, что Гуляш жив. Осознал ошибки. Перестраивается. Скоро вернется. Как лед на реке?
Освальд: Скоро тронется.
Гуляш: Авось проскочу.
Освальд: Займитесь конкретным, не понятно?
Лабаз: Освежиться бы — все прахом. Позор, золотые руки, что вас оторвало. У меня закружилась голова, но она кружиться не должна. Необходимо теоретически подковаться на все четыре ноги. Почитать, что ли?
Освальд: Геноссе Элеватор.
Лабаз: Господи. Вот оно — Элеватором стал. Лабаз, Лабаз, Пушкина на тебя нету.
Освальд: Скажите, что такое? У вас быть комсомольцем называется конкретным делом?
Лабаз: Догнать и перегнать.
Освальд: Что значит: догнать и перегнать?
Лабаз: Видите ли, это когда... одним словом — революция. Пятилетка. Вот ледокол тоже идет. Короче говоря — теория. К тому же весна. Поняли?
Освальд: Сложно это у вас.
Лабаз: А вы думали.
Освальд: Но какое вам дело до ледокола?
Лабаз: Анимометр.
Освальд: Вот, вот, я и спрашиваю: почему вас так волнует этот мнимометр?

Лабаз: Да это ж понятно. Ну как его, революция. Понимаешь? Нет. Слушай, геноссе, иди в цех. Там без вас все спуталось. Громов и Володька тебе объяснят. А мне, знаешь, самому надо — хромой на все четыре.
Освальд: Я пойду.
Лабаз: Иди.
Освальд: Да я иду.
Лабаз: Во, во, поскорей.
Освальд: Ничего не понимаю.
Лабаз: Топаю через лед — скорее вернусь.
Володька: Так работать нельзя. Любую перестройку угробим.
Форшмак: А немец спит наверно и ни о чем не думает.
Володька: Отправляйся сейчас же на квартиру к немцу. И тащи его живым или мертвым на завод. Анимометр должен быть сегодня у Суслова на ледоколе.
Форшмак: Неудобно в спецовке. Холодно.
Володька: Эх, растяпа, на кожанку, теплей будет.
Форшмак: Со спецовкой осторожней. Не растряси. Здесь документы всей ячейки.
Володька: Ладно-ладно.
Оба: Анимометр не построен и т. д.
Володька: Понял я все. Это понимать надо. И как, почему — не знаю. Кажется, все делал, что надо: вечер цеховой организовал, о важности теории и практики говорил, мертвых душ выявлял, в комсомол вовлекал. Создал бригады Д и П. Конференцию созвал. Мертвые души. Стоп! Вот оно что! Лирика проклятая попутала. И девчонка вокруг пальца обвела. Хорошо раньше было. Всех в лицо знал. Руководил. А теперь соврала, попробуй сразу проверь. Пять месяцев в комсомоле. Выдумала тоже. Стой! Что это? Комсомольский билет. Форшмак чудачка, канцелярия в кармане. Скоропрыг Анастасия. Что? Пять месяцев комсомолка. Стаж. Вот оно что. Доработались: людей теряем, в лицо не знаем. В списках путаем. Правду значит говорила. И опять выходит, что я виноват.

Скоропрыг: Володька, Володька, Форшмак. Где они. Неужели к немцу на квартиру пошли. Вот история. Они были — немца не было, немец пришел —

их нет. И что это путаница у нас только. Вот я: зачем эти штаны одела? Зачем Володькину фотографию вырезала. Зачем сразу все не объяснила? И все любовь. И на что она только.

Володька: Настя, ты?

Скоропрыг: Володя! Я тебе сказать хотела.

Володька: Что?

Скоропрыг: Получай свою фотографию. Больше не буду. Виновата я.

Володька: Но в чем виновата? Это я виноват. Что ты мне за фотографию суешь?

Скоропрыг: Посмотри.

Володька: Поздно уж.

Скоропрыг: Как поздно?

Володька: Да сейчас фотографией уж не поможешь. Поздно.

Скорорпыг: Ты про что?

Володька: А ты про что?

Оба: Завертела перестройка
Как тут быть и делать что?

Скоропрыг: Ой, парнишечка, постой-ка.

Володька: Ты про что?

Скоропрыг: А ты про что?

Володька: Я про анимометр.

Скоропрыг: А я про фотографию.

Володька: Какую фотографию? Опять все путаешь. Что за вздор и т. д.

Громов: Ну вот, Суслов, зря волновался, сделали тебе анимометр.

Суслов: Сделали. Сделали. Без немца не могли обойтись.

Громов: Весна твоя подвела. Не вовремя лед сломала.

Суслов: Весна свое время знает. Да ты не знаешь.

Громов: Сам, дорогуля, не знаешь.

Суслов: Треска в бочку, а соли нет.

Громов: Ты про что?

Суслов: А ты про что? Обещал кто-то вовремя приборы сделать.

Громов: Хвастался один приятель погодой управлять.

Суслов: Ты про что?

Громов: А ты про что?

Оба: Полный ход Европам жарко,
Завернем мы десять в сто.

Суслов: Ведь не плыть же мне с флюгаркой?

Громов: Ты про что?

Суслов: А ты про что?

Все: Почему бывает так?
Загрустил, глядишь, пустяк.
Нас не спутает ничто.

Суслов: Треска в бочку, а соли нет.

Громов: На холодок вышли.

Володька: Громыч, ну как сборка?

Громов: Как и следовало ожидать.

Володька: Завал значит?

Громов: Тебе лучше знать.

Скоропрыг: Как же это? И с немцем ничего не вышло?

Громов: Эх, братцы, вы мои товарищи.

Скоропрыг: Здóрово. Вот это сели.

Володька: Что значит сели? Что ты опять путаешь? Рано, брат, о завале говорить. Форшмак за немцем пошла. Не смейся, пожалуйста. Через час будет. Все и выясним. Вот только на тебя удивляюсь: всегда ты в точку попадал, а сегодня нервничать начал.

Хор: Если дня нам не хватает,
Если годы нам тесны.
Пусть без нас снега растают,
Нам теперь не до весны.

Пусть ломает льдины ветер, пусть филонит май шальной.

Мы не прочь пожить на свете и зимою, и весной.

Володька: Что они поют? Зачем поют? Отставить!

Рябочкин: Тише, ребята.

Володька: Товарищи, встретим первую неудачу на первом этапе работы по-комсомольски, выдержано, организовано и стойко.

Куропаткин: О какой это он неудаче говорит?

Рябочкин: Черт его знает. Наверно что-нибудь случилось.

Володька: Первое, что нужно отметить — это мое неверное руководство. Ни сил я расставить не мог, ни ру-

ководить оперативно, ни вовремя сигнализировать отрыв практики от теории.
Громов: И наоборот.
Володька: Правильно. Но, товарищи, паники разводить не будем. Как только придет геноссе...
Скоропрыг: Что ты, Володя. Немец давно здесь. Меня за тобой послал.
Володька: Что ты все путаешь? Не немец за Форшмаком пошел, а Форшмак за немцем пошла. Это ж понимать надо.
Освальд: Я снова ничего не понимаю. Чего еще хочет этот молодой человек? Какие ему еще темпы нужны? Чем он недоволен?
Володька: Геноссе Освальд, вы здесь? Идите в цех. Помогите нам собрать анимомоетр.

[На этом рукопись обрывается]

Пиотровский А. И., Соколовский М. В., Шишигин Ф. Е. Зеленый цех: [пьеса в трех действиях: машинопись: ценз.]. [Л., 1932. 34 л]. Место хранения: С.-Петерб. театральная б-ка.

1935

СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ

Комедийный балет в 3-х действиях
Либретто

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина 1-я

Маленький, потерявшийся в степях полустанок на одной из железнодорожных веток Северного Кавказа. Ранняя осень. Окрестные колхозы кончили уборку хлебов и осенний сев.

К окончанию полевых работ, на праздник урожая, в район должна прибыть из столичного театра артистическая бригада. Из ближайшего колхоза «Светлый ручей» пришли на полустанок встречать гостей. Тут и колхозный активист — старый годами, но живой,

веселый, общий любимец Гаврилыч, тут и молодая девушка Галя с ребятами, приготовившая для гостей пестрый букет. Тут и молодой агроном, студент-практикант Петр и жена его Зина — местная затейница. Последними подоспевают дачники-обыватели: это пожилой мужчина и молодящаяся дама — муж и жена. Оба они, изнывая от скуки, пришли поглазеть на приезжих артистов. Зина, задумчивая и мечтательная, в ожидании гостей занята книжкой. Ее муж Петр, веселый и жизнерадостный, старается всячески развлечь Зину, вовлекая в это и других. Наконец все, кроме Зины, идут на платформу.

Оживленной толпой возвращаются встречающие вместе с приехавшими артистами. В артистической бригаде — гармонист, классическая танцовщица и ее партнер.

Затейница Зина окликает танцовщицу. Та останавливается. Они остаются вдвоем. Какая неожиданная встреча! Ведь они давно и хорошо знают друг друга. Когда-то они вместе учились в балетной школе. С тех пор Зина вышла замуж за агронома, уехала с ним работать в колхоз. Никто и не знает теперь, что она была когда-то танцовщицей. Обе подруги с любопытством оглядывают друг друга.

«Забыла ли ты свои танцы?» — спрашивает балерина и как бы невзначай вынимает свои туфельки. Нет, работая в деревне, Зина не забыла своего искусства и это она сейчас же докажет. Подруги надевают танцевальные туфли и весело начинают вспоминать уроки танцев, соперничая друг с другом. Но вот за ними возвращаются старый Гаврилыч и муж Зины. Зина знакомит своего мужа с танцовщицей. Гаврилыч и Зина уходят. Петр в восторге от приехавшей артистки. Она кажется ему такой замечательной, особенной, блестящей. Он начинает ухаживать за танцовщицей. Возвращающиеся Гаврилыч и Зина видят это. У Зины возникает первое ревнивое чувство.

Картина 2-я

День клонится к вечеру. Причудлив узор убранных колхозных полей. Среди золотистых пшеничных

скирд расположился табор одной из полеводческих бригад колхоза «Светлый ручей».

Бригада до последнего колоска убрала свой участок. Завтра — общеколхозный праздник окончания летней страды, праздник урожая, а потому всем весело. Но вот появляется артистическая бригада. Петр представляет их полеводческой бригаде колхоза.

Бригада колхозников и бригада артистов приветствуют друг друга. Начинается импровизированное торжество. Артисты привезли подарки для раздачи лучшим ударникам колхоза. Вот граммофон, им награждают самого Гаврилыча. Вот нарядное шелковое платье, его отдают лучшей доярке.

Веселыми поздравлениями приветствуют награжденных. Естественно и невольно выливается веселье в танцы. Первыми заводчиками танцев выступают седые, бородатые «инспектора по качеству» со своим Гаврилычем.

Появляются опоздавшие дачники. Их заставляют плясать. На посмеху всем дачники танцуют старинный шаконь. За ними танцуют девушки — участницы созданного затейницей Зиной самодеятельного кружка. Но общее внимание уже отвлечено в другую сторону. Надо, чтобы доярка потанцевала в подаренном ей новом нарядном платье. Доярка танцует в паре с разбитным трактористом. Все более разгорается веселье. Старый «инспектор по качеству» пускает в ход подаренный граммофон; он просит, чтобы и приезжие артисты сплясали что-нибудь в свой черед.

Артистам неловко танцевать в обычных платьях, но им не хочется отказывать колхозникам, так дружески их принявшим, не хочется нарушать теплого товарищеского веселья. Они выступают посреди пшеничных скирд в импровизированном танце. Их танец производит различное впечатление. С дружеским восхищением следят за ними колхозники. Обыватели-дачники любуются самими артистами (муж — классической танцовщицей, а жена — танцовщиком). Зина ревнует мужа.

Молодой агроном Петр все более увлекается балериной. Жена его, скромная деревенская Зина, кажется ему такой заурядной и малопривлекательной по сравнению с блистательной заезжей балериной.

Зина даже попробовала вмешаться в танец гостей. Попросили сплясать и гармониста с девушкой Галей.

Но вот выступают с лихой пляской молодые полеводы — кубанцы и кавказцы. Их оживленный, боевой пляс захватывает всех. Веселье достигает своей вершины.

Наконец всех приглашают пойти закусить. Во время общего ухода старый дачник успел шепнуть приезжей танцовщице о том, что он хотел бы ее увидеть. То же сделала и его жена с партнером танцовщицы. А Петр просто ушел с танцовщицей. Зина окончательно расстроена. Она даже плачет. Молодежь со старым Гаврилычем утешает Зину. Но вот возвращается танцовщица. Она старается уверить Зину, что не имеет никакого желания отвечать на ухаживания ее мужа. Танцовщица предлагает Зине открыть молодежи ее прежнюю профессию.

Зина соглашается и опять они обе танцуют. Удивлению нет предела. Танцовщице приходит мысль пошутить над Петром и другими и прийти на свидание, но переряженными. Танцовщица предлагает переодеться в костюм партнера и идти на свидание к молодящейся дачнице. Танцовщик переодевается в женский костюм и пойдет на свидание к старому дачнику. Зина же пойдет на свидание к своему мужу в театральном костюме танцовщицы. План принимается.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина 3-я

Теплая южная ночь. Поляна, окруженная кустами и деревьями. Здесь собралась молодежь. Приходят опоздавшие дачники. Их дружелюбно принимают. Баянисту приглянулась девушка Галя. Она так весело с ним днем танцевала. Баянист шепнул Гале, что он еще вернется и чтобы она его ждала. Девушка опешила. Старый дачник, его жена и Петр напоминают

своим «симпатиям» о свидании. Молодежь окончательно решается проучить их. Спешно идет переодевание: танцовщицы в костюм партнера, танцовщика в женский костюм и Зины в театральный костюм танцовщицы. Шутки ради тракторист оделся в шкуру собаки. Все готовы. Но вот Галя говорит, что и она приглашена на свидание гармонистом. Неожиданная добавка могла бы помешать, но выручает тракторист. Он предлагает Гале пойти на свидание к гармонисту, а он, переодетый в «собаку», не будет подпускать близко к Гале гармониста. Это принимается. Галя стоит в ожидании, Колька-«собака» — рядом. Появляется гармонист. Он в недоумении. Собака кажется ему лишней. Она оказывается злой и кидается на гармониста. В конечном счете гармонист видит, что он одурачен и, нисколько не обижаясь, примыкает к остальным заговорщикам.

С велосипедом подходит к месту свидания старый дачник. Он желает быть красивым и иметь храбрый вид. Он с ружьем, патронташем и подзорной трубой. Он навесил на себя все то, что по его предположению украшает его. Предстоящее свидание волнует почтенного старца. Сюда же приходит и его жена. Она даже надела классические туфли, чтобы поразить партнера. Пора действовать. Вдруг он видит среди деревьев свою прекрасную танцовщицу, свою сильфиду. Это явился партнер балерины в женском наряде. Старик не замечает перемены. Но это все же не нравится его подглядывающей жене, и она гонит мужа палкой. Но ее в свою очередь пугает тракторист в костюме собаки, да еще и на велосипеде. Появившаяся в костюме своего партнера балерина издевается над ней. В конце концов, оба убегают. Появляется молодой агроном. Он поджидает далекую столичную танцовщицу, но встречает свою собственную, переодетую балериной жену. Он не узнает свою скоромную, будничную Зину в прекрасной танцовщице. Зина шутит с ним, дразнит его и скрывается в кустах. Лирика снова сменяется буффонадой. Выбегают маститый дачник и переодетый балериной тан-

цовщик. Буффонада нарастает. «Романтические страсти» достигают высшего напряжения. Танцовщица, переодетая в мужской костюм, выходит из-за кустов, изображает собой оскорбленного влюбленного и требует соблазнителя к ответу. Шутовская дуэль. Пистолет получает старый дачник. Хоть он и боится, но все же прицелился. Вместо выстрела Гаврилыч ударяет в ведро, звук которого принимается старым дачником за свой выстрел, как бы невзначай попавший в партнера танцовщицы. Романтический дачник в ужасе. Теперь ему уже не до любовных приключений, он в ужасе убегает. Но стоило ему только исчезнуть, как «убитая» поднимается на ноги и весело танцует при общем смехе «заговорщиков».

Розыгрыш приближается к концу. Общие пляски разыгравшейся молодежи заканчивают эту ночь шуток.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина 4-я

Настало утро следующего дня, дня праздника урожая. На поляне празднично украшенные качели, эстрада. Народ заполняет все места перед эстрадой. Сейчас приезжие артисты должны начать свое выступление.

Агроном с особенно напряженным вниманием ждет начала выступления. Он ждет выступления танцовщицы, которую (как ему кажется) он видел в лесу в эту ночь.

Но вот к величайшему его изумлению на эстраде танцует не одна, а две одинаковых танцовщицы. Лица у них скрыты под масками. Танец окончен. Агроном не выдерживает. Он бросается к артисткам. Все это прерывается выходом старых дачников. Старый дачник бухается на колени и кается в ночном преступлении, но к нему подводят не одну «убитую» им, а двоих. Он чувствует, что его высмеяли.

Но вот танцовщицы снимают вуали. Тайна разъясняется. Смущенный агроном, понявший, как его провели, робко просит прощения у своей жены. Их, наконец, мирят. Агроном видит, что его скромная жена оказывается прекрасной работницей и замечательной,

блестящей танцовщицей. Пляска захватывает всех участников праздника. Колхозная молодежь и старики вместе с приезжими артистами празднуют день урожая.

Лопухов Ф. В., Пиотровский Адр.

«Светлый ручей»: сб. статей и материалов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л.: [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935. С. 35–40.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Балет в четырех актах, девяти картинах. Либретто С. Радлова, А. Пиотровского, Л. Лавровского, С. Прокофьева

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Эскал — *герцог Вероны*

Парис — *молодой дворянин, жених Джульетты*

Капулетти

Жена Капулетти

Джульетта — *их дочь*

Тибальд — *племянник Капулетти*

Кормилица Джульетты

Монтекки

Ромео — *его сын*

Меркуцио — *друг Ромео*

Бенволио — *друг Ромео*

Лоренцо — *монах*

Паж Париса

Паж Ромео

Трубадур

Шут

Граждане Вероны, слуги Монтекки и Капулетти, подруги Джульетты, хозяин кабачка, гости, свита герцога, маски

Действие происходит в Вероне в начале эпохи Возрождения

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Замысел балета по трагедии Шекспира (1564–1616) «Ромео и Джульетта» о трагической гибели влюбленных, принадлежащих к враждующим знатным родам, написанной в 1595 году и вдохновившей многих музыкантов от Берлиоза и Гуно до Чайковского, возник у Прокофьева вскоре после возвращения композитора из-за границы в 1933 году. Тему подсказал известный шекспировед, в то время — художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (Мариинского) С. Э. Радлов (1892–1958). Композитор вдохновился предложенным сюжетом и стал работать над музыкой, одновременно создавая либретто совместно с Радловым и видным ленинградским критиком, театроведом и драматургом А. Пиотровским (1898–1937). В 1936 году балет был представлен в Большой театр, с которым у авторов был договор. В первоначальном варианте сценария предусматривался счастливый конец. Музыка балета, показанная руководству театра, в целом, понравилась, но коренное изменение смысла трагедии Шекспира привело к ожесточенным спорам. Полемика вызвала у авторов балета желание пересмотреть свою концепцию. В конечном счете они согласились с упреками в вольном обращении с первоисточником и сочинили трагический финал. Однако представленный в этом виде балет дирекцию не устроил. Музыку сочли «нетанцевальной», договор расторгли. Возможно, в этом решении сыграла роль сложившаяся политическая обстановка: совсем недавно в центральном партийном органе, газете «Правда», были опубликованы статьи, шельмующие оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и балет «Светлый ручей» Шостаковича. Разворачивалась борьба с крупнейшими музыкантами страны. Дирекция, по-видимому, решила не рисковать.

Премьера «Ромео и Джульетты» была осуществлена 30 декабря 1938 года в чешском городе Брно в хореографии И. Псоты (1908–1952), артиста балета, педагога и хореографа, родившегося в Киеве. Серьезной преградой для постановки спектакля на отечественной

сцене стало и то обстоятельство, что один из авторов либретто, Адриан Пиотровский, к этому времени был репрессирован. Его имя убрали из всех документов, касающихся балета. Соавтором либреттистов стал балетмейстер Л. Лавровский (настоящая фамилия Иванов, 1905–1967), окончивший в 1922 году Петроградское хореографическое училище и сначала танцевавший на сцене ГАТОБа (Мариинского театра), а с 1928 года увлекшийся постановкой балетов. В его творческом портфеле были уже «Времена года» на музыку Чайковского (1928), «Фадетта» (1934), «Катерина» на музыку А. Рубинштейна и А. Адана (1935), «Кавказский пленник» Асафьева (1938). Балет «Ромео и Джульетта» стал вершиной его творчества. Однако премьере, состоявшейся 11 января 1940 года, предшествовали сложности.

Артисты подвергли балет настоящей обструкции. По театру ходил злой парафраз из Шекспира: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Многочисленные трения возникли и между композитором и хореографом, имевшим свою точку зрения на спектакль и исходившим, в основном, не из музыки Прокофьева, а из трагедии Шекспира. Лавровский требовал от Прокофьева изменений и дополнений, композитор же, не привыкший к чужому диктату, стоял на том, что балет написан в 1936 году, и возвращаться к нему он не намерен. Однако вскоре ему пришлось уступить, так как Лавровский сумел доказать свою правоту. Был написан ряд новых танцев и драматически эпизодов, в результате родился спектакль, существенно отличавшийся от брнонского не только хореографией, но и музыкой.

Фактически Лавровский поставил «Ромео и Джульетту» в полном соответствии с музыкой. Танец ярко раскрыл душевный мир Джульетты, прошедшей путь от беззаботной и наивной девочки до смелой, страстной женщины, готовой на все ради любимого. В танце даются и характеристики второстепенных персонажей, таких как светлый, словно искрящийся Меркуцио и мрачный, жестокий Тибальд. «Это <…> “речитатив-

ный” балет <…> Такой речитатив имеет собирательный эффект, — писала иностранная критика. — Танец стал слитным, непрерывно льющимся, а не акцентируемым <…> Мелкие блестящие нежные движения уступили место колоссальной элевации <…> Хореограф <…> сумел избежать “подводных камней” пьесы без слов. Это <…> истинный перевод на язык движений».

Этот вариант балета и стал всемирно известным. Музыка, к которой артисты балета постепенно привыкли, раскрылась перед ними во всей красоте. Балет по праву вошел в классику этого жанра. По клавиру балет состоит из 4-х актов, 9-ти картин, однако при постановках 2-ю картину, как правило, делят на четыре, а последний акт, состоящий всего из одной краткой картины, присоединяют к 3-му в качестве эпилога, в результате чего в балете оказывается 3 акта, 13 картин с эпилогом.

Л. Михеева

СЮЖЕТ

Раннее утро на улице Вероны. Появляются прохожие, трактирные служанки готовят столы для посетителей. Из дома Капулетти выходят слуги и любезничают со служанками. Из дома Монтекки также выходят слуги. Начинается драка. Выбежавший на шум племянник Монтекки Бенволио разнимает дерущихся, но Тибальд, который только и ищет случая сразиться с кем-нибудь из враждебного рода, выхватывает шпагу. На шум схватки из обоих домов выбегают родные и слуги, разгорается бой. Появляется герцог Вероны. Он приказывает сложить оружие и объявляет, что отныне поединок в городе карается смертью.

Зал во дворце Капулетти и сад перед дворцом. Джульетта шалит, поддразнивает кормилицу, и лишь вошедшая мать прекращает веселую возню. Джульетта теперь — невеста Париса и должна вести себя с достоинством. На бал по случаю помолвки собираются гости. Начинаются танцы, все просят Джульетту показать свое искусство. Тайком проникший во вражеский дом замаскированный Ромео не может оторвать от нее

глаз. Меркуцио, также пробравшийся сюда в маске, смешит гостей. Воспользовавшись тем, что всеобщее внимание направлено на кузена, Ромео говорит Джульетте о своей любви. Маска спадает с него, и Джульетта видит прекрасное лицо юноши. Ее также охватывает любовь. Тибальд узнает Ромео. Гости расходятся, и кормилица раскрывает Джульетте имя того, кто ее пленил. Лунная ночь. В саду дворца Капулетти встречаются влюбленные — никакая вражда не может стать преградой их чувствам. (Эта картина часто делится на четыре: В комнате Джульетты, На улице перед дворцом, В зале дворца и В саду перед балконом).

На площади в разгаре карнавальное веселье. Кормилица разыскивает Ромео и передает ему письмо Джульетты. Он счастлив: Джульетта согласна стать его женой.

В келью патера Лоренцо приходит Ромео с просьбой обвенчать его с Джульеттой. Лоренцо согласен. Появляется Джульетта, и патер благословляет юную чету.

На улицах Вероны продолжается карнавал. Веселятся Бенволио и Меркуцио. Тибальд вызывает Меркуцио на поединок. Ромео пытается остановить их, но Тибальд наносит роковой удар — Меркуцио убит. Ромео мстит за друга: Тибальд также падает мертвым. Ромео должен бежать, чтобы не быть казненным.

Ромео в комнате Джульетты. Он пришел проститься. С рассветом влюбленные расстаются. Входят родители Джульетты и объявляют, что выдают ее замуж за Париса. Напрасны мольбы Джульетты.

Снова келья патера Лоренцо. К нему прибегает Джульетта за помощью. Патер дает ей зелье, выпив которое она погрузится в сон, подобный смерти. Когда ее оставят в фамильном склепе Капулетти, Ромео, предупрежденный патером, придет за ней.

Джульетта дает согласие на брак с Парисом, но, оставшись одна, выпивает зелье. Подруги, пришедшие нарядить ее к венцу, застают невесту мертвой.

В усыпальницу прибегает услышавший о страшной вести Ромео — патер Лоренцо не успел предупре-

дить его. В отчаянии юноша выпивает яд. Джульетта просыпается и, увидев мертвого возлюбленного, закалывает себя кинжалом. Появляются старые Монтекки и Капулетти. Потрясенные, они клянутся прекратить роковую вражду.

111 балетов и забытых опер: справочник-путеводитель. СПб.: КультИнформПресс, 2004. С. 180–184.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Основные даты жизни и творческой деятельности А. И. Пиотровского

8 [20] ноября 1898 — родился, место рождения — г. Вильно.

1908–1916 гг. — обучение в Гимназии училища св. Петра в Петербурге.

22 июня 1916–1923 гг. — учеба на историко-филологическом факультете Петроградского университета.

1918 г. — научный сотрудник Академии истории материальной культуры.

1918 г. — публикация первой из обнаруженных статей: «Перифой» — трагедия Еврипида // Гермес: научно-популярный вестник древнего и нового мира. 1918. Сборник за первое полугодие. С. 45–61.

10 апреля 1919 г. — премьера пьесы «Саламинский бой» (Театр «Студия», Петроград).

1920 г. — выход написанной совместно с С. Радловым пьесы «Саламинский бой» (Игра: непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры: [в 2-ч]. Ч. 1. (№ 3). [Пг.], 1920. С. 81–119).

23 февраля 1920 г. — премьера инсценировки «Меч мира» (Цирк Чинизелли).

1920–1923 гг. — заведующий отделом художественной агитации и пропаганды.

1921 г. — выход в свет издания: Меч мира. Праздничное зрелище. Посвящается Красной Армии. Пг.: изд. Политпросветуправления Петрогр. военного округа, 1921.

22 мая 1921 г. — постановка массового празднества «Памяти Парижской коммуны» по сценарию А. И. Пиотровского (Петроград).

Июль 1922 г. — постановка в Центральной агитстудии Губполитпросвета инсценировки «3–5 июля» (текст А. И. Пиотровского).

1923 г. — публикация пьесы «Падение Елены Лэй» (Красная новь. 1923. № 5 (август-сентябрь). С. 24–53).

22 января 1923 г. — постановка в Центральной агитстудии Губполитпросвета инсценировки «9 января» (текст А. И. Пиотровского).

31 марта 1923 г. — премьера спектакля по пьесе «Падение Елены Лэй» (Театр Новой драмы).

Март 1923 г. — постановка в Центральной агитстудии Губполитпросвета инсценировки «Коммунистический манифест» (текст А. И. Пиотровского).

Август 1923 г. — постановка пьесы «Падение Елены Лэй» в мастерской Н. М. Фореггера (Москва).

1924–1927 гг. — член художественного совета БДТ.

1924 г. — издание инсценировки: Коммунистический Манифест: инсценировка / Худож. часть Губполитпросвета; Секция самодеятельного театра; с предисл. Адр. Пиотровского. Л.: Учеб. тип. Ленингр. ин-та глухонемых, 1924. С. 5–8.

1924 г. — издание инсценировки: Парижская коммуна. Л.: Учеб. тип. Ленингр. ин-та глухонемых, 1924.

1924 г. — возглавил художественный отдел ленинградского Губполитпросвета и руководил художественной самодеятельностью города.

1924 г. — директор Высших государственных курсов искусствоведения при ГИИИ, где читал курсы истории античного театра и социологии искусства.

Январь 1924 г. — постановка в Центральной агитстудии Губполитпросвета инсценировки «Памяти Ленина» (текст А. И. Пиотровского).

17 марта 1924 г. — премьера в Центральной агитстудии Губполитпросвета инсценировки «Парижская коммуна» (текст А. И. Пиотровского).

1925–1929 гг. — член художественного совета ТРАМа.

1925 г. — публикация пьесы «Смерть Командарма» (Л.: «Кооперация», 1925).

18 ноября 1925 г. — премьера спектакля «Гибель пяти» по пьесе «Смерть Командарма» (Ленинградский БДТ).

1926 г. — издание совместной работы: Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха»: рабочая оперетта в трех действиях с приложением нот, клавира и хора. Л.; М.: изд. МОДПИК, 1926.

1926 г. — написан сценарий фильма «Чертово колесо» («Моряк с “Авроры”»).

1926 г. — написан совместно с Н. Р. Эрдманом сценарий фильма «Турбина № 3» («Победители ночи»).

Май 1926 г. — премьера оперетты «Дуня-тонкопряха» (Ленинградский академический Малый оперный театр; самодеятельные кружки завода «Электросила», фабрики «Красный ткач»).

1927 г. — начальник сценарного отдела Ленинградской кинофабрики.

1928–1937 гг. — художественный руководитель Ленинградской фабрики «Совкино» (позже — киностудия «Ленфильм»).

1931 г. — публикация пьесы «Правь, империя!» («Правь, Британия!») (Клубная сцена. 1931. № 7–8. С. 52–79).

8 мая 1931 г. — премьера спектакля по пьесе «Правь, Британия!» (Ленинградский ТРАМ).

4 мая 1932 г. — премьера балета «Мейстерзингеры», либретто А. И. Пиотровского (Ленинградский академический Малый оперный театр).

6 мая 1932 г. — премьера оперетты «Зеленый цех», либретто А. И. Пиотровского, М. В. Соколовского, Ф. Е. Шишигина (Ленинградский ТРАМ).

1933–1936 гг. — член художественного совета Малого оперного театра.

1935 г. — присвоение звания Заслуженный деятель искусства РСФСР.

1935 г. — издание совместного либретто: Пиотровский А. И., Лопухов Ф. В. Балет «Светлый ру-

чей» // «Светлый ручей»: сб. статей и материалов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л.: [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935. С. 3–12.

4 июня 1935 г. — премьера балета «Светлый ручей», либретто А. И. Пиотровского, Ф. В. Лопухова (Ленинградский академический Малый оперный театр).

30 ноября 1935 г. — премьера балета «Светлый ручей», либретто А. И. Пиотровского, Ф. В. Лопухова (Большой театр Союза ССР).

10 июля 1937 г. — арестован по обвинению в шпионаже и диверсии.

21 ноября 1937 г. — расстрелян.

25 июля 1957 г. — реабилитирован посмертно.

Библиография[1]

I. Сочинения А. И. Пиотровского

1918

1. «Перифой» — трагедия Еврипида // Гермес: научно-популярный вестник древнего и нового мира. 1918. Сборник за первое полугодие. С. 45–61.

1919

2. Ю. М. Юрьев — Тит Флавий // Жизнь искусства. 1919. 26 апр. № 122. С. 1.
   «Разрушитель Иерусалима» А. Иернефельда в Большом драматическом театре.
3. «Свержение самодержавия»: (Представление на Дворцовой площади) // Жизнь искусства. 1919. 26–27 июля. № 199–200. С. 2.

1920

4. Именины труда // Жизнь искусства. 1920. 1–3 мая. № 439–441. С. 1.
   Передовая к 1 Мая.
5. Театр всего народа. [1.] Театральный кружок; 2. Профессиональный театр // Жизнь искусства. 1920. 20–21 мая. № 456–457. С. 1; 25 мая. № 460. С. 1.
6. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19–20 июня. № 482–483. С. 2; 25 июня. № 487. С. 1.

То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 18–21.

7. Остров чудес // Жизнь искусства. 1920. 22 июня. № 484. С. 1.
   Массовое празднество «Блокада России» в Петрограде.

---

[1] Список литературы составлен на основе Библиографии, опубликованной в сборнике: Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь: [избр. статьи и воспоминания об А. Пиотровском] / сост. и подг. текста А. А. Акимовой; вступ. ст. С. Л. Цимбала. Л.: «Искусство» Ленингр. отд., 1969. С. 377–432, существенно дополненной и расширенной.

То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 21–22.

8. Еще не отдых. М. А. Кузмину // Жизнь искусства. 1920. 1 июля. № 492. С. 1.
   Полемика с М. А. Кузминым о роли политической сатиры.
9. Художник и заказчик // Жизнь искусства. 1920. 19–20 авг. № 534–535. С. 2–3.
   То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 22–25.
10. 800 // Жизнь искусства. 1920. 28–29 авг. № 542–543. С. 1.
    О курсах актерского мастерства Л. С. Вивьена.
11. Диктатура // Жизнь искусства. 1920. 16–17 окт. № 584–585. С. 1.
    Передовая о задачах искусства.
12. Четвертый год // Жизнь искусства. 1920. 6–8 нояб. № 602–604. С. 1.
    Передовая к годовщине Октябрьской революции.

1921

13. Красноармейский театр: инструкция к театр. работе в Красной Армии / под ред. А. И. Пиотровского; Полит.-просвет. упр. Петрорад. воен. округа. Пг., 1921. 29 с.
14. Единый художественный кружок // Известия Петрогр. Совета рабочих и красноарм. депутатов. 1921. 26 февр. № 43. С. 2.
    То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 7–9.
    Откл. В. Шкловский драма и массовые представления // Жизнь искусства. 1921. 9–11 марта. № 688–690. С. 1.
15. Не к театру, а к празднеству // Жизнь искусства. 1921. 19–22 марта. № 697–699. С. 1.
    То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 25–26.
16. «Нездешние вечера» // Жизнь искусства. 1921. 2–5 июля. № 767–769. С. 2.
    Книга стихов М. А. Кузмина.

17. Владимир Николаевич Соловьев. (10-летие театральной деятельности) // Жизнь искусства. 921. 8 нояб. № 816. С. 4.
18. Возобновленный «Сын мандарина». (Опера Кюи в Малом оперн[ом] театре) // Жизнь искусства. 1921. 22 нояб. № 818. С. 4.
19. Кальдерон в Театре Народной комедии // Жизнь искусства. 1921. 29 нояб. № 819. С. 2.
«Деревенский судья» П. Кальдерона.
20. Широкая экспозиция («Лектор в театре») // Там же. С. 5.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 27–29.
21. Народный спектакль // Жизнь искусства. 1921. 13 дек. № 821. С. 2.
«Семь разбойников» С. Э. Радлова и «Воздушное похищение» (итальянская комедия по сценарию XVIII в.) в Театре Народной комедии.
22. А все-таки: монолог // Жизнь искусства. 1921. 20 дек. № 822. С. 1.
23. Академический театр интеллигенции (о Передвижном театре) // Жизнь искусства. 1921. 20 дек. № 822. С. 4.
24. Бург-Фриден // Жизнь искусства. 1921. 27 дек. № 823. С. 5.
Борьба художественных направлений в современном искусстве.

1922

25. Петербургские празднества // Зеленая птичка / под ред. Я. Н. Блоха, А. А. Гвоздева и М. А. Кузмина. Пг.: «Петрополис», 1922. С. 151–162.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 9–17.
26. Поэзия Феогнида // Феогнид из Мегары: элегии / пер. и вступ. ст. А. Пиотровского. Пг.: «Петрополис», 1922. С. 5–13.
27. Перелом // Жизнь искусства. 1922. № 1. 3 янв. С. 13.
Положение театров в связи с переходом к нэпу.

То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 34–36.

28. Наши катакомбы // Жизнь искусства. 1922. № 4. 24 янв. С. 2.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 36–37.
Репетиции в студии Шимановского.

29. Она и мы // Жизнь искусства. 1922. № 8. 21 февр. С. 1.
Айседора Дункан.
То же // Айседора: гастроли в России. М.: АРТ, 1992. С. 245–248.

30. Ложная логика // Там же. С. 3.
О росте кафешантанов и кабаре.

31. «Обрядовый театр» // Жизнь искусства. 1922. № 10. 7 марта. С. 1.
«Тема о блудном сыне» в Обрядовом театре (Дом искусства).
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 41–43.

32. Театр юных зрителей // Жизнь искусства. 1922. № 14. 4 апр. С. 5.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 44–45.

33. «Соловей» [М. А. Кузмина]. (Театр юных зрителей) // Жизнь искусства. 1922. № 16. 25 апр. С. 3.

34. Новый Передвижной. («Любительница голубой мечты задумчивости» Н. Энгельгардта, постановка П. П. Гайдебурова) // Жизнь искусства. 1922. № 22. 7 июня. С. 2.

35. Завтрашний репертуар // Жизнь искусства. 1922. № 26. 4 июля. С. 2.
Репертуар петроградских театров в предстоящем сезоне.

36. Театральное учение Радлова // Жизнь искусства. 1922. № 27. 11 июля. С. 3.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 38–41.

37. Петербург — Париж // Жизнь искусства. 1922. № 30. 1–7 авг. С. 1.
Новые течения в искусстве.

38. Советский актер // Жизнь искусства. 1922. № 36. 12 сентября. С. 4.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 29–30.
39. Долой Америку! // Жизнь искусства. 1922. № 40. 10 окт. С. 5.
Новые течения в искусстве.
40. Вся власть театру // Жизнь искусства. 1922. № 44. 5 нояб. С. 7.
41. Театр фабрики «Треугольник» // Петрогр. правда. 1922. 12 нояб. № 25. С. 5.
42. Индустриальная трагедия // Жизнь искусства. 1922. № 45. 14 нояб. С. 2.
«Газ» Г. Кайзера в Большом драматическом театре.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 32–34.
43. Советская обрядность // Жизнь искусства. 1922. № 47. 28 нояб. С. 1.
О переименовании заводов, о новых революционных обрядах.

1923

44. Античный театр. (Театр Древней Греции и Рима) // Очерки по истории европейского театра. СПб., 1923. С. 17–54.
45. Древнеаттическая комедия // Аристофан. Ахарняне / пер., вступит. очерк и прим. А. Пиотровского; реж. указания С. Радлова. Пг.: «Петрополис», 1923. С. 9–48. (Памятники мирового репертуара; вып. 11.)
46. Комедия-памфлет // Аристофан. Всадники / пер., вступит. ст. и прим. А. Пиотровского. Пг.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. С. 7–27. (Памятники мировой литературы. Античные писатели.)
То же // Аристофан. Комедии. [В 2-х т.]. Т. I. М.; Л., 1934. С. 141–147.
47. Комедия-хоровод // Аристофан. Лисистрата / пер., вступит. ст. и прим. А. Пиотровского. Пг.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. С. 1–23. (Памятники мировой литературы. Античные писатели.)

То же // Аристофан. Книга комедий. М.; Л., 1930. С. 87–95.

То же // Аристофан. Комедии. [В 2-х т.]. Т. II. М.; Л., 1934. С. 127–132.

48. [Предисловие] // Толлер Э. «Человек-масса»: драма на тему социальной революции XX столетия / пер. и предисл. А. Пиотровского. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 5–10.
49. [Предисловие] // Толлер Э. «Эуген Несчастный»: трагедия в трех действиях / пер. и предисл. А. Пиотровского. Пг.: «Прибой», 1923. С. 3–8.
50. Мысли автора («Падение Елены Лей» в театре Новой Драмы) // Красн. панорама. 1923. № 1. С. 14.
51. Мимо академий // Петрогр. правда. 1923. 2 февр. № 24. С. 5.

    К годовщине театрально-исследовательской студии С. Э. Радлова.
52. Я телу говорил: «Что делать станем...»: [стихотворение] // Записки Передвижного театра. 1923. № 50. 13 февраля. С. 2.
53. Еще раз об «Ужине шуток» // Жизнь искусства. 1923. № 10. 13 марта. С. 17.

    Пьеса С. Бенелли в Большом драматическом театре.
54. К тактике совета фабричных театров // Жизнь искусства. 1923. № 14. 6 апр. С. 25; № 16. 24 апр. С. 19.

    То же // Пиотровский А. И.. За советский театр! Л., 1925. С. 53–55.
55. Ода Пскову: [стихотворение] // Записки Передвижного театра. 1923. № 54. 9 апр. С. 5.
56. В. Э. Мейерхольд. (К 25-летию художественной деятельности) // Красн. панорама. 1923. № 3. 12 мая. С. 7.
57. Об авторе // Жизнь искусства. 1923. № 21. 29 мая. С. 9.

    Проблемы современной драматургии.

    То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 49–51.
58. Спектакли Института сценических искусств // Жизнь искусства. 1923. № 22. 5 июня. С. 16.

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина.

59. В студии Шимановского // Жизнь искусства. 1923. № 23. 12 июня. С. 9.
60. «Внешторг на Эйфелевой башне» // Там же. С. 18.
Пьеса Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга в постановке Фэкс (Фабрики эксцентрического актера).
61. Проваленный сезон // Петрогр. правда. 1923. 24 июня. № 139. С. 5.
Сезон 1922/23 гг. в Петрограде.
62. Театр комсомола // Петрогр. правда. 1923. 27 июня. № 141. С. 6.
О драматическом кружке Дома коммунистического просвещения им. М. Глерона под рук. М. В. Соколовского.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 47–49.
63. Берлинская выставка // Зрелища. 1923. № 45. С. 14.
Советские художники на «Große Berliner Ausstellung».
64. О Передвижном театре // Петрогр. правда. 1923. 6 июля. № 149. С. 3.
65. Осторожнее! // Петрогр. правда. 1923. 15 авг. № 182. С. 5.
Полемика с Е. М. Кузнецовым («Сад на Кронверкском» // Красн. газ., веч. вып. 1923. 8 авг. № 187 о перспективах работы сада Народного дома.
66. Назад! (Театр в Северной области) // Жизнь искусства. 1923. № 33 21 авг. С. 18.
Театры Пскова, Архангельска, Петрозаводска, Мурманска.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 46–47.
67. Куски нового стиля // Петрогр. правда. 1923. 4 сент. № 198. С. 3.
Художественное оформление одежды и предметов обихода.
68. Комсомольское веселье // Петрогр. правда. 1923. 6 сент. № 200. С. 6.

О праздновании 9-го Юношеского дня в Петрограде.

69. Путиловский театр. Бенефис режиссера К. Тверского. «Красные солдаты», драма Витфогеля // Петрогр. правда. 1923. 11 сент. № 204. С. 4.
70. Пусть подумают профессионалисты // Петрогр. правда. 1923. 19 сент. № 211. С. 4.
О передвижных театрах Петрограда.
71. Глероновцы // Петрогр. правда. 1923. 27 сент. № 218. С. 5.
Коллективная инсценировка «Шестилетие комсомола» («За шесть лет») в драматическом кружке Дома коммунистического просвещения им. М. Глерона.
72. «Федор Иоаннович». (Открытие Акдрамы) // Петрогр. правда. 1923. 30 сент. № 221. С. 5.
73. «Настина обида» [М. В. Соколовского]. Труппа Дома самодеятельного театра. (Студия Шимановского) // Петрогр. правда. 1923. 5 окт. № 225. С. 5.
74. Театр Пролеткульта. «Ватага» [Ф. В. Гладкова] // Петрогр. правда. 1923. 6 окт. № 226. С. 6.
75. «Молодой театр». (Открытие сезона) // Петрогр. правда. 1923. 10 окт. № 229. С. 5.
«Мыза Дангардт» М.-Л. Нексе.
76. Художники и выборы в Петросовет // Петрогр. правда. 1923. 20 окт. № 238. С. 4.
77. О заводском театре. (Ответ Н. Гордону. [О заводском театре] Петр[оградская] правда, 23-X) // Петрогр. правда. 1923. 25 окт. № 242. С. 6.
78. О детском театре. Театр Юных Зрителей: «Комик XVII века» // Петрогр. правда. 1923. 3 нояб. № 250. С. 5.
79. Годовщины // Петрогр. правда. 1923. 9 нояб. № 254. С. 5.
О массовых инсценировках в годовщины Октябрьской революции.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 51–52.
80. «Канцлер и слесарь» [А. В. Луначарского] (бывш. Александринский театр) // Петрогр. правда. 1923. 11 нояб. № 256. С. 5.

81. Торжество // Петрогр. правда. 1923. 16 дек. № 286. С. 6.
День петроградских хоров и оркестров.
82. Седьмая держава. (На лекции А. Меньшого в Доме печати) // Петрогр. правда. 1923. 23 дек. № 292. С. 9.
О советской печати.
83. Государственный Экспериментальный театр. «Обряд русской народной свадьбы» // Петрогр. правда. 1923. 30 дек. № 295. С. 7.
Сценарий В. Н. Всеволодского-Гернгроса по этнографическим материалам северных губерний.

1924

84. Предисловие // Витфогель К.-А. «Кто самый глупый?» (Вопрос, обращенный к судьбе, пролог и четыре действия): пер. с нем. / под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Л.: «Прибой», 1924. С. 5–6.
85. Предисловие // Гад У. Кино / пер. с нем. О. П. Разовского; под ред. К. М. Миклашевского; предисл. А. И. Пиотровского. Л.: «Academia», 1924. С. 3–4. (Рос. ин-т истории искусств).
86. Петроний Арбитр, Тит (I в.). Сатирикон: [перевод] / [вступ. ст. А. Пиотровского; предисл. Б. И. Ярхо, с. 12–38]. М.: СП «Вся Москва», 1990. 235 с. Репринт. воспроизведение изд. 1924 г.
87. Мелодрама или трагедия? // Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 янв. С. 29.
О современной драматургии.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 56–58.
88. Бродячие музыканты // Красн. панорама. 1924. № 2. С. 11.
89. Гос. Экспериментальный театр // Жизнь искусства. 1924. № 2. 8 янв. С. 5.
90. Довольно Передвижного! // Петрогр. правда. 1924. 13 янв. № 11. С. 7.
О Передвижном театре под рук. П. П. Гайдебурова.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 58–61.

Откл.: Группа студентов Петроградского университета. О Передвижном театре. (Письмо в редакцию!) // Красн. газ. 1924. 18 янв. № 15. С. 4.

91. У истоков трагедии. «Обряд русской свадьбы». Ч. 2-я.: Гос[ударственный] Экспериментальный театр // Ленингр. правда. 1924. 12 февр. № 34. С. 5.
Сценарий В. Н. Всеволодского-Гернгросса па этнографическим материалам северных губерний.

92. Рабочие театры Ленинграда (Ленинградская справка) // Художник и зритель. 1924. № 2–3 (февраль-март). С. 30–34.

93. «Кружковцу» // Ленингр. правда. 1924. 16 февр. № 38. С. 5.
О Центральной агитстудии и самодеятельном театре.

94. Любознательным переводчикам // Жизнь искусства. 1924. № 8. 19 февр. С. 4.
Ответ на письмо переводчиков пьесы К. Чапека «ВУР» Е. Г. Геркена и И. Мандельштама. («Вопрос А. И. Пиотровскому» // Театр. 1924. № 7. 12 февр. С. 14).

95. «Жакерия» [П. Мериме]. (Народный дом) // Ленингр. правда. 1924. 24 февр. № 45. С. 7.

96. Молодая драматургия // Жизнь искусства. 1924. № 12. 18 марта. С. 3; № 13. 25 марта. С. 6.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 63–67.

97. Моисси — Гамлет // Ленингр. правда. 1924. 22 марта. № 66. С. 5.

98. Александр Моисси // Ленингр. правда. 1924. 27 марта. № 70. С. 5.

99. Об инсценировке. (К дискуссии, поднятой Н. Доном) // Ленингр. правда. 1924. 10 апреля. № 82. С. 6.
По поводу статьи Н. Дона (Рабочий клуб и революционная инсценировка // Ленигр. правда. 1924. 23 марта. № 67.) о художественном качестве инсценировок.

100. «Нейшлотский переулок». Дом просвещения имени Плеханова // Ленингр. правда. 1924. 11 апр. № 83. С. 5.
101. Отчетные спектакли ИСИ // Жизнь искусства. 1924. № 16. 15 апр. С. 13.
«Граф» К. Гольдони, «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского.
102. «Девушка-сыщик» [Л. Йесселя]. (Музыкальная комедия) // Ленингр. правда. 1924. 22 апр. № 92. С. 7.
103. Майские игры // Жизнь искусства. 1924. № 18. 29 апр. С. 5.
О первомайском празднике.
104. Майские игры // Ленингр. правда. 1924. 1 мая. № 99. С. 12.
О первомайском празднике.
105. О Камерном театре // Ленингр. правда. 1924. 7 мая. № 102. С. 8.
106. Еще раз о массовых инсценировках в майские дни // Ленингр. правда. 924. 10 мая. № 105. С. 8.
107. Торжество детей // Ленингр. правда. 1924. 21 мая. № 114. С. 6.
О детском празднике.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 55–56.
108. «Великодушный рогоносец» // Ленингр. правда. 1924. 22 мая. № 115. С. 5.
Пьеса Ф. Кроммелинка в Театре им. Вс. Мейерхольда.
109. Московские американцы. Госкино. «Похождение мистера Веста в стране большевиков» // Там же.
Кинофильм Л. В. Кулешова.
110. Чехов — Хлестаков // Ленингр. правда. 1924. 25 мая. № 118. С. 7.
111. «Король Лир» // Жизнь искусства. 1924. 27 мая. № 22. С. 18.
Спектакль Первой студии МХАТ.
112. Народный артист Мейерхольд // Ленингр. правда. 1924. 1 июня. № 124. С. 7.

113. Центральная агитстудия. Эрнст Толлер — «Человек-масса» // Ленингр. правда. 1924. 5 июня. № 127. С. 7.
114. Праздник комсомольского театра. «Некрасовцы» и «Глероновцы» // Ленингр. правда. 1924. 11 июня. № 131. С. 6.
Кружки Домов коммунистического просвещения им. Некрасова и им. М. Глерона.
115. «Д.Е.» [М. Г. Подгаецкого по И. Г. Эренбургу и Б. Келлерману]. Театр Мейерхольда // Ленингр. правда. 1924. 18 июня. № 136. С. 7.
116. О театральном образовании. (К концу сезона) // Ленингр. правда. 1924. 6 июля. № 152. С. 7.
117. Надо пересмотреть. (В порядке обсуждения) // Ленингр. правда. 1924. 31 авг. № 198. С. 7.
По поводу слухов о закрытии Института сценических искусств.
118. Открытие сезона «Молодого театра». «Рыбаки из Киоджи» [К. Гольдони] // Ленингр. правда. 1924. 9 окт. № 231. С. 6.
119. Тянут назад! // Жизнь искусства. 1924. № 44. 28 окт. С. 12.
По поводу статьи С. Абашидзе («Не бойтесь выводов!» // Рабочий и театр. 1924. № 5. 21 окт.) о постановке «Дон Жуана» В. Моцарта в Ленинградском академическом театре оперы и балета.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 69–70.
120. «Аэлита» // Ленингр. правда. 1924. 2 нояб. № 252. С. 7.
Кинофильм Я. А. Протазанова.
121. «Красный вихрь» // Там же.
Балет В. М. Дешевова в Ленинградском академическом театре оперы и балета.
122. Открытие Красного театра. «Джон Рид» // Ленингр. правда. 1924. 4 нояб. № 253. С. 7.
Инсценировка И. Г. Терентьева по книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир».
123. О легкой форме. (В порядке дискуссии) // Жизнь искусства. 1924. № 48. 25 нояб. С. 13.

124. Натурализм любви. (О «Джоне Риде») // Жизнь искусства. 1924. № 50. 9 дек. С. 11.
Инсценировка И. Г. Терентьева по книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» в Ленинградском Камерном театре.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 75–77.

125. «Святая Иоанна» // Жизнь искусства. 1924. № 51. 16 дек. С. 15.
Пьеса Б. Шоу Ленинградском академическом театре драмы.

126. Моисси // Жизнь искусства. 1924. № 52. 23 дек. С. 10.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 61–63.

1925

127. Пиотровский А. И. За советский театр!: сб. статей. Л.: «Academia», 1925. 80 с.
Содерж.: Предисловие; Единый художественный кружок; Празднества 1920 года; Театр Народной комедии; Остров чудес; Художник и заказчик; Не к театру, а к празднеству; Широкая экспозиция. (Лектор в театре); Советский актер; Праздник пятилетия; Индустриальная трагедия; Перелом; Наши катакомбы; Театральное учение Радлова; Обрядовый театр; Экспериментальный театр; Театр юных зрителей; Назад!; Театр комсомола; Об авторе; Годовщины; Совет фабричных театров; Торжество детей; Мелодрама или трагедия?; Передвижной; Моисси; Молодая драматургия; Год успехов; Тянут вспять; Основы самодеятельного искусства; Натурализм любви; О новых драматургах.
Рец.: Мокульский С. Книга о советском театре // Жизнь искусства. 1925. № 26. 30 нюня. С. 23.

128. Несколько слов о советском кино // Балаш Б. Культура кино: пер. с нем. / под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Л.; М.: Гиз, 1925. С. 90–95.

129. О книге Б. Балаша. Предисловие к русскому изданию // Там же. С. 5–6.

130. Основы самодеятельного искусства // Единый художественный кружок. Методы клубно-художественной работы. Л.: изд. книжного сектора Губоно, 1925. С. 5–10. (Художественная часть Губполитпросвета).
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 70–75.
131. Кальтнекер Г. «Рудник»: драма в 3 д. / Т.[Г!] Кальтнекер; пер. с нем. В. Гельмерсена; с предисл. А. Пиотровского. Л.; М.: Гос. изд., 1925. 76 с.
132. Искусство на ленинских путях // Красн. газ., веч. вып. 1925. 21 янв. № 18. С. 6.
133. О новых драматургах // Жизнь искусства. 1925. № 4. 27 янв. С. 12.
И. Г. Терентьев, Б. В. Папаригопуло, М. В. Соколовский, Д. А. Щеглов, Д. Г. Толмачев.
То же // Пиотровский А. И. За советский театр! Л., 1925. С. 77–79.
134. Театральные рабкоры // Жизнь искусства. 1925. № 5. 3 февр. С. 15.
135. Большой драматический театр. Шесть лет // Жизнь искусства. 1925. № 7. 17 февр. С. 4–5.
136. Деревенский праздник // Красная газ., веч, вып. 1925. 22 февр. № 45. С. 4.
137. «Свои» и «попутчики» в революционном театре // Жизнь искусства. 1925. № 8. 24 февр. С. 8–9.
138. «Заговор императрицы» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 9 марта. № 58. С. 4.
Пьеса А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева в Большом драматическом театре.
139. «Универсальные лучи» Студия пролетарского актера // Жизнь искусства. 1925. № 13. 31 марта. С. 14.
140. Большой драматический должен жить // Красн. газ., веч. вып. 1925. 14 апр. № 87. С. 4.
141. 25 лет Госнардома // Жизнь искусства. 1925. № 15. 14 апр. С. 2–3.
142. Набросок к «Лесу» («Доходное место» в Театре Революции) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 25 апр. № 97. С. 4.

143. Романтический «Эдип». (Акдрама) // Жизнь искусства. 1925. 28 апр. № 17. С. 8.
144. В саду Нардома // Нов. Веч. газ. 1925. 4 мая. № 32. С. 7.
145. Советский водевиль // Жизнь искусства. 1925. № 18. 5 мая. С. 8.
Вечер маленьких пьес в Госагитеатре.
146. «Гобсэк» [В. Газенклевера]. (Институт сценических искусств) // Жизнь искусства. 1925. № 19. 12 мая. С. 12.
147. Каширка с Интернационалом. (К сведению молодежи) // Там же. С. 15.
«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина в Ленинградском академическом театре драмы.
148. «Дальний звон» — спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 20. 19 мая. С. 13–14.
Опера Ф. Шрекера в Ленинградском академическом театре оперы и балета.
149. Перелом. (Состязание единых художественных кружков) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 20 мая. № 121. С. 4.
150. Советская оперетта // Красн. газ., веч. вып. 1925. 25 мая. № 126. С. 4.
151. Самодеятельное искусство и дети. (В дискуссионном порядке) // Жизнь искусства. 1925. № 22. 2 июня. С. 13.
152. Акмоссельпром или мандат на левизну // Жизнь искусства. 1925. № 23. 9 июня. С. 14.
«Мандат» Н. Р. Эрдмана в Театре им. Вс. Мейерхольда и в Ленинградском академическом театре драмы.
153. О новых драмах // Жизнь искусства. 1925. № 24. 16 июня. С. 2.
154. Выставка самодеятельного искусства // Жизнь искусства. 1925. № 26. 30 июня. С. 10.
155. Праздник конституции в Ленинградском Госнардоме // Жизнь искусства. 1925. № 28. 14 июля. С. 7.
156. Накануне «Ревизора». (О «Мандате») // Жизнь искусства. 1925. № 35. 1 сент. С. 5.

«Мандат» Н. Р. Эрдмана в Театре им. Вс. Мейерхольда.

Откл.: Воскресенский С. Ничто и нигде // Жизнь искусства. 1925. № 37. 15 сент. С. 14.

157. «Лизистрата» // Красн. газ., веч. вып. 1925. № 215. 3 сент. С. 4.

Комедия Аристофана в Музыкальной студии МХАТ.

158. «Дочь Анго» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 7 сент. № 218. С. 4.

Оперетта Ш. Лекока в Музыкальной студии МХАТ.

159. Ленинградское разорение // Жизнь искусства. 1925. № 36. 8 сент. С. 9.

О ленинградских театрах.

160. Театр рабочей молодежи (ТРАМ) // Красн. газ. 1925. 11 сент. № 207. С. 5.

161. «Карменсита и солдат» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 11 сент. № 222. С. 4.

Опера Ж. Бизе «Кармен» Музыкальной студии МХАТ.

162. Б[ольшой] драм[атический] театр в предстоящем сезоне // Рабочий и театр. 1925. № 37. 15 сент. С. 16–17.

163. Бубус // Красн. газ., веч. вып. 1925. 17 сент. № 227. С. 4.

«Учитель Бубус» А. М. Файко в Театре им. Вс. Мейерхольда.

164. «Перикола» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 28 сент. № 236. С. 4.

Оперетта Ж. Оффенбаха в Музыкальной студии МХАТ.

165. «Гражданин Дарней» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 12 окт. № 248. С. 4.

Пьеса Л. Ф. Макарьева в Ленинградском Тюзе.

166. «Яд» — спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 41. 13 окт. С. 5.

Пьеса А. В. Луначарского Ленинградском академическом театре драмы.

167. Нужная пьеса // Программа гос. академических театров. 1925. № 6. 20–25 окт. С. 7.
168. Театр рабочей молодежи // Жизнь искусства. 1925. № 43. 27 окт. С. 13.
К открытию Ленинградского ТРАМа.
169. «Не было ни гроша» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 2 нояб. № 266. С. 4.
Комедия А. Н. Островского в Ленинградском академическом театре драмы.
170. «Бой-баба» // Жизнь искусства. 1925. № 44. 3 нояб. С. 11–12.
Пьеса В. Сарду и Э. Моро в Ленинградском театре «Комедия».
171. О малых театрах // Красн. газ. 1925. 5 нояб. № 254. С. 4.
172. Праздник театра // Красн. газ., веч. вып. 1925. 6 нояб. № 270. С. 4.
173. Театр к восьмой годовщине Октября // Красн. панорама. 1925. 6 нояб. № 45. С. 15.
«Мятеж» Б. А. Лавренева в Большом драматическом театре.
174. «Общество почетных звонарей» // Жизнь искусства. 1925. № 45. 7–10 нояб. С. 28–29.
Пьеса Е. И. Замятина в Ленинградском академическом театре драмы.
175. «Орлиный бунт» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 9 нояб. № 271. С. 4.
Опера А. Ф. Пащенко в Ленинградском академическом театре оперы и балета.
176. «Хулиган» [Я. Л. Задыхина]. (Госагиттеатр) // Жизнь искусства. 1925. № 46. 17 нояб. С. 13.
177. Трагедия на сцене Большого драматического. «Гибель пяти». Мысли автора // Рабочий и театр. 1925. № 47. 24 нояб. С. 5.
178. О новых пьесах // Жизнь искусства. 1925. № 48. 1 дек. С. 10.
«Безумный купец» Н. Н. Никитина, «Химия» и «Облигация» А. Г. Ульянского, «Солнце» Л. К. Лисенко и др.

179. Смеющийся театр // Красн. газ., веч. вып. 1925. 4 дек. № 293. С. 4.
«Сашка Чумовой» А. Н. Горбенко в Ленинградском Траме.
180. «Тимошкин рудник» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 7 дек. № 295. С. 4.
Пьеса Л. Ф. Макарьева в Ленинградском Тюзе.
181. О музыкальном театре // Жизнь искусства. 1925. № 50. 15 дек. С. 10.
182. «Рикетта» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 17 дек. № 304. С. 4.
Оперетта О. Штрауса Ленинградском театре музкомедии.
183. «9 Января» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 21 дек. № 308. С. 4.
Кинофильм В. К. Висковского.
184. 1905 год в советской драматургии // Жизнь искусства. 1925. № 51. 22 дек. С. 2.
185. «Скипетр» // Жизнь искусства. 1925. № 52. 29 дек. С. 4.
Пьеса А. Эрмана обработке Н. В. Петрова в Ленинградском академическом театре драмы.
186. «Желтая кофта» // Красн. газ., веч. вып. 1925. 31 дек. № 316. С. 4.
Оперетта Ф. Легара в Ленинградском академическом Малом оперном театре.

1926

187. К теории «самодеятельного театра» // Проблемы социологии искусства: сб. Комитета социологического изучения искусств. Л.: «Academia», 1926. С. 120–129. (Ин-т истории искусств).
188. Монахов — Башле. «Продавцы славы»: комедия Паньоля и Нивуа // Дела и дни Большого драматического театра. Сб. № 2: Николай Федорович Монахов: к 30-летию артистической деятельности. 1896–1926. Л.: «Academia», 1926. С. 50–54.
189. Монахов — Рузаев. «Мятеж»: драма Б. Лавренева // Там же. С. 46–49.
190. Николай Федорович Монахов // Там же. С. 9–20.

191. Поэт и его пьеса // Роллан Р. Настанет время. К постановке в Большом драматическом театре: сб. статей. Л.: «Academia», 1926. С. 5–10.
192. Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 г. // Массовые празднества: сб. Комитета социологического изучения искусств. Л.: «Academia», 1926. С. 53–84. (Ин-т истории искусств).
193. Предисловие // Тимошенко С. А. Искусство кино и монтаж фильма: опыт введения в теорию и эстетику кино. Л: «Academia», 1926. С. 5–7.

То же // Из истории «Ленфильма». Вып. 3. Л., 1973. С. 112–113.

194. Зон Б. В. Комсомольская живая газета: (материалы и методика) / Б. В. Зон; под ред. и с предисл. Адр. Пиотровского. М.; Л.: Гос. изд., 1926. — 82 с.
195. Сто представлений «Слуги двух господ» // Жизнь искусства. 1926. № 1. 5 янв. С. 20.
Комедия К. Гольдони Большом драматическом театре.
196. 1926 год — к большому спектаклю! // Там же. С. 14.
197. «1905 год» в рабочих клубах // Красн. газ. 1926. 7 янв. № 5. С. 4.
198. Кукольный «Дон Кихот» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 13 янв. № 12. С. 4.
Спектакль Кукольного театра ЛГСПС.
199. Премьера в «Кукольном театре». («Дон Кихот») // Жизнь искусства. 1926. № 3. 19 янв. С. 17.
Спектакль Кукольного театра ЛГСПС.
200. «Броненосец “Потемкин”» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 20 янв. № 19. С. 4.
Кинофильм С. М. Эйзенштейна.
201. В Ленинские дни // Красн. газ., веч. вып. 1926. 21 янв. № 20. С. 4.
202. Игра о 1905 г. (Театр юн[ых] зрител[ей]) // Жизнь искусства. 1926. № 4. 26 янв. С. 17.
Массовая историческая игра «1905 год» А. А. Бардовского.

203. Киноработники о картине «Броненосец “Потемкин”» // Кино, ленингр. прилож. 1926. 26 янв. № 4. С. 1.
204. В кольце исканий // Красн. газ., веч. вып. 1926. 13 февр. № 39. С. 4.
К семилетию Большого драматического театра.
205. Наброски к теории кино. I. Кино-«драма»?; II. Ну, а кино-«роман»; III. О специфических жанрах кино // Кино, ленингр. прилож. 1926. 9 марта. № 10. С. 2; 16 марта. № 11. С. 1; 30 марта. № 13. С. 2.
Откл.: Леонидов Б. Аристотель и кино // Кино, ленингр. прилож. 1926. 1 мая. № 18. С. 2.
206. Мастер слова // Рабочий и театр. 1926. № 11. 16 марта. С. 10–11.
Н. Ф. Монахов.
207. [Письмо в редакцию] // Кино, ленингр. прилож.. 1926. 16 марта. № 11. С. 2.
Ответ на письмо В. А. Каверина, опубликованное в том же номере газеты по поводу киносценария А. И. Пиотровского «Чертово колесо».
208. «Фабзавшторм» [Д. Г. Толмачева]. (Театр рабочей молодежи — Трам) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 16 марта. № 64. С. 4.
209. Николай Федорович Монахов // Жизнь искусства. 1926. № 12. 23 марта. С. 5–6.
210. Толлер о нашем театре // Красн. газ., веч. вып. 1926. 17 апр. № 91. С. 4.
211. Открытие театра Дома печати. «Фокстрот» [В. Андреева] // Красн. газ., веч. вып. 1926. 24 апр. № 97. С. 4.
212. «Ливень» [инсценировка по рассказу С. Моэма]. (Академический театр драмы) // Жизнь искусства. 1926. № 17–18. 27 апр.–4 мая. С. 18.
213. О клубном спектакле // Там же. С. 17.
214. Режим экономии в кино. (В порядке дискуссии) // Кино, ленингр. прилож. 1926. 27 апр. № 17. С. 2.
215. Маевки // Красн. газ., веч. вып. 1926. 30 апр. № 102. С. 4.

216. Гастроли Четвертой студии. «На земле» [П. Г. Низового] // Красн. газ., веч. вып. 1926. 4 мая. № 103. С. 4.
217. «Пушкин и Дантес» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 10 мая. № 108. С. 4.
Пьеса В. В. Каменского в Ленинградском академическом театре драмы.
218. Май и РЭК // Жизнь искусства. 1926. № 19. 11 мая. С. 11.
О первомайском празднике и его обслуживании.
219. Одо Набунаго // Жизнь искусства. 1926. № 19. 11 мая. Прилож.: Театры и зрелища. № 19. С. 3.
220. «Тартюф» в Четвертой студии // Красн. газ., веч. вып. 1926. 11 мая. № 109. С. 4.
221. «Не было ни гроша». (Гастроли Четвертой студии) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 13 мая. № 111. С. 4.
222. Гастроли «Четвертой студии». («Чу Юн-вай» [Ю. Берстля]) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 17 мая. № 114. С. 4.
223. «Дуня-тонкопряха». К постановке в Академическом Малом оперном театре / А. И. Пиотровский, Д. Г. Толмачев // Рабочий и театр. 1926. № 20. 18 мая. С. 9.
224. «Шторм» [В. Н. Билль-Белоцерковского]. (Гастроли Московского драматического театра МГСПС) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 19 мая. № 116. С. 4.
225. «Саранча» [Е. О. Любимова-Ланского по повести А. А. Рудникова и Н. Г. Варламова]. (Гастроли Московского драматического театра МГСПС) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 24 мая. № 120. С. 4.
226, Конец штилю // Жизнь искусства. 1926. № 21. 25 мая. С. 2.
О путях развития искусства.
227. «Виринея» [Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина]. (Гастроли Студии им. Вахтангова) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 2 июня. № 128. С. 4.

228. Снова «Турандот» // Красн. газ., веч вып. 1926. 5 июня. №131. С. 4.
Сказка К. Гоцци в Академической студии им. Евг. Вахтангова.
229. «Лев Гурыч Синичкин» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 9 июня. № 134. С. 4.
Комедия Д. Т. Ленского в Академической студии им. Евг. Вахтангова.
230. «Узелок» [И. Г. Терентьева]. (Театр Дома печати) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 12 июня. № 136. С. 4.
То же // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 438.
231. «Будни» [С. Кашевника и П. Ф. Маринчика]. (Театр рабочей молодежи) // Красн. газ.. 1926. 15 июня. № 135. С. 6.
232. Комедии Мериме. (Студия им. Вахтангова) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 16 июня. № 139. С. 4.
233. Актер — режиссер — драматург // Жизнь искусства. 1926. № 25. 22 июня. С. 8.
К итогам дискуссии в журнале «Жизнь искусства».
234. «Марион де Лорм» [В. Гюго]. (Студия им. Вахтангова) // Красн. газ., веч, вып. 1926. 25 июня. № 146. С. 4.
235. Своевременная мысль // Рабочий и театр. 1926. № 26. 27 июня. С. 6.
О необходимости объединения ленинградских театральных кружков.
236. Нужна ли квалификация? // Жизнь искусства. 1926. № 26. 29 июня. С. 7.
О театральной критике.
237. Гастроли студии им. Вахтангова. «Чудо св. Антония» [М. Метерлинка] // Красн. газ., веч. вып. 1926. 2 июля. № 152. С. 4.
238. Праздник Конституции // Жизнь искусства. 1926. № 28. 13 июля. С. 20.
239. О новых пьесах // Жизнь искусства. 1926. № 29. 20 июля. С. 3–4.

Пьесы М. Я. Жижмора, Д. А. Щеглова, Г. С. Венецианова.

240. «Джон Рид» — опера. (Театр Дома печати) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 9 сент. № 210. С. 4.
Пьеса И. Г. Терентьева, муз. В. С. Кашницкого.
То же // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 439.

241. Сквозь Алтай // Красн. газ., веч. вып. 1926. 10 сент. № 211. С. 4; 13 сент. № 214. С. 4; 18 сент. № 219. С. 4; 20 сент. № 220. С. 4.

242. Большой драматический // Рабочий и театр. 1926. № 38. 19 сент. С. 8.

243. Орленев // Красн. газ., веч. вып. 1926. 27 сент. № 227. С. 4.

244. На гастролях Орленева. (Переделки Достоевского) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 30 сент. № 230. С. 4.

245. Молодой Художественный театр // Красн. газ., веч. вып. 1926. 9 окт. № 238. С. 4.
«Дни Турбиных» М. А. Булгакова в МХАТе.

246. Еще раз «Виринея» [Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина]. (Премьера в Акдраме) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 18 окт. № 245. С. 4.

247. А мы — категорически за // Рабочий и театр. 1926. № 42. 19 окт. С. 9.
О создании Всероссийского общества драматических писателей и композиторов.

248. «Мать» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 20 окт. № 247. С. 4.
Кинофильм В. И. Пудовкина.

249. «Еремка-лодырь» [Л. Ф. Макарьева]. (В театре «Юных зрителей») // Красн. газ., веч. вып. 1926. 26 окт. № 252. С. 4.

250. «Вишневый сад» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 30 окт. № 256. С. 4.
Спектакль Ленинградского театра «Комедия».

251. Островский на пении // Красн. газ., веч. вып. 1926. 2 нояб. № 259. С. 4.
«Женитьба Бальзаминова» в Ленинградском институте сценических искусств.

252. Театр — от Октября к Октябрю // Жизнь искусства. 1926. 2 нояб. № 44. С. 8.
253. Театральный Октябрь // Красн. газ. 1926. 7 нояб. № 258. С. 8.
254. Наш путь // Ленингр. газ. кино. 1926. 7 нояб. № 45. С. 2.
История создания ленинградской кинофабрики.
255. «Египетские ночи» [А. С. Пушкина]. (На вечере Закушняка) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 13 нояб. № 269. С. 4.
256. «Мавра» [И. Ф. Стравинского]. (В Центральном Доме работников искусств) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 23 нояб. № 278. С. 4.
257. «Чудеса в решете» [А. К. Толстого]. (В театре «Комедия») // Красн. газ., веч. вып. 1926. 27 нояб. № 282. С. 4.
258. Театр в провинции // Жизнь искусства. 1926. № 48. 30 нояб. С. 7.
259. Трам в новом сезоне // Там же. С. 11.
260. Романтический фильм (О «Кине») // Красн. газ., веч. вып. 1926. 1 дек. № 286. С. 4.
Кинофильм А. Волкова.
261. «Конец Криворыльска» [Б. С. Ромашова]. (Премьера в Акдраме) // Красн. газ., веч. вып. 1926. 3 дек. № 288. С. 4.
262. «Дон Кихот» для детей // Красн. газ., веч. вып. 1926. 28 дек. № 311. С. 4.
Инсценировка А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману М. Сервантеса в Ленинградском Тюзе.
263. Еще раз о ленинградской Чухломе // Жизнь искусства. 1926. № 52. 28 дек. С. 4–6.
О ленинградских театрах.
264. «Кинжал» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 30 дек. № 313. С. 4.
Пьеса Б. А. Лавренева в Студии под рук. А. Н. Морозова.

1927

265. Акимов // Акимов С. П. Статьи А. Пиотровского, Н. Петрова, Б. П. Брюллова. Л.: «Academia», 1927. С. 5–21.

266. К теории кино-жанров // Поэтика кино / под ред. Б. М. Эйхенбаума; предисл. К. Шутко. М.; Л.: «Кинопечать», 1927. С. 143–170.
267. Комедия идей // Аристофан. Театр. «Облака», «Осы», «Птицы» / пер., введение и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: Госиздат, 1927. С. 33–39.
Вступительная статья к комедии «Облака».
То же // Аристофан. Комедии. [В 2-х т.]. Т. I. М.; Л., 1934. С. 235–242.
268. Комедия-сказка // Там же. С. 183–190.
Вступительная статья к комедии «Птицы».
То же // Аристофан. Комедии. [В 2-х т.]. Т. II. М.; Л., 1934. С. 13–18.
269. Комедия-шутка // Там же. С. 107–112.
Вступительная статья к комедии «Осы».
То же // Аристофан. Комедии. [В 2-х т]. Т. 1. М.; Л., 1934. С. 339–343.
270. Театр Аристофана // Там же. С. 3–30.
271. Пути Театра юных зрителей // Театр юных зрителей. 1922–1927. Опыт работы театра для детей и юношества / под общ. ред. А. И. Пиотровского. Л., «Academia», 1927. С 15–32.
272. Трагедия Сенеки как театральный жанр // О театре. Вып. 2. Л., 1927. С. 35–42.
273. «День и ночь» у Таирова // Красн. газ., веч. вып. 1927. 2 янв. № 1. С. 3.
Оперетта Ш. Лекока в Камерном театре.
274. Три года петрушечьего театра // Красн. газ., веч. вып. 1927. 13 янв. № 11. С. 4.
Театр под рук. Е. Деммени.
275. Актерская молодежь // Жизнь искусства. 1927. № 3. 18 янв. С. 2–3.
276. Чехов — Хлестаков // Красн. газ., веч. вып. 1927. 18 янв. № 16. С. 4.
277. «Портной Виббель» [Г. Мюллера-Шлоссера]. (Премьера в театре «Комедия») // Красн. газ., веч. вып. 1927. 19 янв. № 17. С. 4.
278. «Волки и овцы» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 31 янв. № 28. С. 4.
Спектакль Ленинградского академического театра драмы.

279. «Портной Виббель» [Г. Мюллера-Шлоссера] — премьера в театре «Комедия» // Жизнь искусства. 1927. № 5. 1 февр. С. 12.
280. «Хитрая вдовушка» [К. Гольдони]. (Театр «Комедия») // Красн. газ., веч. вып. 1927. 15 февр. № 43. С. 4.
281. «Шестая часть мира» [Д. Вертова]. Мнения киноработников о фильме // Кино, ленингр. прилож. 1927. 15 февр. № 7. С. 1.
282. «Свои люди сочтемся» в Тюзе // Красн. газ., веч. вып. 1927. 17 февр. № 45. С. 4.
283. Пятилетие «Театра Юных Зрителей» // Красная газета, веч. вып. 1927. 24 февраля (№ 52). С. 4.
284. «Ремесло господина кюре» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 15 марта. № 69. С. 4.
Комедия де-Лорда, Шэна и К. Вотейля в Ленинградском театре «Комедия».
285. «Петербург». (Новый лито-монтаж Яхонтова) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 16 марта. № 70. С. 4.
Откл.: Яхонтов В. Письмо в редакцию // Красн. газ., веч. вып. 1927. I апр. № 86. С. 4.
286. «Бетховен» [М. Я. Жижмора]. (Премьера в Передвижном) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 23 марта. № 77. С. 4.
287. «Шекспир здорово потревожен...» (Н. Никитин и А. Пиотровский о «Джоне Фальстафе») // Красн. газ., веч. вып. 1927. 29 марта. № 83. С. 4.
«Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. Композиция текста А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по исторической хронике В. Шекспира «Генрих IV».
288. Письмо в редакцию. Отвечаю // Красн. газ., веч. вып. 1927. 1 апр. № 86. С. 4.
Ответ на письмо В. Н. Яхонтова, напечатанное том же номере газеты по поводу статьи А. И. Пиотровского «Петербург» (Красн. газ., веч. вып. 1927. 16 марта. № 70).
289. «Ревизор» в театре «Дома печати» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 11 апр. № 96. С. 4.

То же // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 440.

290. Письмо в редакцию // Красн. газ., веч. вып. 1927. 15 апр. № 100. С. 4.
Опровержение заметки «В борьбе с природой» (Красн. газ., веч. вып. 1927. 11 апр. С. 4).

291. Открытие театра Дома печати. «Фокстрот» // Красн. газ, веч. вып. 1927. 24 апр.
То же // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 437.

292. Камерный театр в Ленинграде. («Любовь под вязами») [Ю. О'Нила] // Красн. газ., веч. вып. 1927. 4 мая. № 117. С. 4.

293. «День и ночь» [Ш. Лекока]. (Гастроли Камерного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 5 мая. № 118. С. 4.

294. «Розита» [А. П. Глобы]. (Гастроли Камерного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 19 мая. № 132. С. 4,

295. «Дядя Ваня». (Гастроли Московского Художественного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 3 июня. № 147. С. 4.

296. «Николай I и декабристы» [А. Р. Кугеля и К. К. Тверского]. (Гастроли Художественного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 6 июня. № 150. С. 4.

297. «Горячее сердце». (Гастроли Московского Художественного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 17 июня. № 160. С. 4.

298. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. 1927. № 35. 30 авг. С. 7.

299. Льды и кино. (Из летних встреч) // Рабочий и театр. 1927. № 37. 13 сент. С. 11.
О кинопередвижках в Тянь-Шане.

300. На Тянь-Шане // Красн. газ., веч. вып. 1927. 14 сент. № 248. С. 4; 16 сент. № 250. С. 4.

301. На суд общественности // Рабочий и театр. 1927. № 41. 11 окт. С. 13.
Об общественных просмотрах кинофильмов.

302. Перед 10-летием советского кино // Жизнь искусства. 1927. № 42. 8 окт. С. 2–3; № 43. 25 окт. С. 2–3.
303. «Хижина дяди Тома» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 20 окт. № 284. С. 4.
Инсценировка А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона по роману Г. Бичер-Стоу в Ленинградском Тюзе.
304. «Антигона» [В. Газенклевера] в Камерном театре. (Московские впечатления) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 24 окт. № 288. С. 4.
305. «Норд-Ост» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 3 нояб. № 298. С. 4.
Пьеса Д. А. Щеглова в Ленинградском театре «Комедия».
306. Афиша десятой годовщины // Красн. газ. 1927. 4 нояб. № 253. С. 6.
307. Празднества Революции // Жизнь искусства. 1927. № 45. 6 нояб. С. 18–19.
308. Наш путь // Ленингр. газ. кино. 1927. 7 нояб. № 45. С. 2.
О работе ленинградской кинофабрики.
309. «Бронепоезд 14-69» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 9 нояб. № 302. С. 5.
Спектакль Ленинградского академического театра драмы.
310. Районные празднества // Красн. газ., веч. вып. 1927. 11 нояб. № 304. С. 4.
О праздновании десятилетия Октябрьской революции в Ленинграде.
311. Советская кинематография на подъеме // Рабочий и театр. 1927. № 46. 15 нояб. С. 19.
312. Торжества 10-го Октября // Жизнь искусства. 1927. № 46. 15 нояб. С. 1–2.
313. «Штурм Перекопа» [Ю. А. Шапорина] (Академический театр оперы и балета) // Там же. С. 12.
314. Кинофикация театра. (Несколько обобщений) // Жизнь искусства. 1927. № 47. 22 нояб. С. 4.
315. К партсовещанию по киноработе. Спорные мысли. (К кинодискуссии). Будем максималистами! // Жизнь искусства. 1927. № 50. 13 дек. С. 4.

То же // Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. I. Л.: «Искусство», 1968. С. 243–244.

316. О трамизме. (В порядке постановки вопроса) // Жизнь искусства. 1927. № 50. 13 дек. С. 2.

317. К партсовещанию о киноработе. Об «идеологии» и «коммерции» // Жизнь искусства. 1927. № 52. 27 дек. С. 5.
То же // Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. I. Л.: «Искусство», 1968. С. 241–243. (Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии).

1928

318. О Театре рабочей молодежи / А. И. Пиотровский, М. В. Соколовский // Театр рабочей молодежи: сб. пьес для комсомольского театра / под ред. А. Пиотровского и М. Соколовского. М.; Л.: Госиздат, 1928. С. 3–11.

319. Пути ленинградского Трама // Диалектический материализм основа работы Трама. [Л.]: изд. Гос. Трама, 1928. С. 18–32.

320. Искусство второго десятилетия // Жизнь искусства. 1928. № 1. 3 янв. С. 3–4.

321. «Скандальный мертвец» [В. В. Каменского]. (В театре «Комедия») // Красн. газ., веч. вып. 1928. 4 янв. № 3. С. 4.

322. «Джиоконда» [М. Я. Жижмора] (В Передвижном театре) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 5 янв. № 4. С. 4.

323. К партсовещанию о кино. Кино и писатели. (К кинодискуссии) // Жизнь искусства. 1928. № 3. 17 янв. С. 6.
То же // Из истории «Ленфильма». Вып. 3. Л., 1973. С. 34–36.

324. Куда мы растем? // Ленингр. газ. кино. 1928. 17 янв. № 3. С. 1.

325. «Доходное место» //Красн. газ., веч. вып. 1928. 30 янв. № 29. С. 4.
Спектакль Ленинградского академического театра дремы.

326. Е. П. Корчагина-Александровская // Жизнь искусства. 1928. № 5. 31 янв. С. 13.
327. «Константин Терехин» [В. М. Киршона и А. В. Успенского] (Московский театр МГСПС в Домах культуры) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 2 февр. № 32. С. 4.
328. «Наталья Тарпова» [С. А. Семенова]. (Открытие спектаклей Театра Дома печати) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 5 февр. № 35. С. 4.
То же // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 444.
329. Кино и театр // Ленингр. газ. кино. 1928. 7 февр. № 6. С. 1.
330. На кладбище оперетки //Жизнь искусства. 1928. № 6. 7 февр. С. 9.
331. «Фабрика молодости» [А. Н. Толстого]. (В театре «Комедия») // Красн. газ., веч. вып. 1928. 13 февр. № 43. С. 4.
332. Театральные портреты. А. Я. Таиров // Жизнь искусства. 1928. № 7. 14 февр. С. 9.
333. «Принц и нищий» // Красн. газ., веч. вып. 1928. 22 февр. № 52. С. 4.
Инсценировка Л. Ф. Макарьева по роману Марка Твена в Ленинградском Тюзе.
334. О сценарном договоре. (Ответ на статью М. Блеймана «И калачом не заманишь» [Ленингр. газ. кино. 1928. 14 февр. № 7]) // Ленингр. газ. кино. 1928. 28 февр. № 9. С. 2.
335. В Пролеткульте. («Турецкая трубка») // Красн. газ., веч. вып. 1928. 16 марта. № 74. С. 4.
Пьеса Г. Е. Белицкого и Л. М. Жежеленко Ленинградском театре Пролеткульта.
336. «Павел I» [Д. С. Мережковского]. Ленингр[адский] Акад[емический] театр драмы // Жизнь искусства. 1928. № 12. 20 марта. С. 13.
337. «Октябрь» должен быть перемонтирован // Жизнь искусства. 1928. № 13. 27 марта. С. 12.
338. Генрик Ибсен // Рабочий и театр. 1928. № 14. 1 апр. С. 3–4.

339. «Рельсы гудят» [В. М. Киршона]. («В Академической драме») // Красн. газ., веч. вып. 1928. 2 апр. № 91. С. 4.
340. Куклы // Красн. газ., веч. вып. 1928. 3 апр. № 92. С. 4.
«Багаж» С. Я. Маршака в кукольном театре Ленинградского Тюза.
341. О советской комедии // Жизнь искусства. 1928. № 14. 3 апр. С. 3–4.
О кинокомедии.
342. «Господа Головлевы» // Красн. газ., веч. вып. 1928. 17 апр. № 105. С. 4.
Пьеса Б. В. Папаригопуло в Ленинградском театре «Комедия».
343. Десятый Май // Красн. газ., веч. вып. 1928. 29 апр. № 117. С. 4.
О праздновании 1 Мая в 1918 г.
344. К 3-летию [Ленинградского] театра Пролеткульта // Жизнь искусства. 1928. № 18. 1 мая. С. 4.
345. Дела сценарные. (По поводу статьи Ник. Молодцова) // Ленингр. газ. кино. 1928. 5 мая. № 19. С. 3.
346. Театр большой драмы. (К гастролям Ленинградского Большого драм[атического] театра в Москве) // Соврем. театр. 1928. № 21. 22 мая. С. 420.
347. «Смерть Иоанна Грозного» [А. К. Толстого]. (Гастроли МХАТ 2) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 29 мая. № 146. С. 4.
348. «Расточитель» [Н. С. Лескова]. (Гастроли 2-го МХАТ) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 8 июня. № 156. С. 4.
349. За молодой режиссерский театр // Жизнь искусства. 1928. № 24. 10 июня. С. 11.
Итоги театрального сезона в Ленинграде.
350. «Закат» [И. Э. Бабеля]. (Гастроли второго МХАТа) // Красн. газ., веч. Вып. 1928. 10 июня. № 158. С. 4.
351. «Дети Индии» [Н. Ю. Жуковской]. (В Театре юных зрителей) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 14 июня. № 162. С. 4.

352. «Горе от ума». (В театре Акдрамы) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 17 июня. № 165. С. 4.
353. «Вишневый сад». (Открытие спектаклей Московского Художественного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 21 июня. № 169. С. 4.
354. «Унтиловск» [Л. М. Леонова]. (Гастроли Московского Художественного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 26 июня. № 174. С. 4.
355. Пути Ленинградского Трама // Соврем. театр. 1928. № 26–27. 1 июля. С. 480.
356. Второй МХАТ в Ленинграде // Жизнь искусства. 1928. № 28. 8 июля. С. 9–10.
357. «Сестры Жерар». (Гастроли Московского Художественного театра) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 9 июля. № 187. С. 4.
Пьеса В. З. Масса на тему мелодрамы А.-Ф. Деннери и Ф. Кормона «Две сиротки».
358. Что покажет театр Кабуки в Москве // Известия. 1928. 25 июля. № 171. С. 5.
359. Кино романтики и героики // Жизнь искусства. 1928. № 31. 29 июля. С. 2.
360. За «романтику» и «героику» // Ленингр. газ. кино. 1928. 5 авг. № 32. С. 2.
О задачах кино.
361. Как же быть с культурфильмом? // Жизнь искусства. 1928. № 32. 5 авг. С. 6–7.
362. Новые постановки. «Миллион наличными» Ю. Потехина в театре «Комедия» // Соврем. театр. 1928. № 32–33. 12 авг. С. 526.
363. Е. Червяков // Жизнь искусства. 1928. № 33. 13 авг. С. 8–9.
То же // Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. 1. Л.: «Искусство», 1968. С. 189–191.
364. Излишнее увлечение. (В порядке обсуждения) // Там же. С. 6–7.
По поводу статьи Р. В. Пикеля («Задворки зрелищного искусства» // Жизнь искусства. 1928. № 30. 22 июля; № 31. 29 июля; № 32. 5 авг.) о состоянии эстрадного искусства.

365. Еще раз о «романтике» // Жизнь искусства. 1928. № 35. 26 авг. С. 5.
О проблемах современного кино.
366. «Человек с портфелем». (Открытие Домов культуры) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 18 сент. № 258. С. 4.
Пьеса А. М. Файко в московском Театре Революции.
367. «Плоды просвещения». (В Театре юных зрителей) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 28 сент. № 268. С. 4.
368. Из германских впечатлений // Ленингр. газ. кино. 1928. 30 сент. № 40. С. 2; 7 окт. № 41. С. 2; 14 окт. № 42. С. 2; 30 окт. № 44. С. 2.
369. Театр рабочей молодежи в новом сезоне // Красн. газ., веч. вып. 1928. 5 окт. № 275. С. 4.
370. «Малиновое варенье» [А. Н. Афиногенова]. (Ленинградский театр Пролеткульта) // Жизнь искусства. 1928. № 41. 7 окт. С. 6.
371. «Соломенная шляпка» [Э. Лабиша]. (Премьера студии Госдрамы) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 10 окт. № 280. С. 4.
372. Детское кино перед новой опасностью // Жизнь искусства. 1928. № 42. 14 окт. С. 6–7.
373. Театр Петрушки. («Волк и семеро козлят» и «Новые приключения Петрушки») // Красн. газ., веч. вып. 1928. 15 окт. № 285. С. 4.
374. Ревю в Берлине // Жизнь искусства. 1928. № 43. 21 окт. С. 14.
375. «Подвиг во льдах» // Красн. газ., веч. вып. 1928. 24 окт. № 294. С. 4.
О кинофильме. Монтаж Г. Н. и С. Д. Васильевых.
376. 30 лет Московского Художественного театра // Красн. газ. 1928. 27 нояб. № 252. С. 6.
377. Кино 1928 года // Жизнь искусства. 1928. № 45. 4 нояб. С. 8–9.
378. Празднества Запада // Там же. С. 15.
О массовых празднествах в Германии.
379. За массовый индустриальный театр // Красн. газ., веч. вып. 1928. 6 нояб. № 307. С. 4.

380. Кино на пороге XII Октября // Ленингр. газ. кино. 1928. 6 нояб. № 45. С. 1.
381. Советская кинематография — социалистическое искусство // Там же. С. 2.
382. Районные празднества // Красн. газ., веч. вып. 1928. 11 нояб. № 309. С. 4.
383. «Браки заключаются в небесах» [В. Газенклевера]. (Премьера в театре «Комедия») // Красн. газ., веч. вып. 1928. 15 нояб. № 315. С. 4.
384. Кризис — болезнь роста // Ленингр. газ. кино. 1928. 20 нояб. № 47. С. 2.
385. Есть ли кризис в советской кинематографии? // Жизнь искусства. 1928. № 48. 25 нояб. С. 6–7.
386. «Кавалер роз» (В театре оперы и балета) // Красн. газ.. 1928. 27 нояб. № 275. С. 6.
387. А. А. Брянцев // Жизнь искусства. 1928. № 49. 2 дек. С. 6–7.
388. «Шахтер» [В. Н. Билль-Белоцерковского]. (Премьера в Госдраме) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 3 дек. № 333. С. 4.
389. Трам и проблема реконструкции театра // Жизнь искусства. 1928. № 51. 16 дек. С. 6–7.
390. «Кви-про-кво» [С. Цвейга]. (Премьера в театре «Комедия) // Красн. газ., веч. вып. 1928. 19 дек. № 349. С. 4.
391. «Делец» // Красн. газ. 1928. 25 дек. № 299. С. 6.
392. Поворотный год // Красн. газ., веч. вып. 1928. 31 дек. № 358. С. 4.

1929

393. Диалектическая пьеса // Львов Н. «Плавятся дни»: диалектическое представление в 3-х кругах / ред. и вступит, ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л.; М., «Теакинопечать», 1929. С. 3–9. (Театр рабочей молодежи).
394. Кинофикация искусств. Л.: изд. автора, 1929. — 48 с.
395. Ко второму изданию // Катулл. Книга лирики / пер., вступит. ст. и прим. А. Пиотровского. Изд. 2-е, доп. и испр. Л.: «Academia», 1929. С. 5. (Сокровища мировой литературы).

396. Лирика Катулла // Катулл. Книга лирики / пер., вступит. ст. и прим. А. Пиотровского. Л.: «Academia», 1929. С. 6–32. (Сокровища мировой литературы).
397. Пьеса о замужней комсомолке // Маринчик П. Мещанка: пьеса в 4-х действиях. Изд, 2-е / ред. и вступит. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–6. (Театр рабочей молодежи).
398. Пьеса против антисемитизма // Коровкин И., Ершов С. «Зови фабком»: пьеса в 3-х действиях / ред. и вступит, ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Изд. 2-е. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–6. (Театр рабочей молодежи).
399. Спектакль комсомольского веселья // «Дружная горка»: комсомольская оперетта в 3-х действиях / муз. Н. Дворикова, В. Дешевова; текст П. Максимова, Н. Львова; ред. и вступит. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л.; М.: «Теакинопечать», 1929. С. 3–7.
400. Книга колдуна из Мадавры // Апулей. Золотой осел (Первращения): в 11 кн. / пер. М. Кузмина, ст. и коммент. А. Пиоровского. Л.: «Academia», 1929. С. VII–XLVII.
401. Плеяда новых имен // Ленингр. газ. кино. 1929. 1 янв. № 1. С. 2.
402. Ваграм Папазян — Отелло // Красн. газ., веч. вып. 1929. 2 янв. № 1. С. 4.
403. Советская драматургия 1928 года // Жизнь искусства. 1929. № 2. 6 янв. С. 8.
Откл.: Письмо тов. Глебова // Жизнь искусства. 1929. № 5. 27 янв. С. 7.
404. «На-на» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 11 янв. № 10. С. 4.
Кинофильм Ж. Ренуара по роману Э. Золя.
405. За комсомольский кинотеатр. (В порядке обсуждения) // Ленингр. газ. кино. 1929. 15 янв. № 3. С. 6.
О репертуаре молодежных кинотеатров.
406. «Так было» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 15 янв. № 13. С. 4.

Пьеса А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона в Ленинградском Тюзе.

407. Георгий Якулов — художник театра. (Умер 28 декабря 1928 г.) // Жизнь искусства. 1929. № 4. 20 янв. С. 5.

408. Вместо ответа А. Глебову // Жизнь искусства. 1929. № 5. 27 янв. С. 7.
Ответ на письмо А. Г. Глебова в том же номере журнала по поводу статьи А. И. Пиотровского «Советская драматургия 1928 года» (Жизнь искусства. 1929. № 2. 6 янв.)

409. Границы стиля оператора и художника // Ленингр. газ. кино. 1929. 29 янв. № 5. С. 2; 5 февр. № 6. С. 2.

410. Ответ т. Глебову // Жизнь искусства. 1929. № 7. 10 февр. С. 6.

411. Правый и левый уклон в кинематографии // Там же. С. 5.
Ответ на статью А. Г. Глебова в том же номере журнала по поводу письма А. И. Пиотровского «Вместо ответа т. Глебову» (Жизнь искусства. 1929. № 5. 27 янв.)

412. Задание киноработникам // Ленингр. газ. кино. 1929. 12 февр. № 7. С. 2.

413. «Зыбь» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 12 февр. № 39. С. 4.
Пьеса В. Державина «Мертвая зыбь» в Ленинградском театре Пролеткульта.

414. Победа украинской кинематографии // Красн. газ., веч. вып. 1929. 16 февр. № 43. С. 4.

415. Проблема кадров // Ленингр. газ. кино. 1929. 19 февр. № 8. С. 2.
О кадрах киноработников.

416. Кинофикация музыки. (В порядке постановки вопроса) // Жизнь искусства. 1929. № 9. 24 февр. С. 4.

417. Формы современного театра // Красн. газ, веч. вып. 1929. 24 февр. № 50. С. 4.

418. Реконструкция драмы // Жизнь искусства. 1929. № 10. 3 марта. С. 2.

О трамовской драматургии.

419. «Высоты» (премьера в госдраме) // Красн. газ. 1929. 8 марта. № 56. С. 6.

420. «Вольпоне» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 10 марта. № 63. С. 4.
Пьеса Б. Джонсона в Ленинградском театре «Комедия».

421. «Колумб» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 11 марта. № 64. С. 4.
Опера Э. Дресселя в Ленинградском академическом Малом оперном театре.

422. За марксистское искусствознание. (Искусство в учебной программе высшей школы) // Красн. газ., веч. вып. 1929. 15 марта. № 67. С. 4.

423. «Война». (Новый литомонтаж Яхонтова) // Красн. газ., веч. вып. 1929. 16 марта. № 68. С. 4.

424. Последние московские премьеры // Красн. газ., веч. вып. 1929. 19 марта. № 70. С. 4.
«Заговор чувств» Ю. Олеши в Театре Вахтангова и «Инга» Глебова в Театре Революции.

425. «Высоты» — спектакль // Жизнь искусства. 1929. № 13. 24 марта. С. 12.
Пьеса Ю. Н. Либединского в Ленинградском академическом театре драмы.

426. Трам. (Страница театральной современности) // Звезда. 1929. № 4. С. 142–152.

427. Удачи и поражения Червякова. (К выпуску «Золотого клюва») // Жизнь искусства. 1929. № 15. 7 апр. С. 8–9.
То же // Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. 1. Л.: «Искусство», 1968. С. 191–193.

428. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // Жизнь искусства. 1929. № 16. 14 апр. С. 7.
Кинофильм А. П. Довженко.

429. Новый «Онегин» (Госопера) // Красн. газ., веч. вып. 1929. 15 апр. № 94. С. 4.
Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин», реж. Каплан.

430. Киномультипликация // Жизнь искусства. 1929. № 17. 21 апр. С. 9.

431. «На перевальной тропе» [П. П. Горлова]. (Театр юных зрителей) // Красн. газ., веч. вып. 1929. 29 апр. № 107. С. 4.
432. Первомай // Жизнь искусства. 1929. № 18. 1 мая. С. 6.
433. Печать об искусстве // Красн. газ., веч. вып. 1929. 6 мая. № 110. С. 4.
434. Платформа Петрова-Бытова и советская кинематография. (В дискуссионном порядке) // Жизнь искусства. 1929. № 19. 12 мая. С. 4.
То же // Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. I. Л.: «Искусство», 1968. С. 216–218.
435. Сегодняшний день ленинградских театров // Известия. 1929. 29 мая. № 120. С. 5.
436. «Клеш задумчивый» [Н. Ф. Львова] и проблемы комсомольского театра. (В дискуссионном порядке) // Жизнь искусства. 1929. № 22. 2 июня. С. 5–6.
437. Детские зрелища // Красн. газ., веч. вып. 1929. 6 июня. № 139. С. 4.
438. III-ья музыкальная олимпиада // Жизнь искусства. 1929. № 24. 16 июня. С. 2.
439. Год советского кино // Красн. газ., веч. вып. 1929. 21 июня. № 153. С. 4.
440. Трамы второго призыва // Жизнь искусства. 1929. № 25. 23 июня. С. 9.
441. Западничество в нашем кино // Жизнь искусства. 1929. № 26. 30 июня. С. 7.
442. Неделя японского кино // Красн. газ., веч. вып. 1929. 3 июля. № 163. С. 4.
443. Самодеятельный театр народов СССР // Жизнь искусства. 1929. № 27. 7 июля. С. 5.
444. К новой советской драматургии // Красн. газ., веч. вып. 1929. 8 июля. № 168. С. 4.
445. Письмо в редакцию // Ленингр. газ. кино. 1929. 9 июля. № 27. С. 3.
Поправка изменений в статье «Вечерней Красной газеты» о фильме Козинцева и Трауберга.
446. Чехов и театральная современность. (К 25-летию со дня смерти А. П. Чехова) // Жизнь искусства. 1929. № 28. 14 июля. С. 2.

447. Праздник лета // Жизнь искусства. 1929. № 30. 28 июля. С. 2.
448. Тонфильма в порядке дня // Там же. С. 4–5.
449. Театральное строительство в Москве // Соврем. театр. 1929. № 32–33. 13 авг. С. 428–429.
450. Театральная культура Закавказья // Жизнь искусства. 1929. № 35. 1 сент. С. 10–11.
451. Кинематография темы // Жизнь искусства. 1929. № 36. 8 сент. С. 6.
452. Перед новым кино-сезоном // Красн. газ., веч. вып. 1929. 10 сент. № 226. С. 4.
453. Мобилизация драматургии // Жизнь искусства. 1929. № 38. 22 сент. С. 4–5.
454. Письмо в редакцию // Там же. С. 15.
О выходе из состава работников Большого драматического театра.
455. «Ундервуд» [Е. Л. Шварца]. (На открытии Театра юных зрителей) // Красн. газ., веч. вып. 1929. 25 сент. № 240. С. 4.
456. Мы это пересмотрим // Жизнь искусства. 1929. № 39. 29 сент. С. 4.
О театральных жанрах.
457. «Заговор чувств» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 1 окт. № 246. С. 4.
Пьеса Ю. К. Олеши в Театре им. Евг. Вахтангова.
458. «Даешь» в Колпинском Трамядре // Жизнь искусства. 1929. № 40. 6 окт. С. 7.
459. Против клеветы // Ленингр. газ. кино. 1929. 6 окт. № 40. С. 2.
По поводу выступления К. Б. Минца.
460. «Старое и Новое» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 8 окт. № 252. С. 4.
Кинофильм С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова.
461. Диалектическая форма в кино и фронт кино-реакции. (В порядке постановки вопроса) // Жизнь искусства. 1929. № 41. 13 окт. С. 3.
462. Универтеатр // Жизнь искусства. 1929. № 42. 20 окт. С. 3.
О лозунге универсального театра.

463. Куда идет ТИМ? (По поводу спектакля «Командарм 2» [И. Л. Сельвинского] в театре Мейерхольда) // Жизнь искусства. 1929. № 43. 27 окт. С. 6–7.
464. Театральная молодежь на штурм консерватизма // Там же. С. 4.
465. «Тыл» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 30 окт. № 273. С. 4.
Пьеса В. П. Лебедева в Ленинградском Красном театре.
466. Профтеатры в прожекторе Октября // Жизнь искусства. 1929. № 44. 4 нояб. С. 4–5.
467. Массовая индустриальная инсценировка // Красн. газ., веч. вып. 1929. 9 нояб. № 282. С. 4.
468. Фронт самодеятельного театра // Жизнь искусства. 1929. № 45. 1 нояб. С. 2.
469. Что такое «правый уклон» в кино // Ленингр. газ. кино. 1929. 17 нояб. № 46. С. 2.
Из книги «Художественные течения в советском кино».
470. Индустриальные празднества и задачи театральной реконструкции // Жизнь искусства. 1929. № 46. 18 нояб. С. 2.
471. За материалистическую диалектику в кино, против наступающей кино-реакции // Жизнь искусства. 1929. № 47. 24 нояб. С. 2–3.
472. Театральное лицо РАППа // Жизнь искусства. 1929. № 48. 1 дек. С. 2–3.
473. За осуществление революционного договора / А. И. Пиотровский, В. Е. Вольф, М. В. Соколовский // Жизнь искусства. 1929. № 49. 8 дек. С. 5.
О революционном договоре между Трамом, Красным театром, Театром Пролеткульта и Госагиттеатром.
474. Уроки американского кино // Там же. С. 11.
475. Успех молодой кинематографии // Ленингр. газ. кино. 1929. 8 дек. № 49. С. 2.
476. Художественная система рабочей молодежи. (В дискуссионном порядке) // Жизнь искусства. 1929. № 50. 15 дек. С. 4.
О Трамах.

477. «Тартюф» и проблемы сезона // Жизнь искусства. 1929. № 51. 22 дек. С. 5.
Спектакль Ленинградского академического театра драмы.
478. Ответ Попову // Жизнь искусства. 1929. № 52. 29 дек. С. 5.
По поводу статьи И. Попова «Сенсации Адр. Пиотровского» (Кино и жизнь. 1929. 20 нояб. № 1).
479. Тематика реконструктивного периода // Там же. С. 2–3.

1930

480. Книга комедий Аристофана // Аристофан. Книга комедий. Лисистрата. Лягушки. Законодательницы / пер., вступ., ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1930. С. 784.
481. Комедия критики // Там же. 189–199.
То же// Аристофан. Комедии. [В 2-х т]. Т. II. М.; Л., 1934. С. 301–308.
482. Комедия-утопия // Там же. С. 313–323.
Вступительная статья к комедии «Законодательницы».
То же // Аристофан. Комедии. [В 2-х т.]. Т. II. М.; Л. С. 407–414.
483. Предисловие // Радлова-Казанская Н. Работа над речью. Л.; М.: «Теакинопечать», 1930. С. 3–4. (Ленингр. театр рабочей молодежи.)
484. Самодеятельный театр и советская театральная культура. (Вместо предисловия) // Авлов Г. Клубный самодеятельный театр. (Эволюция методов и форм) / вступ. ст. А. Пиотровского. Л.; М.: «Теакинопечать», 1930. С. 3–14.
485. Спектакль о социалистическом соревновании / А. И. Пиотровский, М. В. Соколовский // Львов Н. «Клеш задумчивый». Диалектическое представление в 3-х кругах / ред. и вступ. ст. А. Пиотровского, М. Соколовского. Л..; М.: «Теакинопечать», 1930. С. 3–10.
486. Художественные течения в советском кино / предисл. И. Попова. Л.; М.: «Теакинопечать», 1930. — 47 с.

487. «Палачи Рима». Псков — Боровичи — Череповец // Рабочий и театр. 1930. № 1. 5 янв. С. 15.
О театрах Ленинградской области.
488. «Черевички». (Премьера в Театре оперы и балета) // Красн. газ., веч. вып. 1930. 27 янв. № 22. С. 4.
489. Письмо в редакцию // Кинофронт. 1930. № 1. 5 февр. С. 3.
По поводу выступлений печати с обвинениями А. И. Пиотровского в формализме.
490. Против формализма. (Письмо в редакцию) // Рабочий и театр. 1930. № 7. 5 февр. С. 12.
По поводу выступлений печати с обвинениями А. И. Пиотровского в формализме.
491. «Чапаев». (Гастроли Московского театра им. МОСПС) // Красн. газ., веч. вып. 1930. 21 апр. № 93. С. 4.
Инсценировка А. Н. Фурмановой и С. М. Лунина по роману Д. А. Фурманова.
492. За интернациональное рабочее искусство // Красн. газ., веч. вып. 1930. 30 апр. № 101. С. 4.
493. На спектаклях тюркского театра // Красн. газ., веч. вып. 1930. 16 мая. № 114. С. 4.
494. Берлинский театр молодых актеров. (Итоги гастролей) // Красн. газ., веч. вып. 1930. 19 мая. № 116. С. 4.
495. Торжество ребят // Красн. газ., веч. вып. 1930. 28 мая. № 124. С. 4.
496. Фронт молодых Трамов // Красн. газ., веч. вып. 1930. 6 июня. № 132. С. 4.
497. Первые выступления // Рабочий и театр. 1930. № 35. 25 июня. С. 2–3.
О IV Всесоюзной музыкальной олимпиаде.
498. В борьбе за художественный метод // Рабочий и театр. 1930. № 36. 30 июня. С. 2–3.
Откл.: Подольский С. Актер в Траме и А. Пиотровский. (В порядке дискуссии) // Рабочий и театр. 1930. № 47. 24 авг. С. 2–3; № 48. 29 авг. С. 2–3.

499. Искусство под знаком соревнования // Красн. газ., веч. вып. 1930. 15 июля. № 165. С. 4.
Всесоюзная олимпиада искусств в Москве.
500. Пути и перепутья самодеятельного театра // Рабочий и театр. 1930. № 39. 15 июля. С. 4–5.
501. Итоги первой олимпиады театров // Рабочий и театр. 1930. № 40. 20 июля. С. 2–3.
502. На спектаклях узбекского театра // Красн. газ., веч. вып. 1930. 22 июля. № 171. С. 4.
Гастроли Узбекского драматического театра в Ленинграде.
503. Узбекская драма // Рабочий и театр. 1930. № 41. 25 июля. С. 6–7.
Гастроли Узбекского драматического театра в Ленинграде.
504. Актеры в Траме // Рабочий и театр. 1930. № 43. 4 авг. С. 2–3.
Откл.: Подольский С. Актер в Траме и А. Пиотровский. (В порядке дискуссии) // Рабочий и театр. 1930. № 47. 24 авг. С. 2–3; № 48. 29 авг. С. 2–3.

1931

505. Античный театр // А. А. Гвоздев, Адр. Пиотровский. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л.: «Academia», 1931. С. 1–329.
506. «Робеспьер» [Ф. Ф. Раскольникова] в Государственном театре драмы // Рабочий и театр. 1931. № 5. 21 февр. С. 8–9.
507. Дряхлая юность // Советское искусство. 1931. 12 апр. № 18. С. 4.
О работах немецкого критика Курта Глазера.
508. Ответ на письмо группы практиков: [Худ. сектор Пиотровский: «Работа с практиками на нашей фабрике...»] // Кадр. 1931. № 16. С. 1.
509. Введение от автора // Клубная сцена. 1931. № 7–8. С. 49–51.
510. Худ сектор должен научиться работать по-новому // Кадр. 1931. № 16. С. 2.
511. Победа фабрики // Кадр. 1931. 25 окт. № 21. С. 1.

512. Даниил Рафалович: [некролог] // Там же. С. 3.
513. Письмо в редакцию / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Советский театр. 1931. № 12. декабрь. С. 32.
514. Письмо в редакцию / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Советское искусство. 1931. 20 дек. № 54–55. С. 4.
Об ошибках, допущенных в книге «История европейского театра».

1932

515. Вагнер — театральный реформатор и автор «Мейстерзингеров» // Рихард Вагнер. К пятидесятилетию со дня смерти. Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, [1932]. С. 3–5.
516. О собственных формалистских ошибках // Рабочий и театр. 1932. № 3. 30 янв. С. 10–11.
517. Навстречу завершающему году // Кадр. 1932. 14 февр. № 3. С. 2.
Работа Ленфильма в 1931 г.
518. Гвоздев и Пиотровский о своих ошибках / А. Гвоздев, А. Пиотровский // Советский театр. 1932. № 5. С. 11–12.
519. На борьбу за детский фильм // Кадр. 1932. 11 апр. № 8. С. 2.
520. Максим Горький в драматургии // Рабочий и театр. 1932. № 27. сент. С. 3–5.
521. Разбег откуда и куда // Рабочий и театр. 1932. № 28. окт. С. 12–15.
«Разбег» В. П. Ставского и Г. Павлюченко в Московском театре Красной Пресни.
522. Горький и кинематография // Кадр. 1932. 1 окт. № 21. С. 1.
523. В боях за «Встречный». Новая фильма Эрмлера и Юткевича // Советское искусство. 1932. 9 окт. № 46. С. 3.
524. Строгие и требовательные 15 лет // Советский театр. 1932. № 10–11. Окт.-нояб. С. 38–39.
525. Театры, которых уже нет... Листки воспоминаний // Рабочий и театр. 1932. № 29–30. Нояб. С. 6–7.

Театральные действа «Героический театр», «Народная комедия», «Комическая опера», «Вольная комедия», «Новая драма».

526. Художественное лицо нашей фабрики к XV-летию Октября // Кадр. 1932. 6 нояб. № 24. С. 2. Кинофабрика «Росфильма».

527. Завоевание танца. Героика якобинского Парижа на советской балетной сцене // Красн. газ., веч. вып. 1932. 9 нояб. № 260. С. 3. «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

528. «Молодой пласт» [Л. А. Бочина]. (В Театре юных зрителей) // Смена. 1932. 11 нояб. № 262. С. 4.

529. Драматургия Октября // Рабочий и театр. 1932. № 32–33. дек. С. 3.

530. «Земля и небо» [бр. Тур]. В Красном театре Госнардома // Там же. С. 6–7.

531. Гауптман на закате // Рабочий и театр. 1932. № 34. Дек. С. 3–4.

532. Октябрьские премьеры в ленинградских театрах // Советский театр. 1932. № 12. Дек. С. 17.

533. Театры Тифлиса // Советское искусство. 1932. 9 дек. № 56. С. 3.

534. Двадцать два года спустя. «Дон Жуан» в Госдраме // Красн. газ., веч. вып. 1932. 29 дек. № 302. С. 3.

1933

535. Светоний. Жизнеописания двенадцати цезарей / пер. с лат. и примеч. Д. П. Кончаловского; предисл. А. И. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1933. 642 с.: ил.

536. «Комаринский мужик» — как оперное либретто // «Комаринский мужик». Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1933. С. 5.

537. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // История советского театра. Т. 1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: ГИХЛ, 1933. С. 81–290.

538. Возобновленный «Дон Жуан» // Рабочий и театр. 1933. № 1. Янв. С. 8–10.
Спектакль Ленинградского академического театра драмы.
539. Гольдони в «Сатире» // Веч. Красн. газ. 1933. 19 янв. № 16. С. 3.
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони в Ленинградском театре сатиры и комедии.
540. Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем // Рабочий и театр. 1933. № 3. янв. С. 2–3.
541. Ленин в театре // Веч. Красн. газ. 1933. 21 янв. № 18. С. 3.
О посещениях В. И. Лениным театров.
542. Обновленные «Корневильские». В Музыкальном театре им. Немировича-Данченко // Веч. Красн. газ. 1933. 31 янв. № 25. С. 3.
543. Театральное дело Вагнера // Рабочий и театр. 1933. № 4–5. Февр. С. 5–6.
544. Большие герои // Советское искусство. 1933. 2 февр. № 6. С. 2.
О героях современной драматургии.
545. «Золото Рейна» // Веч. Красн. газ. 1933. 22 февр. № 44. С. 3.
Спектакль Ленинградского академического театра оперы и балета.
546. Русский Сенека // Советское искусство. 1933. 3 марта. № 11. С. 4.
Л.-А. Сенека. Трагедии. Перевод С. М. Соловьева.
547. Искусство «великой зари человечества». Маркс об античной трагедии // Советское искусство. 1933. 14 марта. № 13. С. 3.
548. Первые годы Большого драматического театра / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Рабочий и театр. 1933. № 10. Апр. С. 3–5.
Отрывок из книги «История советского театра».
549. Молодые наследники вековой культуры. Премьера «У Парижской заставы» [Л. Керубини] в ГАТОБе // Веч. Красн. газ. 1933. 1 апр. № 75. С. 3.

550. Спектакль о революционном Западе. «Суд» [В. М. Киршона] в Госдраме // Веч. Красн. газ. 1933. 5 апр. № 79. С. 3.
551. Рапорт кинематографии // Рабочий и театр. 1933. № 11. Апр. С. 12–14.
К годовщине постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций».
552. Трагикомедия о деньгах. «Свадьба Кречинского» в Театре им. В. Э. Мейерхольда // Веч. Красн. газ. 1933. 16 апр. № 88. С. 3.
553. Первомайские празднества 1920 г. / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Рабочий и театр. 1933. № 12. Апр. С. 4–5.
Отрывок из книги «История советского театра».
554. Музейный спектакль? «Служанка-госпожа» [Д. Перголези] в Эрмитажном театре // Веч. Красн. газ. 1933. 26 апр. № 94. С. 3.
555. Философская комедия. «Свадьба Кречинского». В Театре им. Мейерхольда // Советское искусство. 1933. 26 апр. № 19–20. С. 6.
556. Майский театр // Веч. Красн. газ. 1933. 30 апр. № 100. С. 3.
557. Детям — большую кинематографию // Рабочий и театр. 1933. № 13. май. С. 4–5.
558. Классики на ленинградской сцене // Рабочий и театр. 1933. № 14. Май. С. 8–10.
559. Клеймо б...езобразия. О «двух испытаниях» многострадального зрителя // Веч. Красн. газ. 1933. 27 мая. № 120. С. 3.
О фильмах «Клеймо Б» и «Три испытания».
560. Театральная «гапоновщина» / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Театр и драматургия. 1933. № 2–3. Май-июнь. С. 54–57.
О передвижном театре под рук. П. П. Гайдебурова.
561. Апрельские итоги, апрельские уроки // Кино. 1933. 10 мая. № 23. С. 2.
О киностудии «Ленфильм».
562. Дореволюционные «театры для народа» в годы пролетарской диктатуры / А. И. Пиотровский,

А. А. Гвоздев // Рабочий и театр. 1933. № 15. май. С. 3–6.
Отрывок из книги «История советского театра».
Откл.: Брянцев А. Открытое письмо авторам «Истории советского театра // Рабочий и театр. 1933. № 24. Авг. С. 12.

563. Право на песню. «Беглец» [Н. М. Стрельникова] в Театре оперы и балета // Веч. Красн. газ. 1933. 27 мая. № 120. С. 3.

564. «Гамлет» без философии // Веч. Красн. газ. 1933. 31 мая. № 123. С. 3.
Спектакль Театра им. Евг. Вахтангова в пост. Н. Акимова.

565. Оператор в творческом процессе кинематографии // Кадр. 1933. 2 июня. № 13. С. 2.

566. На путях героической драмы. «4 дня» [М. Н. Даниэля] в Московском Госете // Веч. Красн. газ. 1933. 7 июня. № 129. С. 3.

567. Условность и правдоподобие. «Девушки нашей страны» [И. К. Микитенко] в Ленгосдраме // Советское искусство. 1933. 8 июня. № 26. С. 4.

568. Малый оперный театр сегодня и завтра // Рабочий и театр. 1933. № 17. Июнь. С. 9–11.

569. Бой за классику // Веч. Красн. газ. 1933. 26 июня. № 145. С. 3.
К итогам сезона в ленинградских театрах.

570. Музыкальный театр // Веч. Красн. газ. 1933. 3 июля. № 151. С. 3.
К итогам сезона в ленинградских театрах.

571. «Анзор» [С. А. Шаншиашвили]. «Тетнульд» [Ш. Н. Дадиани] // Веч. Красн. газ. 1933. 14 июля. № 160. С. 3.
Спектакли Грузинского театра им. Ш. Руставели.

572. Наша молодость. Пять театральных коллективов // Советское искусство. 1933. 14 июля. № 32. С. 2.
Ленинградские театры: Трам, Пионертрам, Красный театр, Молодой театр, Театр ЛОСПС.

573. Что мы будем делать в 1933/34 г. (Творческие заявки критики) // Рабочий и театр. 1933. № 26. сент. С. 3.

574. Ответ авторов «Истории советского театра» / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Рабочий и театр. 1933. № 27. сент. С. 15.
Ответ на письмо А. А. Брянцева («Открытое письмо авторам «Истории советского театра» // Рабочий и театр. 1933. № 24. Авг.) о трактовке истории Передвижного театра под рук. П. П. Гайдебурова.

575. «Враги» [М. Горького]. Вчера на премьере в Госдраме // Веч. Красн. газ. 1933. 25 сент. № 221. С. 3.

576. Юные разведчики. «Клад» [Е. Л. Шварца] в Тюзе // Веч. Красн. газ. 1933. 11 окт. № 235. С. 3.

577. Драматургия побед и рекордов // Рабочий и театр. 1933. № 30–31. Окт.-нояб. С. 2–3.

578. Театр не открылся... На премьере «Дон Кихота» // Веч. Красн. газ. 1933. 2 нояб. № 253. С. 3.
Пьеса Г. И. Чулкова по роману М. Сервантеса в Ленинградском академическом театре драмы.

579. Театр героической памяти // Веч. Красн. газ. 1933. 6 нояб. № 257. С. 3.

580. Режиссеры октябрьского поколения. Ленинградские мастера театра и кино // Советское искусство. 1933. 7 нояб. № 51. С. 8.
С. Э. Радлов, М. В. Соколовский, Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, Ф. М. Эрмлер, С. И. Юткевич.

581. О театральных билетах // Веч. Красн. газ. 1933. 17 нояб. № 263. С. 4.

582. «Поднятая целина». (В Первом театре ЛОСПС) // Рабочий и театр. 1933. № 33. Нояб. С. 10–11.
Инсценировка А. Б. Винера по роману М. А. Шолохова.

583. «Достигаев и другие». Ленинградский БДТ им. Горького // Советское искусство. 1933. 2 дек. № 55. С. 3.

584. «Укрощение мистера Робинзона» [В. А. Каверина] в Большом драматическом театре // Веч. Красн. газ. 1933. 17 дек. № 289. С. 3.

1934

585. Комедийный театр Аристофана // Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / ред., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. Т. I. М.; Л., «Academia», 1934. С. 7–50. (Античная литература).
586. Комедия-идиллия // Там же. С. 55–61. Вступительная статья к комедии «Ахарняне».
587. Комедия-памфлет // Там же. С. 141–147. Вступительная статья к комедии «Всадники».
588. Комедия идей // Там же. С. 235–242. Вступительная статья к комедии «Облака».
589. Комедия-шутка // Там же. С. 339–343. Вступительная статья к комедии «Осы».
590. Комедия-апофеоз // Там же. С. 437–444. Вступительная статья к комедии «Тишина».
591. Предисловие [ко второму тому комедий Аристофана] // Там же. Т. II. С. 7–8.
592. Комедия-сказка // Там же. Т. II. С. 13–18. Вступительная статья к комедии «Птицы».
593. Комедия-хоровод // Там же. Т. II. С. 127–132. Вступительная статья к комедии «Лисистрата».
594. Комедия пародий // Там же. Т. II. С. 215–223. Вступительная статья к комедии «Женщины на празднестве».
595. Комедия критики // Там же. Т. II. С. 301–308. Вступительная статья к комедии «Лягушки».
596. Комедия-утопия // Там же. Т. II. С. 407–414. Вступительная статья к комедии «Законодательницы».
597. Комедия-притча // Там же. С. 493–499. Вступительная статья к комедии «Богатство».
598. От повести Лескова к опере Шостаковича и к спектаклю Малого оперного театра // «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Шостаковича. Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1934. С. 11–16.

599. «Коппелия»: [балет в 3-х актах]. Муз. Л. Делиба, пост и либретто Ф. Лопухова: [мат. к постановке 1934 г.] / Гос. акад. Малый оперный театр. Л., 1934. С. 5–17.
Содерж.: «Коппелия» / А. Пиотровский; Либретто балета; Программа спектакля.
600. О ленинском стиле в театральной работе // Рабочий и театр. 1934. № 2. Янв. С. 4–5.
601. Театральное время, вперед! // Веч. Красн. газ. 1934. 13 янв. № 11. С. 3.
602. «Западня» [Н. С. Рашевской и А. А. Бартошевича по роману Э. Золя]. На премьере Малой сцены Госдрамы // Веч. Красн. газ. 1934. 15 янв. № 13. С. 3.
603. «Бунтари» // Рабочий и театр. 1934. № 4. Февр. С. 12–13.
Пьеса Л. Ф. Макарьева в Ленинградском Тюзе.
604. О театральном Золя. Первые спектакли Малой сцены Ленинградской Госдрамы // Советское искусство. 1934. 11 февр. № 7. С. 2.
«Западня» Н. С. Рашевской и А. А. Бартошевича по роману Э. Золя в Ленинградском академическом театре драмы.
605. Оптимистическая комедия // Рабочий и театр. 1934. № 6. февр. С. 2–3.
606. «Характерная старуха» // Советское искусство. 1934. 5 марта. № 11. С. 2.
Е. П. Корчагина-Александровская.
607. К большому шекспировскому спектаклю // Веч. Красн. газ. 1934. 11 марта. № 58. С. 2.
К пятнадцатилетию Большого драматического театра.
608. Театр большой драмы // Лит. газ. 1934. 12 марта. № 30. С. 4.
К пятнадцатилетию Большого драматического театра.
609. «Характерная старуха» // Смена. 1934. 16 марта. № 62. С. 3.
К 40-летию Е. П. Корчагиной-Александровской.

610. «Женитьба». Гоголевский спектакль в Госдраме // Веч. Красн. газ. 1934. 21 апр. № 92. С. 2.
611. «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова // Рабочий и театр. 1934. № 14. Май. С. 10–11.
612. Сказка в опере. «Садко» в Театре оперы и балета // Веч. Красн. газ. 1934. 10 мая. № 106. С. 2.
613. Оптимистический Шекспир. «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова // Советское искусство. 1934. 23 мая. № 24. С. 2.
614. Драматургия Ленинграда // Рабочий и театр. 1934. № 18. Июнь. С. 4–5.
615. Младшее поколение театров // Рабочий и театр. 1934. № 21. Июль. С. 2–3.
К итогам сезона в ленинградских театрах.
616. Заметки о Госдраме // Веч. Красн. газ. 1934. 9 июля. № 156. С. 2.
617. Подлинный и искаженный Чехов. Писатель и современная литература // Советское искусство. 1934. 17 июля. № 33. С. 2.
618. Накануне павильонных съемок // Кино. 1934. 22 июля. № 33. С. 3.
619. «Святыня брака» в Ленинградском Мюзик-холле // Советское искусство. 1934. 23 авг. № 39. С. 4.
620. Новые темы, новые фильмы. Итоги конкурса на сценарий и либретто молодежного фильма // Смена. 1934. 14 нояб. № 261. С. 2.
621. На вершинах русской драматургии // Веч. Красн. газ. 1934. 15 нояб. № 262. С. 2.
«Борис Годунов» А. С. Пушкина в Ленинградском академическом театре драмы.

1935

622. Гений римской комедии // Плавт. Избранные комедии: в 3-х т. Т. 2: Ослы; Жребий; Эпидик; Купец; Привидение; Перс; Канат / статьи А. И. Пиотровского, М. М. Покровского. М.; Л.: «Academia», 1935. С. VII–XXX.
623. Балет «Светлый ручей» / А. И. Пиотровский, Ф. В. Лопухов // «Светлый ручей»: сб. статей

и материалов к постановке балета в Гос. академич. Малом оперном театре. – Л.: [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935. С. 3–12.

624. За советскую оперу // «Тихий Дон»: сб. статей и материалов к постановке оперы в Ленингр. гос. академич. Малом оперном театре. Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1935. С. 3–5.

625. На путях экспрессионизма / А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев // Большой драматический театр. Л.: изд. Гос. БДТ им. Горького, 1935. С. 117–154.

626. «Пиковая дама» в Малом оперном театре // «Пиковая дама»: сб. статей и материалов к постановке оперы «Пиковая дама» нар. артистом республики Вс. Мейерхольдом в Гос. академическом Малом оперном театре. Л.: изд. Гос. ак. Малого оперного театра, 1935. С. 12–19.

627. «Прометей» Эсхила // Эсхил. Прикованный Прометей / пер., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. [М.; Л.]: «Academia», 1935. С. 5–27.

628. Первое десятилетие // Ленинградский театр рабочей молодежи: 21 ноября 1925 — 21 ноября 1935: сб. статей. Л., 1935. С. 7–23.
Итоги работы Ленинградского Трама.

629. Наше творческое завтра // Рабочий и театр. 1935. № 2. Янв. С. 20–21.
О перспективах работы «Ленфильма».

630. Дорога мастера-большевика // Лит. Ленинград. 1935. 26 янв. № 4. С. 3.
О режиссере Фридрихе Эрмлере.

631. Фабрика высокого мастерства / А. И. Пиотровский, Л. Г. Кацнельсон // Кино. 1935. 28 янв. № 5. С. 2.
К награждению киностудии «Ленфильм» орденом Ленина.

632. За большую реалистическую кинематографию // Веч. Красн. газ. 1935. 1 февр. № 26. С. 2.

633. Оправдать великое доверие / А. И. Пиотровский, Л. Г. Кацнельсон // Кадр. 1935. 1 февр. № 2–4. С. 4.
К награждению студии «Ленфильм» орденом Ленина.

634. Путь к народной трагедии // Кино. 1935. 16 февр. № 8. С. 3.
Кинофильм Ф. М. Эрмлера «Крестьяне».
635. Шекспир в «Комедии» // Веч. Красн. газ. 1935. 16 февр. № 39. С. 2.
«Укрощение строптивой» в Ленинградском театре «Комедия».
636. «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр // Советское искусство. 1935. 17 февр. № 8. С. 3–4.
637. Вооруженная кинематография // Кино. 1935. 5 марта. № 11. С. 1.
О советском кино. К окончанию Международного киноф\естиваля в Москве.
638. Трагедия о короле Ричарде. Спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре // Советское искусство. 1935. 23 марта. № 14. С. 3.
639. За советскую оперу! / А. И. Пиотровский, С. А. Самосуд, Н. В. Смолич, С. Н. Гисин // Веч. Красн. газ. 1935. 26 марта. № 70. С. 2.
640. Международный смотр кинематографии. К итогам кинофестиваля в Москве // Рабочий и театр. 1935. № 7. Апр. С. 4–6.
641. Мастер оперной режиссуры // Веч. Красн. газ. 1935. 1 апр. № 75. С. 2.
Н. В. Смолич.
642. «Грушевая ветвь в цвету». На спектакле Мэй Лань-фана // Веч. Красн. газ. 1935. 4 апр. № 78. С. 2.
643. Победа московских кинематографистов // Кино. 1935. 4 апр. № 16. С. 3.
Кинофильм Ю. Я. Райзмана «Летчики».
644. Послеапрельская кинематография ждет писателя // Лит. Ленинград. 1935. 20 апр. № 18. С. 3.
645. Настоящий Шекспир // Веч. Красн. газ. 1935. 20 апр. № 91. С. 2.
«Отелло» Театре-студии под рук. С. Э. Радлова.
646. Театр революции // Веч. Красн. газ. 1935. 23 апр. № 94. С. 2.
647. Самое великое, самое полновесное искусство наших дней // Кадр. 1935. 1 мая. № 11. С. 2.

648. Теснее содружество писателя и режиссера // Кино. 1935. 5 мая. № 21. С. 2.
649. «Король Лир» в Гос[ударственном] еврейском театре // Веч. Красн. газ. 1935. 28 мая. № 121. С. 2.
650. «Петр Первый» и проблемы исторического спектакля // Рабочий и театр. 1935. № 11. Июнь. С. 10–11.
Пьеса А. Н. Толстого в Ленинградском академическом театре драмы.
651. О стиле сентиментальном и героическом // Веч. Красн. газ. 1935. 13 июня. № 134. С. 3.
О советском кино.
652. Мастер большой темы // Кино. 1935. 23 июля. № 34. С. 2.
К кончине драматурга Н. А. Зархи.
653. Расцвет // Веч. Красн. газ. 1935. 6 нояб. № 257. С. 2.
Культурная жизнь Батума.
654. Славная годовщина // Кадр. 1935. 7 нояб. № 41. С. 2.
655. «Платон Кречет» // Веч. Красн. газ. 1935. 17 нояб. № 264. С. 3.
Пьеса А. Е. Корнейчука в Ленинградском академическом театре драмы.
656. Отвечаем делом // Кино. 1935. 1 дек. № 56. С. 3.
О работе «Ленфильма».
657. Мы поднимаем большую тематику. Самоуспокоенности не должно быть места // Кадр. 1935. 10 дек. № 47. С. 2.
О репертуарных планах «Ленфильма».
658. План реализуем // Кино. 1935. 11 дек. № 57. С. 2.
О работе «Ленфильма».
659. Песнь комсомольского мужества // Веч. Красн. газ. 1935. 20 дек. № 291. С. 2.
«Начало жизни» Л. С. Первомайского в Ленинградском Траме.
660. «Музыкантская команда» // Советское искусство. 1935. 23 дек. № 59. С. 3.
Пьеса Д. Дэля в Ленинградском Новом Тюзе.
661. Н. Ф. Монахов. 40 лет работы в театре // Советское искусство. 1935. 29 дек. № 60. С. 2.

1936

662. Малый оперный театр / предисл. С. Н. Гисина. Л.: тип. «Коминтерн», 1936. 87 с.
663. Первый фильм молодой мастерской // «Подруги». Л.: изд. Ленингр. кинофабрики «Ленфильм», 1936. С. 5–8.
Кинофильм Л. О. Арнштама «Подруги».
То же // Из истории «Ленфильма». Вып. 4. Л., 1975. С. 155–156.
664. Простая картина о больших днях // «Семеро смелых». Л.: изд, Информ.-исслед. сектора киностудии «Ленфильм», 1936. С. 9–13.
Кинофильм С. А. Герасимова «Семеро смелых».
665. Лаборатория советской оперы. К гастролям Ленинградского Малого оперного театра // Известия. 1936. 5 янв. № 4. С. 4.
666. Пушкинский спектакль в Большом драматическом театре // Веч. Красн. газ. 1936. 11 февр. № 34. С. 2.
«Скупой рыцарь», «Каменный гость».
667. Водевиль вместо трагедии. Неудачный спектакль Большого драматического театра //Советское искусство. 1936. 17 февр. № 8. С. 3.
«Скупой рыцарь», «Каменный гость».
668. Подчеркнуть оптимизм поэта // Кадр. 1936. 23 февр. № 9. С. 2.
Кинофильм М. З. Левина «Путешествие в Арзрум».
669. «Кукольный дом» на малой сцене Госдрамы // Веч. Красн. газ. 1936. 7 марта. № 54. С. 2.
670. Новая победа советского кино. «Мы из Кронштадта» [Е. Л. Дзигана] // Веч. Красн. газ. 1936. 10 марта. № 57. С. 2.
671. Посредственное искусство. На премьерах Ленинградской Госдрамы // Советское искусство. 1936. 23 марта. № 14. С. 3.
672. «Брат и сестра» // Веч. Красн. газ. 1936. 4 апр. № 78. С. 2.
Пьеса Е. Л. Шварца в Ленинградском Тюзе.
673. Дать картину о советской женщине // Кадр. 1936. 16 апр. № 18. С. 3.

О киносценарии А. А. Караваевой «Елена».

674. Любимица советского экрана // Красн. газ. 1936. 21 апр. № 92. С. 4.
Творческий вечер Янины Жеймо.

675. «Египетские ночи». — На гастролях Московского Камерного театра // Веч. Красн. газ. 1936. 21 апр. № 92. С. 2.
Композиция из произведений А. С. Пушкина, В. Шекспира, Б. Шоу.

676. Янина Жеймо // Кино. 1936. 6 мая. № 23. С. 2.

677. Нелепый спектакль. «Отелло» а постановке Н. Охлопкова // Веч. Красн. газ. 1936. 7 мая. № 104. С. 2.
Спектакль Московского Реалистического театра.

678. От первой попытки к полноценной картине о наших детях // Кадр. 1936. 7 мая. № 21. С. 3.
Кинофильм А. В. Кудрявцевой «Леночка и виноград».

679. Большое почетное дело. Создадим фильмы, достойные великой годовщины // Красн. газ. 1936. 19 мая. № 4. С. 3.

680. «Собака на сене». Премьера в театре «Комедия» // Красн. газ. 1936. 8 июня. № 21. С. 3.

681. «Ревизор» в [Ленинградском академическом] театре драмы // Красн. газ. 1936. 22 июня. № 33. С. 3.

682. Еще один неудачный спектакль. «Ревизор» в Госдраме // Лит. Ленинград. 1936. 30 июня. № 30. С. 4.

683. Детский театр в Ленинграде // Современный театр. 1936. № 7. Июль. С. 21–23.

684. Фильм о монгольском народе // Искусство кино. 1936. № 7. Июль. С. 49–54.

685. Спектакль без мысли. «Ревизор» в Ленинградской Госдраме // Советское искусство. 1936. 5 июля. № 31. С. 3.

686. Крупнейший мастер советского театра // Красн. газ. 1936. 7 июля. № 45. С. 3.
К кончине Н. Ф. Монахова.

687. Начало пути // Кадр. 1936. 8 июля. № 32. С. 1.

Работы актерской мастерской «Ленфильма» под рук. Г. М. Козинцева.

688. Рабочие цеха должны знать, что мы ставим, должны помогать // Там же. С. 2.

689. В мастерской Б. В. Зона // Кино. 1936. 11 июля. № 34. С. 3.
«Ася» А. Я. Бруштейн в исполнении актера «Ленфильма».

690. Николай Федорович Монахов // Советское искусство. 1936. 11 июля. № 32. С. 3.

691. Новые переводы древних поэтов. («Софокл», «Менандр», «Лирика древней Эллады», изд. «Академия») // Лит. Ленинград. 1936. 11 июля. № 32. С. 4.

692. Первые шаги // Кино. 1936. 22 июля. № 36. С. 3.
Работы актерской мастерской «Ленфильма» под рук. Г. М. Козинцева.

693. Будущее в настоящем // Кино. 1936. 28 июля. № 37. С. 1.
Обсуждение Сталинской Конституции.

694. Драматургию античности на советскую сцену // Советский театр. 1936. № 8. Авг. С. 13–14.

695. Эсхил. «Персы». [Предисловие к трагедии] // Звезда. 1936. № 9. Сент. С. 3–6.

696. Украинский «Платон Кречет» // Красн. газ. 1936. 7 сент. №97. С. 3.
Пьеса А. Е. Корнейчука в Украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко.

697. Ленинградская кинематография в юбилейном году // Рабочий и театр. 1936. № 20. Окт.-нояб. С. 15–17.

698. «Братья» / А. И. Пиотровский, Л. Г. Кацнельсон // Кадр. 1936. 20 окт. № 47. С. 3.
Кинофильм М. Егорова.

699. Образ Кирова в нашей работе // Кадр. 1936. 7 дек. № 54. С. 3.

700. Наша студия накануне 1937 г. // Кадр. 1936. 29 дек. № 58. С. 1.
О киностудии «Ленфильм».

1937

701. «Ахарняне» // Древнегреческая драма / пер., вступ. ст. и прим. А. И. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. С. 289–294.
Вступительная статья к комедии Аристофана.
702. Древнегреческая драма // Там же. С. III–XL.
703. «Ипполит» // Там же. С. 225–229.
Вступительная статья к трагедии Еврипида.
704. «Орестея» // Там же. С. 3–10.
Вступительная статья к трилогии Эсхила.
705. «Третейский суд» // Там же. С. 365–368.
Вступительная статья к комедии Менандра.
706. «Царь Эдип» // Там же. С. 151–158.
Вступительная статья к трагедии Софокла.
707. «Освобожденный Прометей» (фрагменты) // Эсхил. Трагедии / пер. вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. С. 383–388.
Изложение содержания трагедии.
708. Персидская трилогия // Там же. С. 5–13.
Вступительная статья к трагедии «Персы».
709. Трагический театр Эсхила // Там же. С. IX–XXXII.
710. Трилогия о дочерях Даная // Там же. С. 61–69.
Вступительная статья к трагедии «Молящие».
711. Трилогия о титане Прометее // Там же. С. 169–176.
Вступительная статья к трагедии «Прикованный Прометей».
712. Трилогия об Оресте // Там же. С. 223–232.
Вступительная статья к «Орестее».
713. Фиванская трилогия // Там же. С. 115–122.
Вступительная статья к трагедии «Семь против Фив».
714. «Маленькие трагедии» Пушкина // Рабочий и театр. 1937. № 2. Февр. С 5–7.
715. Пушкинские фильмы // Красн. газ. 1937. 9 февр. № 32. С. 4.
716. Большое культурное дело // Кадр. 1937. 10 февр. № 7. С. 2.

О кинофильмах «Юность поэта» А. А. Народницкого и «Путешествие в Арзрум» М. З. Левина.

717. Пушкин и античность // Советское искусство. 1937. 11 февр. № 7. С. 3.

718. Спектакль о грядущих боях // Рабочий и театр. 1937. № 3. Март. С. 8–9.
«Большой день» В. М. Киршона в Большом драматическом театре.

719. Простои // Кадр. 1937. 7 апр. № 13. С. 2.

720. Сценарии ленинградских писателей // Звезда. 1937. № 4. апр. С. 189–195.
О киносценариях.

721. Пушкинский спектакль в Ленинграде // Советское искусство. 1937. 11 апр. № 17. С. 5.
«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в Большом драматическом театре.

722. Театр цветущего Казахстана. «Кыз-Жибек» [Е. Г. Брусиловского] в Казахском оперном театре // Смена. 1937. 21 апр. № 91. С. 4.

723. «Ер-Таргын» [Е. Г. Брусиловского]. Постановка Казахского оперного театра // Смена. 1937. 24 апр. № 94. С. 4.

724. Александр Викторович Ивановский // Кадр. 1937. 6 мая. № 21. С. 4.
К 30-летию деятельности заслуженного деятеля искусств А. В. Ивановского.

725. «Партизанские дни» [Б. В. Асафьева]. Премьера в Театре оперы и балета им. Кирова // Смена. 1937. 30 мая. № 122. С. 4.

726. «Броненосец Потемкин». Премьера в театре оперы и балета им. Кирова // Смена. 1937. 24 июня. № 143. С. 4.

727. Фальшивый замысел // Советское искусство. 1937. 5 июля. № 31. С. 5.

II. Драматические произведения, написанные самим А. И. Пиотровским и с соавторами

1. Саламинский бой: истор. драма для подростков в 3 д. / [соч.] А. Пиотровского и С. Радлова. Пг., 1919. — 42 с.

То же // Игра: непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры: [в 2-ч]. Ч. 1. (№ 3) [Пг.], 1920. С. 81–119.

2. Меч мира. Праздничное зрелище. Посвящается Красной Армии. Пг.: изд. Политпросветуправления Петрогр. военного округа, 1921. — 31 с.
3. Падение Елены Лэй: драма. Пг.: «Academia», 1923. — 89 с.
   То же // Красная новь. 1923. № 5 (авг.-сент.). С. 24–53.
   Рец. Беленсон, А. «Газ» и Гэз. (Вокруг кругов и единиц) // Жизнь искусства. 1923. № 10. 13 марта. С. 13.
4. Парижская коммуна: инсценировка. Л.: Уч. тип. Ленингр. ин-та глухонемых, 1924. — 15 с. (Худож. часть Губполитпросвета. Секция самодеят. театра.)
5. Коммунистический манифест: инсценировка / Худож. часть Губполитпросвета. Секция самодеят. театра; с предисл. А. Пиотровского. Л.: Учеб. тип. Ленингр. ин-та глухонем., 1924. — 8 с.
6. Смерть Командарма. Действие первое. Сцена пятая // Жизнь искусства. 1924. № 47. 18 нояб. С. 12–13.
7. Смерть Командарма: драма в 3-х действиях. Л.: «Кооперация», 1925. — 100 с.
   Рец.: Кузмин М. «Смерть Командарма» (Драма Адр. Пиотровского) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 2 янв. № 1. С. 4.
   Вл. В. Адриан Пиотровский. Смерть Командарма. Драма. Изд. «Кооперация». Л., 1925. — 100 с. // Известия. 1925. 3 мая. № 99. – С. 7.
8. Джебелла: балет в 3-х действиях / сценарий А. Пиотровского и С. Радлова; муз. В. М. Дешевова // Пиотровский А., Радлов С. Джебелла: балет в 3-х действиях: [машинопись]. [Л., 1926]. Место хранения: С.-Петерб Гос. театральная б-ка.
9. Дуня-тонкопряха: рабочая оперетта в трех действиях с приложением нот, клавира и хора / А. И. Пиотровский, Д. Г. Толмачев. Л.; М.: изд. МОДПиК, 1926. — 38[32] с.: нот.

Рец.: Тихонович В. «Дуня-тонкопряха» — рабочая оперетта в трех действиях Адриана Пиотровского и Дмитрия Толмачева. С приложением нот, клавира и хора. Л.; М.: изд. МОДПиК, 1926. Репертуар Малого оперного академического театра (б. Михайловский) Ленинграда // Репертуарный бюллетень худож. отдел ГПП. 1927. № 3. Март-апр. С. 21–22.
10. Мервольф Р. И. Дуня-тонкопряха: опера-комедия в трех действиях на текст А. Пиотровского и Д. Толмачева: переложение автора для фортепиано и голосов. Л., 1925–1926. — 498 с.
11. «Победители ночи». Отрывки из сценария // Кино, ленингр. прилож. 1926. 11 мая. № 19. С. 2.
12. Правь, империя! (Правь, Британия!): [пьеса] // Клубная сцена. 1931. № 7–8. С. 52–79.
13. Зеленый цех: пьеса в 3-х действиях // А. И. Пиотровский, М. В. Соколовский, Ф. Е. Шишигин Зеленый цех: [пьеса в трех действиях: машинопись: ценз.]. [Л., 1932. — 34 л]. — Место хранения: С.-Петерб. Гос. театральная б-ка.
14. «Светлый ручей». Комедийный балет в 3 действиях: либретто / А. И. Пиотровский, Ф. В. Лопухов // «Светлый ручей»: сб. статей и материалов к постановке балета в Гос. академич. Малом оперном театре. Л.: [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935. С. 35–40.
15. Ромео и Джульетта: балет в четырех актах, девяти картинах / либретто С. Радлова, А. Пиотровского, Л. Лавровского, С. Прокофьева // 111 балетов и забытых опер: справочник-путеводитель. СПб.: КультИнформПресс, 2004. С. 180–184.
16. Моряк с «Авроры»: киносценарий / предисл. и публ. Е. Марголита // Киноведческие зписки. 2018. № 111. С. 135–154.

III. Беседы, выступления, доклады А. И. Пиотровского

1. Юбилей без юбиляра (Беседа с зав. Худ. Отд. Петроградполитпросвета А. Пиотровским // Музыка и театр. 1923. № 9. 6 марта. С. 4–5.

2. Злат А. Искусство и рабочие клубы. (Из беседы) // Жизнь искусства. 1923. № 26. 3 июля. С. 22.
Беседа о Едином художественном кружке и самодеятельном театре: изложение.
3. Дорохов А. В гостеатрах. (Беседа с пом[ощником] зав[едующего] Губполитпросветом по художественной части А. И. Пиотровским) // Жизнь искусства. 1923. № 48. 4 дек. — С. 23.
4. Государственные театры Л[енинградского1 Т[еатрального] У[правления] в предстоящем сезоне. (Беседа с А. И. Пиотровским) // Жизнь искусства. 1924. №38. 16 сент. С. 4–5.
5. Городской театральный совет. (Беседа с зав[едующим] художественной частью Губполитпросвета А. И. Пиотровским) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 21 февр. № 44. С. 4.
О задачах театрального сезона.
6. М. Д. VIII Губернский съезд работников искусств (5-й день) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 14 марта. № 62. С. 3.
Доклад о художественной работе Губполитпросвета: изложение.
7. Аб. С. «Джибелла» // Рабочий и театр. 1926. № 4. 26 янв. С. 9–10.
Сообщение в ленинградском отделении МОДПиК о работе над либретто балета.
8. Д. Т. Из истории Худ[ожественного] отдела Г[уб] п[олит]п[росвета]. 9-й день воспоминаний Г[осударственного] и[нститута] и[стории] и[скусств] // Жизнь искусства. 1927. № 5. 1 февр. С. 12–13.
Доклад о развитии агитационно-самодеятельного искусства в 1920–1925 гг.: изложение.
9. Ответ Худбюро. (Беседа с зав[едующим] Худож[ественно]сцен[арным] бюро Ленинградской [кино]-фабрики А. Пиотровским) // Ленингр. газ. кино. 1927. 1 нояб. № 44. С. 2.
По поводу статьи М. Г. «О самотеке» (Ленингр. газ. кино. 1927. 25 окт.), о подготовке киносценариев.
10. Германское кино — сегодня. (На заседании Кинокомитета Г[осударственного] и[нститута] и[стории]

и[скусств]) // Ленингр. газ. кино. 1928. 21 окт. № 43. С. 3.
Изложение доклада.
11. Большой Драматический театр: беседа с зав. лит. частью А. И. Пиотровским // Рабочий и театр. 1928. № 40. С. 13.
12. Тип советской кинорецензии и ее кризис // Там же. С. 4.
Выступление в ЛенАРКе: изложение.
13. Пути советской кинокомедии // Ленингр. газ. кино. 929. 5 февр. № 6. С. 2.
Доклад на киновторнике в Центральном доме искусств: изложение.
14. Сценаристы и фабрика // Ленингр. газ. кино. 1929. 26 марта. № 13. С. 2.
Доклад «Положение сценаристов в Ленинграде»: изложение.
15. Три основных момента фильма // Ленингр. газ. кино. 1929. 3 сент. № 35. С. 2.
Текст выступления на обсуждении кинофильма «Обломок империи».
16. Конференция драматургов // Красн. газ., веч. вып. 1930. 27 мая. № 123. С. 4.
Доклад о состоянии драматургического фронта: изложение.
17. О своих ошибках // Советский театр. 1932. № 5. май. С. 12.
Выступление на Всесоюзной конференции авторских обществ.
18. Тасин Л. Дискуссия развертывается // Веч. Красн. газ. 1933. 19 июня. № 139. С. 3.
Выступление на совещании по итогам сезона в драматических театрах Ленинграда: изложение.
19. Бета. Каким будет 1935 год? На режиссерской коллегии ленинградской фабрики // Кино. 1934. 10 апр. № 17. С. 3.
Доклад на расширенном заседании режиссерской коллегии Ленкинокомбината: изложение.
20. Л. В. Образы детского театра. Драматургия и запросы юного зрителя // Советское искусство. 1934. 17 апр. № 18. С. 4.

Выступления на Всесоюзной конференции по детской драматургии: изложение.

21. Е. Что будем ставить в 1935 году. Доклады фабрик // Кино. 1934. 22 июля. № 33. С. 3.
Доклад на совещании по планированию производства художественных фильмов: изложение.
22. Н. С. К новым достижениям! Орденоносная фабрика «Ленфильм» в 1935 г. // Красн. газ. 1935. 15 янв. № 13. С. 3.
Беседа.
23. Тесное содружество писателя и режиссера // Кино. 1935. 5 мая. № 21. С. 2.
Доклад на конференции писателей и кинематографистов 27 апреля 1935 г.: сокращенная стенограмма.
24. Ленинградские фильмы 1936 г. // Веч. Москва. 1935. 14 дек. № 206. С. 3.
Беседа с А. Пиотровским.
25. Афанасьева О. В зале заседаний // Кино. 1935. 16 дек. № 58. С. 2.
Выступление на 7-м Всесоюзном совещании киноработников: изложение.
26. Творческая дискуссия у мастеров кино // Лит. Ленинград. 1936. 8 марта. № 12. С. 4.
Выступление на заседании творческой секции «Ленфильма»: изложение.
27. «Я думаю, товарищи...» // В. Э.Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: сб. документов и материалов / сост. Г. Копытова. СПб.: Композитор, 1994. С. 226–230.
Выступление А. И. Пиотровского.

IV. Переводы А. И. Пиотровского

1. Аристофан. Всадники / пер. А. И. Пиотровского // Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая литература эпохи независимости. Ч. II: Образцы. Пг.: «Огни», 1920. С. 182–187.
2. [Аристофан]. Осы / пер. А. И. Пиотровского // Там же. С. 188–203.
3. Басни Эзопа / пер. А. И. Пиотровского // Там же. С. 101–103.

4. Феогнид / пер. А. И. Пиотровского // Там же. С. 88–91.
5. Частушки жнецов / пер. А. И. Пиотровского // Там же. С. 2–5.
6. Чудо богини Елены / пер. А. И. Пиотровского // Там же. С. 8.
7. Феогнид из Мегары. Элегии / пер. и вступ. ст. А. Пиотровского. Пб.: «Петрополис», 1922. — 96 с.
   Рец.: С. Р-ов Новые книги журналы // Жизнь искусства. 1922. № 42. 24 окт. С. 6.
8. Аристофан. Ахарняне / пер., вступ. очерк и примеч. А. Пиотровского; реж. указания С. Радлова. Пб.: «Петрополис», 1923. — 183 с. (Памятники мирового репертуара; вып. III.)
   Рец.: Л. М. Библиография // Жизнь искусства. 1923. № 19. 11 дек. С. 24.
9. Аристофан. Всадники // пер., вступ. ст. и примеч. А. Пиотровского. Пг.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. — 158 с. (Памятники мировой литературы. Античные писатели.)
   Рец.: Г. Р. Библиография // Ленингр. правда. 1924. 31 янв. № 24. С. 6.
10. Аристофан. Лисистрата. / пер., вступ. ст. и примеч. А. Пиотровского. Пг.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. — 143 с. (Памятники мировой литературы. Античные писатели.)
    Рец.: А. М. Библиография //Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 24.
    Г. Р. Библиография // Петрогр. правда. 1921. 31 янв. № 24. С. 6.
11. Толлер Э. Человек-масса: драма на тему социальной революции XX столетия / пер. и предисл. А. Пиотровского. М.; Пг.: Госиздат, 1923. — 95 с.
12. Толлер Э. Эуген Несчастный: трагедия в трех действиях / пер. и предисл. А. Пиотровского. Пг.: «Прибой», 1923. — 58 с.
    Рец.: Новые книги и журналы // Жизнь искусства. 1923. № 30. 31 июля. С. 23.
    Г. Р. Среди книг и журналов // Петрогр. правда. 1923. 5 авг. № 175. С. 5.

13. Аристофан. Театр. «Облака» — «Осы» — «Птицы» / пер., введение и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: Госиздат, 1927. — 303 с.
14. Моэм С. Маленький завтрак: рассказ / пер. с нем. А. П. // Красн. панорама. 1927. 8 июля. № 28. С. 7–8.
15. Катулл. Книга лирики / пер., вступ. ст. и примеч. А. Пиотровского. Л.: «Academia», 1929. — 163 с. (Сокровища мировой литературы.)
16. Катулл. Книга лирики / пер., вступ. ст. и примеч. А. Пиотровского. Изд. 2-е, доп. и испр. Л.: «Academia», 1929. — 148 с. (Сокровища мировой литературы.)
17. Аристофан. Книга комедий. Лисистрата. Лягушки. Законодательницы / пер., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1930.— 454 с.
18. Аристофан. Комедии. [В 2-х т.] / пер., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л. : «Academia», 1934. (Античная литература.)
    Содерж.: Т. I: А. Пиотровский. Комедийный театр Аристофана; Ахарняне; Всадники; Облака; Осы; Тишина (Мир); Комментарии.
    Т. II: Предисловие; Птицы; Лисистрата; Женщины на празднестве; Лягушки; Законодательницы; Богатство; Комментарии.
    Рец.: Асмус В. Мастер классической комедии. Новое издание Аристофана // Советское искусство. 1934. 11 мая. № 22. С. 2.
    Б. К. Аристофан. Комедии / пер., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia» // Звезда. 1934. № 9. С. 188–189.
19. Эсхил. Прикованный Прометей / пер., вступ. ст. и коммент. А. И. Пиотровского. [М.; Л.]: «Academia», 1935. — 98 с.
20. Эсхил. Персы / пер., предисл. и примеч. А. Пиотровского // Звезда. 1936. № 9. Сент. С. 3–38.
21. Древнегреческая драма // пер., вступ. ст. и примеч. А. Пиотровского. Л.: Гослитиздат, 1937. ХС. — 434 с.

Содерж.: А. Пиотровский Древнегреческая драма; Эсхил. Орестея; Софокл. Царь Эдип; Еврипид. Ипполит; Аристофан. Ахарняне; Менандр. Третейский суд; Примечания.

22. Эсхил. Трагедии / пер., вступ. ст. и коммент. А. Пиотровского. М.; Л.: «Academia», 1937. — 413 с.
Содерж.: От издательства; А. Пиотровский. Трагический театр Эсхила; Персы; Молящие; Семь против Фив; Прикованный Прометей; Орестея; Освобожденный Прометей; Комментарии; Краткая библиография.
23. Катулл Г.-В. Лирика / пер. с лат, сост., вступ. ст. и примеч. М. Чернявского; ред. С. Апта. М., Гослитиздат, 1957. — 146 с.
В сборнике 52 стихотворения Г.-В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.
24. Валерий Катулл // Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций: пер. с лат. / предисл. и ред. переводов Ф. Петровского; коммент. Е. Берковой. М.: Гослитиздат, 1963. С. 19–156. (Б-ка античной литературы.)
В сборнике 56 стихотворений Г.-В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.
25. Валерий Катулл // Античная лирика: пер. с древнегреч. и лат. М.: «Худож. лит.», 1968. С. 357–369. (Б-ка всемирной литературы.)
В сборнике 13 стихотворений Г.-В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.
26. Катулл // Мастера русского стихотворного перевода / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е. Г. Эткинда. [В 2-х т.]. Кн. 2-я. Л.: «Советский писатель», 1968. С. 244–247. (Б-ка поэта.)
В сборнике 7 стихотворений Г.-В. Катулла в переводе А. И. Пиотровского.
27. Аристофан. Избранные комедии / пер. с древнегреч. и коммент. А. И. Пиотровского. М.: Худож. лит., 1974. — 493 с.: ил.
28. Аристофан. Лисистата / пер. с древнегреч. А. И. Пиотровского. М.: Аттик, 1995. — 125 с.: ил.

29. Аристофан. Комедии / Аристофан; [пер. с древнегреч. А. Пиотровского; вступ. ст. и коммент. В. Н. Ярхо]. Калининград: Янтар. сказ, 1997. — 383 с.
30. Эсхил. Прикованный Прметей / пер. с. древнегреч. А. И. Пиотровского. Калиинград: Янтар. сказ, 1997. — 93 с.: ил.
31. Аристофан. Комедии. Фрагменты / пер. с древнегреч. А. И. Пиотровского. М.: Ладомир: Наука, 2000. — 1032 с.: ил.
32. Аристофан. Комедии / пер. с древнегреч. А. И. Пиотровского. Калининград: Янтар. сказ, 2001. — 381 с.: ил.
33. Катулл, Гай Валерий. Книга лирики / пер. А. И. Пиотровского. Минск: Merlin, 2002. — 255 с.: ил.
34. Эсхил. Древнегреческая трагедия: [Эсхил, Софокл, Еврипид; пер. с др. греч. А. Пиотровского и др.]. СПб.: Азбука-классика, 2005. — 633 с.

V. Постановки произведений А. И. Пиотровского на сцене и в кино

Пиотровский А. И., Радлов С. Э. «Саламинский бой».

Театр «Студия» (Петроград). Премьера 10 апреля 1919 г.

1. «Саламинский бой». (К постановке в театре «Студия») // Жизнь искусства. 1919. 9 апр. № 114. С. 3.
2. Театр и искусство // Северная коммуна. 1919. 10 апр. № 79. С. 4.

Пиотровский А. И. «Меч мира».

Цирк Чинизелли (Петроград). Премьера 23 февраля 1920 г.

1. Цирк Чинизелли // Известия Петрогр. совета. 1920. 24 февр. № 42. С. 1.

Пиотровский А. И. «Памяти Парижской коммуны».

Массовое празднество (Петроград). 22 мая 1921 г.

1. Театр и музыка // Петрогр. правда. 1921. 21 мая. № 110. С. 2.

Пиотровский А. И. «Лейтенант Шмидт». [«Красный лейтенант»].

Лиговский театр (Петроград). Постановка не осуществлена.

1. Питерская хроника // Известия. 1922. 2 марта. № 49. С 3.
   Информация о предстоящей постановке в Лиговском театре.
2. Питерская хроника // Известия. 1922. 4 августа (№ 173). С. 5.
   Информация об окончании работы автора над пьесой и включением ее в репертуар театра.

Пиотровский А. И. «3–5 июля».

Центральная агитстудия Губполитпросвета (Петроград). Премьера — июль 1922 г.

1. Р. В. Инсценировка «3–5 июля» // Петрогр. правда. 1922. 20 июля. № 160. С. 5.
2. Булгаков, А. С., Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде (1918–1930). М.; Л.: «Academia», 1931. С. 31, 162.

Пиотровский А. И. «9 января».

Центральная агитстудия Губполитпросвета (Петроград). Премьера 22 января 1923 г.

1. В Художественном отделе Губполитпросвета // Жизнь искусства. 1923. № 1. 3 янв. С. 21.
2. Питерская хроника // Известия. 1923. 6 янв. № 4. С. 5.
3. Театральная хроника // Петрогр. правда. 1923. 18 янв. № 13. С. 5.
4. Булгаков А. С., Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде (1918–1930). М.; Л.: «Academia», 1931. С. 35, 155.

Пиотровский А. И. «Коммунистический манифест».

Центральная агитстудия Губполитпросвета (Петроград). Премьера — март 1923 г.

1. Булгаков А. С., Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде. (1918–1930). М.; Л.: «Academia», 1931. С. 35, 159.

Пиотровский А. И. «Падение Елены Лэй».

Театр Новой драмы (Петроград). Премьера 31 марта 1923 г.

1. Сторицын П. Второй вечер современной драматургии. (Институт истории искусств) // Красн. газ., веч. вып. 1923. 16 марта. № 59. С. 4.
2. [Без авт.] Новая постановка (К постановке пьесы «Падение Елены Лэй» в государственном театре Новой Драмы) // Петрогр. правда. 1923. 30 марта. № 71. С. 7.
3. Б. А. В. «Падение Елены Лэй» (В Госуд[арственном] театре Новой драмы) // Жизнь искусства. 1923. № 13. 2 апр. С. 10.
4. Воразан К. «Падение Елены Лэй». (Театр Новой драмы, 31 марта 1923 г.) // Красн. газ., веч. вып. 1923. 3 апр. № 74. С. 3.
5. Канкарович А. «Падение Елены Лэй». (Премьера театра Новой драмы) // Петрогр. правда. 1923. 4 апр. № 75. С. 6.
6. Мовшенсон А. «Падение Елены Лэй». (Театр Новой драмы) // Жизнь искусства. 1923. № 14. 6 апр. С. 25–26.
7. Старк Э. «Падение Елены Лэй». (Театр Новой драмы) // Красн. газ. 1923. 6 апр. № 77. С. 4.
8. Трахтенберг В. Еще о пьесе «Падение Елены Лэй» // Красн. газ., веч. вып. 1923. 6 апр. № 77. С. 4.
9. Ка Те. Блокнот эксцентриков № 3. «Te deum» на клаксоне или мистики на скэтингринге или американская смена вех // Жизнь искусства. 1923. № 15. 17 апр. С. 15–16.
10. Кр-ий Г. «Падение Елены Лэй» // Музыка и театр. 1923. № 15. 17 апр. С. 7.
11. Медведев П. «Падение Елены Лэй» Адр. Пиотровского в театре Новой драмы // Записки Передвижного театра. 1923. № 57. 22 мая. С. 5–6.
12. Кузмин М. Петроградский театральный сезон. (Письмо из Петрограда) // Известия. 1923. 31 мая. № 118. С. 6.

Пиотровский А. И. «Падение Елены Лэй». Мастерская Н. М. Фореггера (Москва).

1. Хроника. Москва. «Падение Елены Лэй» в Масфоре // Жизнь искусства. 1923. № 31. 5 авг. С. 29.
2. «Падение Елены Лэй». Из беседы с Н. М. Фореггером // Зрелища. 1923. № 61. 6–11 нояб. С. 13.

Толлер Э. «Эуген Несчастный» / пер. А. И. Пиотровского.

Петроградский академический театр драмы (в помещении Малого оперного театра). Премьера — 15 декабря 1923 г.

1. С. Э. Радлов о постановке «Эугена Несчастного» // Красн. газ., веч. вып. 1923. 13 дек. № 296. С. 3.
2. Старк Э. «Эуген Несчастный» (бывш. Михайловский театр) // Красн. газ., веч. вып. 1923. 17 дек. № 299. С. 3.
3. Авлов Г. «Эуген Несчастный» (бывш. Михайловский театр) // Жизнь искусства. 1923. № 51. 25 дек. С. 8.
4. Академический сдвиг. [Передовая] // Там же. С. 1.
5. Любош С. О Толлере // Там же. С. 6–7.
6. Рабинович И. «Эуген Несчастный» Толлера. На сцене б. Михайловского театра // Там же. С. 9–10.
7. Крыжицкий Г. Трагедия импотента // Музыка и театр. 1923. № 52. 31 дек. С. 5–6.
8. Бентовин Б. Петербургские письма // Рампа. 1924. № 4–17. 22–27 янв. С. 15.
9. Волькенштейн В. «Эуген Несчастный» // Новый зритель. 1924. № 4. 5 февр. С. 12.
10. Гвоздев А. Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. 1924. № 10. 4 марта. С. 9–10.
11. Эйхенбаум Б. После театра // Жизнь искусства. 1924. № 15. 3 апр. С. 8–9.
12 Др. С. «Эуген Несчастный». (Возобновление в Малом ак[адемическом] оперном) // Новая веч. газ. 1925. 29 нояб. № 219. С. 6.
13. Эр. Эс. «Эуген» для Толлера // Рабочий и театр. 1926. № 16. 20 апр. С. 15.

Пиотровский А. И. «Памяти Ленина».

Центральная студия Губполитпросвета (Петроград). Премьера — конец января 1924 г.

1. Булгаков А. С., Данилов С. С. Государственный агитационный театр в Ленинграде (1918–1930). М.; Л.: «Academia», 1931. С. 38, 161.

Пиотровский А. И. «Парижская коммуна».

Центральная студия Губполитпросвета. (Ленинград). Премьера 17 марта 1924 г.

1. Прокофьев В. Дом Глерона // Жизнь искусства. 1924. № 11. 11 марта. С. 18.
2. В Доме самодеятельного театра // Жизни искусства. 1924. № 13. 25 марта. С. 18.
3. Прокофьев В. Дом Глерона // Жизнь искусства. 1924. № 14. 1 апр. С. 19.

Толлер Э. «Человек-масса» / пер. А. И. Пиотровского.

Центральная агитстудия. (Ленинград). Премьера — июнь 1924 г.

1. Гвоздев А. «Человек-масса» Толлера в «Самодеятельном театре» // Жизнь искусства. 1924. № 25. 17 июня. С. 7–8.

Аристофан «Лизистрата» / пер. А. И. Пиотровского; композиция текста А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова.

Ленинградский академический театр драмы (в помещении Малого оперного театра). Премьера 4 октября 1924 г.

1. Н. Новые постановки Акдрамы. «Смерть Пазухина» — «Лизистрата» // Жизнь искусства. 1924. № 37. 9 окт. С. 24.
2. О «Лизистрате» (Беседа с С. Э. Радловым) // Красн. газ., веч. вып. 1924. 3 окт. № 225. С. 4.
3. Кузнецов Е. «Лизистрата» // Красн. газ., веч. вып. 1924. 6 окт. № 227. С. 4.
4. Мокульский С. «Лизистрата» на академической сцене // Ленингр. правда. 1924. 7 окт. № 229. С. 7.
5. Авлов Г. «Лизистрата» (б. Михайловский театр) // Жизнь искусства. 1924. № 42. 14 окт. С. 11.
6. К-ий Н. Ленинград // Новый зритель. 1924. № 40. 14 окт. С. 11.

7 «Лизистрата» с точки зрения: профессора, ак-режиссера, режиссера-критика, рабочего зрителя и просто зрителя: [статьи]: А. А. Смирнов; В. Раппопорт; К. Тверской; Б. Тимофеев; Просто зритель // Рабочий и театр. 1924. № 4. 14 окт. С. 6–11.

8. Малков Н. Музыка «Лизистраты» // Жизнь искусства. 1924. № 44. 28 окт. С. 4.
9. Радлов С. О варварах и варварятах // Там же. С. 13–14.

По поводу статьи Г. Авлова «Лизистрата». (Жизнь искусства. 1924. № 42. 14 окт.)

10. Диспут о «Лизистрате» // Ленингр. правда. 1924. 2 нояб. № 252. С. 7.
11. Авлов Г. Ответ Радлову. О режиссере, который зазнался // Жизнь искусства. 1924. № 45. 4 нояб. С. 19–20.

По поводу статьи С. Э. Радлова «О варварах и варварятах». (Жизнь искусства. 1924. № 44. 28 окт.)

12. Соловьев В. Период исканий и «классики» в театре // Сто лет. Александринский театр. Театр Госдрамы. Л.: изд. Дирекции Лен. Гос. театров, 1932. С. 465–466.

Пиотровский А. И. «Гибель пяти» («Смерть Командарма»).

Ленинградский Большой драматический театр. Премьера 18 ноября 1925 г.

1. Вейсбрем П. К. «Гибель пяти». (К предстоящей постановке в Большом драматическом) // Рабочий и театр. 1925. № 45. 10 нояб. С. 7.
2. «Гибель пяти». (Из беседы с режиссурой) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 14 нояб. № 276. С. 4.
3. К премьере «Гибель пяти». (Из беседы с режиссером П. К. Вейсбремом) // Жизнь искусства. 1925. № 46. 17 нояб. С. 19.
4. Гвоздев А. «Гибель пяти». (Большой драматический театр) // Красн. газ., веч. вып. 1925. 19 нояб. № 280. С. 4.
5. Дрейден С. «Гибель пяти». Премьера в Большом драматическом театре // Новая веч. газ. 1925. 19 нояб. № 209. С. 6.
6. Верховский Н. «Гибель пяти». Большой драматический театр // Ленингр. правда. 1925. 20 нояб. № 266. С. 6.
7. Воскресенский С. Сентиментальная муть // Красн. газ., веч. вып. 1925. 21 нояб. № 282. С. 4.
8. Кузнецов Е. «Гибель пяти». (Большой драматический театр) // Красн. газ. 1925. 21 нояб. № 267. С. 4.

9. К-ий Г. Русский экспрессионизм // Рабочий и театр. 1925. № 47. 24 нояб. С. 5–6.
10. Тверской К. «Перепроизводство выдумки».., или профессиональный дилетантизм? // Рабочий и театр. 1925. № 47. 24 нояб. С. 6–7.
11. Воскресенский С. Обязательные выводы из двух премьер // Рабочий и театр. 1925. 1 дек. № 48. С. 5.
12. Абашидзе С. Новые пьесы // Красн. панорама. 1925. 11 дек. № 50. С. 16.
13. Гвоздев А., Пиотровский А. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л.: изд. Гос. БДТ им. М. Горького, 1935. С. 148–150.

Пиотровский А. И., Радлов С. Э. «Джибелла»: либретто.

Постановка балета не осуществлена.

1. В-п. Новый советский балет // Ленингр. правда. 1926. 21 янв. № 17. С. 8.
2. Аб. С. «Джибелла» // Рабочий и театр. 1926. № 4. 26 янв. С. 9–10.
3. В Ленинграде. Новые революционные балеты // Известия. 1926. 13 февр. № 36. С. 5.
4. На театральном фронте // Красн. газ., веч. вып. 1928. 18 авг. № 227. С. 4.

Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха»: либретто.

Ленинградский академический Малый оперный театр. Генеральная репетиция — май 1926 г.

1. Кузмин М. Возвращение к истокам. («Дуня-тонкопряха») // Красн. газ., веч. вып. 1926. 9 февр. № 35. С. 4.
2. Р. У. «Дуня-тонкопряха» (Чтение в МОДПИКе) // Новая веч. газ. 1926. 10 февр. № 36. С. 4.
3. Черн Т. Новая оперетта. «Дуня-тонкопряха» // Ленингр. правда. 1926. 11 февр. № 34. С. 6.
4. Театральная хроника // Красн. газ., веч. вып. 1926. 30 апр. № 93. С. 4.

Состав исполнителей.

5. «Дуня-тонкопряха». К постановке в Академическом Малом оперном: [заметки] / А. Пиотровский и Д. Толмачев, А. Феона, Р. Мерволф, А. Чекрыгин, Р. Изгур, М. Ростовцев // Рабочий и театр. 1926. № 20. 18 мая. С. 9.

6. [Без авт.] Авария «Дуни-тонкопряхи» // Красн. газ. 1926. 23 мая. № 117. С. 6.
О переносе премьеры спектакля.
7. И. Л. «Дуня-тонкопряха». (Из беседы с И. В. Экскузовичем) // Рабочий и театр. 1926. № 21. 25 мая. С. 9.
8. Театральные новости // Красн. газ. 1927. 1 янв. № 1. С. 8.
О переработке текста Н. В. Петровым и А. И. Пиотровским.
9. «Дуня-тонкопряха» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 4 янв. № 3. С. 4.
О возобновлении работы над спектаклем.
10. Янковский М. О. Первые опыты создания советской оперетты // Театр и драматургия: труды Гос. научн.-исслед ин-та театра, музыки и кинематографии. Л., 1959. С. 149–152.
11. Янковский М. Советский театр оперетты. Очерки истории. Л.; М.: «Искусство», 1962. С. 115–116.

Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха»: либретто.

Спектакль самодеятельного кружка завода «Электросила». Премьера май 1926 г.

1. В клубе и на площади. (Клубные художественные кружки к 1 мая) // Красн. газ. 1926. 29 апр. № 98. С. 6.
2. Мазинг Б. «Дуня-тонкопряха» // Красн. газ. 1926. 5 мая. № 101. С. 6.

Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. «Дуня-тонкопряха»: либретто.

Спектакль самодеятельного кружка фабрики «Красный ткач». Премьера — май 1926 г.

1. Шебалков И. «Дуня-тонкопряха» у текстильщиков // Рабочий и театр. 1926. № 22. 1 июня. С. 13.

«Сэр Джон Фальстаф»: композиция А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по исторической хронике В. Шекспира «Генрих IV».

Ленинградский Большой драматический театр. Премьера 30 марта 1927 г.

1. «Ну что, брат Пушкин?» // Ленингр. правда. 1926. 24 июня. № 142. С. 6.

2. А. «Сэр Джон Фальстаф»: беседа с Н. П. Акимовым, П. К. Вейсбремом и И. М. Кроллем // Рабочий и театр. 1927. № 13. 29 марта. С. 10.
3. «Сэр Джон Фальстаф» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 31 марта. № 85. С. 4.
4. «Сэр Джон Фальстаф» // Красн. газета. 1927. 1 апр. № 74. С. 6.
5. Гвоздев А. «Сэр Джон Фальстаф». (Большой драматический театр) // Красн. газ., веч. вып. 1927. 1 апр. № 86. С. 4.
6. Губанков, Балашов, Николаев. Рабкоры о «Фальстафе» // Красн. газ. 1927. 1 апр. № 74. С. 6.
7. Дрейден С. «Сэр Джон Фальстаф». (Премьера в Большом драматическом) // Ленингр. правда. 1927. 1 апр. № 74. С. 5.
8. Тверской К. Бесплодные усилия. «Фальстаф» в Большом драматическом театре // Рабочий и театр. 1927. № 14. 5 апр. С. 8–9.
9. Слонимский А. «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре // Жизнь искусства. 1927. № 15. 12 апр. С. 12.
10. Шебалков И., Павленков А., Михайлов И., Лидин М. Рабкоры о «Фальстафе» // Рабочий и театр. 1927. № 15. 12 апр. С. 10.
11. Гвоздев А. Классики наизнанку // Правда. 1927. 29 мая. № 120. С. 7.
12. Мокульский С. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л.: изд. Гос. БДТ им. М. Горького, 1935. С. 103–108.

Пиотровский А. И. «Правь, Британия!»
Ленинградский Трам. Премьера — 8 мая 1931 г.

1. «Правь, Британия!»: [беседа с режиссером Р. Р. Сусловичем] // Красн. газ., веч. вып. 1931. 8 мая. № 107. С. 3.
2. Вишневский В. Слушай, ТРАМ! // Красн. газ., веч. вып. 1931. 15 мая. № 113. С. 3.
3. Голубов В. «Правь, Британия!» // Там же.
4. Цимбал С. «Правь, Британия» Премьера в ТРАМе // Смена. 1931. 15 мая. № 113. С. 3.
5. Падво М. «Правь, Британия!» // Рабочий и театр. 1931. № 13–14. 21 мая. С. 10–11.

Пиотровский А. И. «Мейстерзингеры»: либретто.
Ленинградский академический Малый оперный театр. Премьера 4 мая 1932 г.

1. М-ч С. «Мейстерзингеры» // Красн. газ. 1932. 8 мая. № 106. С. 4.
2. Рисс О. Заявка на эксперимент. «Мейстерзингеры» в Малом оперном театре // Смена. 1932. 10 мая. № 108. С. 4.
3. Глух М. Вагнер в Малом оперном. На премьере «Мейстерзингеров» // Красн. газ., веч. вып. 1932. 11 мая. № 109. С. 3.
4. Богданов-Березовский В. Постановщик спорит с композитором постановщик проигрывает композитору // Рабочий и театр. 1932. № 14–15. май. С. 12–13.

Пиотровский А. И., Соколовский М. В., Шишигин Ф. Е. «Зеленый цех».
Ленинградский Трам. Премьера 6 мая 1932 г.

1. Янковский М. «Зеленый цех». Премьера в Театре рабочей молодежи // Ленингр. правда. 1932. 12 мая. № 111. С. 4.
2. Голубов В. «Зеленый цех». На премьере в Траме // Красная газета, веч. вып. 1932. 16 мая. № 113. С. 3.
3. Персидская О., Бадулин П. Цех не по заводу // Рабочий и театр. 1932. № 16. май. С. 14–15.

Пиотровский А. И., Лопухов Ф. В. «Светлый ручей»: либретто.
Ленинградский академический Малый оперный театр. Премьера 4 июня 1935 г.

1. «Светлый ручей»: сб. статей и материалов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л.: [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935. — 42 с.
Содерж.: Лопухов Ф., Пиотровский А. Балет «Светлый ручей»; Шостакович Д. Мой третий балет; Слонимский Ю. Комический жанр в балете; Друскин М. С. Балетная музыка Дм. Шостаковича; Лопухов Ф. В., Пиотровский А. «Светлый ручей»: комедийный балет в 3 действиях: либретто; «Светлый ручей»: [программа спектакля].

2. «Светлый ручей». Новый балет в Малом оперном театре: [беседа с балетмейстером Ф. В. Лопуховым] // Смена. 1935. 24 мая. № 118. С. 4.
3. Соллертинский И. «Светлый ручей» в Гос. Малом оперном театре // Рабочий и театр. 1935. № 12. июнь. С. 14–15.
4. Богданов-Березовский В. Первая репетиция // Веч. Красн. газ. 1935. 3 июня. № 130. С. 2.
5. Захаров Р. Победа советского балета // Там же.
6. Поляновский Г. Новый балет Шостаковича // Правда. 1935. 6 июня. № 154. С. 3.
7. Долгополов М. «Светлый ручей». Новый балет в Ленинградском Малом оперном театре // Комсомольская правда. 1935. 6 июня. № 129. С. 4.
8. Янковский М. Спектакль жизнерадостности и молодости. Балет «Светлый ручей» в Малом оперном театре // Смена. 1935. 9 июня. № 131. С. 4.
9. Граве А. «Светлый ручей» // Ленингр. правда. 1935. 10 июня. № 133. С. 4.
10. Гинзбург С. «Светлый ручей» // Красн. газ. 1935. 15 июня. № 136. С. 4.
11. Бродерсен Ю. «Светлый ручей» // Веч. Москва. 1935. 15 июня. № 136. С. 3.
12. Соллертинский И. «Светлый ручей». Балетная премьера в Лен[инградском] Малом оперном театре // Советское искусство. 1935. 11 июля. № 32. С. 2.
13. Бродерсен Ю. Советская танцевальная комедия // Советский театр. 1935. № 8. С. 10–11.

Пиотровский А. И., Лопухов Ф. В. «Светлый ручей»: либретто.

Большой театр Союза ССР. Премьера 30 ноября 1935 г.

1. Потапов В. Возвращение к танцу. «Светлый ручей» в Большом театре // Веч. Москва. 1935. 2 дек. № 277. С. 3.
2. Эрлих А. «Светлый ручей» в Большом театре // Правда. 1935. 2 дек. № 331. С. 6.
3. Потапов В. Еще раз о «Светлом ручье». Второй состав исполнителей // Веч. Москва. 1935. 5 дек. № 279. С. 3.

4. Соллертинский И. «Светлый ручей». Балетная премьера в Большом театре // Советское искусство. 1935. 5 дек. № 56. С. 3.
5. Тальников Д. Опыт советского балета («Светлый ручей» в ГАБТ) // Лит. газ. 1936. 10 янв. № 2. С. 5.
6. Балетная фальшь. (Балет «Светлый ручей», либретто Ф. Лопухова и Пиотровского, музыка Д. Шостаковича. Постановка Большого театра.): [ред, статья] // Правда. 1936. 6 февр. № 36. С. 3.
7. Шостакович Д. Д. Светлый ручей: комический балет в 3-х действиях с прологом / муз. Д. Шостаковича; либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского; балетмейст. Ф. Лопухов // 140 балетных либретто. Челябинск: Урал ЛТД, 2001. С. 551–554.

Пиотровский А. И. «Чертово колесо» («Моряк с “Авроры”»): киносценарий. Реж. Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг.

1. Н. Д. «Чортово колесо» // Кино, ленингр. прилож. 1926. 2 февр. № 5. С. 1.
2. «Чертово колесо» // Советское кино. 1926. № 2. март. С. 31.
3. Трауберг Л. Как на «Чортовом колесе»... // Кино, ленингр. прилож. 1926. 2 марта. № 9. С. 1.
4. Верховский Н. «Чертово колесо». (Производства Ленинградкино. Сценарий Пиотровского, режиссеры Козинцев и Трауберг) // Ленингр. правда. 1926. 5 марта. № 53. С. 6.
5. Гвоздев А. «Чертово колесо» // Красн. газ., веч. вып. 1926. 5 марта. № 56. С. 4.
6. Герман А. «Моряк с “Авроры”». («Чертово колесо») // Комсомольская правда. 1926. 5 марта. № 53. С .4.
7. Мазинг Б. «Чертово колесо». Новый фильм Ленинградкино // Красн. газ. 1926. 5 марта. № 53. С. 6.
8. Гехт С. Работа фэксов // Кино. 1926. 9 марта. № 10. С. 2.
9. Ирек. «Чертово колесо» (Работа Фэкса) // Кино, ленингр. прилож. 1926. 9 марта. № 10. С. 1.
10. Мазинг Б. «Чертово колесо» // Рабочий и театр. 1926. № 10. 9 марта. С. 18–19.

11. Недоброво В. «Чертово колесо» // Жизнь искусства. 1926. № 10. 9 марта. С. 17.
12. Каверин В. [Письмо в редакцию] // Кино, ленингр. прилож. 1926. 16 марта. № 11. С. 2.
13. Кулешов Л. О «Чертовом колесе» // Кино. 1926. 16 марта. № 11. С. 3.
14. Филиппов Б. «Чертово колесо» // Кино, ленингр. прилож. 1926. 16 марта. № 11. С. 1.
15. О «Чертовом колесе» // Ленингр правда. 1926. 17 марта. № 62. С. 6.
16. Хрис Х. «Чертово колесо». («Моряк с “Авроры”») // Правда. 1926. 26 марта. № 70. С. 6.
17. Блюм В. «Чертово колесо» (Новая фильма Ленинградкино) // Известия. 1926. 28 марта. № 71. С. 6.
18. Соколов И. «Чертово колесо». (Производство Ленинградкино. Режиссеры Козинцев и Трауберг) // Кинофронт. 1926. апр. № 1. С. 29.
19. Блейман М. Начало искусства // Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. 1. Л.; М.: «Искусства», 1968. С. 21.
20. Жук О. А. «Чертово колесо» и городская культура // Киновед. записки. 1990. № 7. С. 56–61.

Пиотровский А. И., Эрдман Н. Р. «Турбина № 3». («Победители ночи»): киносценарий.
Реж. С. А. Тимошенко.

1. «Победители ночи» // Кино, ленингр. прилож. 1926. 20 апр. № 16. С. 2.
2. К постановке фильма «Победители ночи». (Из беседы с режиссером С. А. Тимошенко) // Кино, ленингр. прилож. 1926. 11 мая. № 19. С. 3.
3. «Победители ночи» // Кино, ленингр. прилож. 1926. 31 авг. № 35. С. 2.
4. Тимошенко С. Как ставились «Победители ночи» // Кино, ленингр. прилож. 1926. 7 нояб. № 45. С. 2.
5. Тимошенко С. «Победители ночи» // Рабочий и театр. 1926. № 45. 7 нояб. С. 15.
6. Новости кино. Ближайшие выпуски Ленинградской фабрики Совкино // Жизнь искусства. 1926. № 46. 16 нояб. С. 19.

7. «Турбина три». Ленинградское кино — фабрика Совкино // Рабочий и театр. 1927. № 17. 25 апр. С. 16.
8. Кедров. «Турбина № 3». (Совкино) // Жизнь искусства. 1927. № 28. 12 июля. С. 11.
9. «Турбина № 3» // Красн. газ. 1927. 4 авг. № 176. С. 6.
10. Б. М. «Турбина № 3» // Рабочий и театр. 1927. № 32. 9 авг. С. 11.
11. Недоброво В. «Турбина № 3. (Совкино, реж. С. Тимошенко) // Жизнь искусства. 1927. № 32. 9 авг. С. 8.

VI. Литература об А. И. Пиотровском (основная)

1. Любомирский О. Романтика кино // Жизнь искусства. 1928. № 35. С. 4.
2. Пикель Р. Комедия потрясения перстом // Жизнь искусства. 1928. № 36. С. 2–3.
3. Чичеров И. Адр. Пиотровский «разъясняет» // Рабочий и театр. 1930. № 54–55. С. 6.
4. Подольский С. За лениниский этап театроведения. Театральные теории А. Гвоздева и А. Пиотровского // Советский театр. 1932. № 4. С. 24–28.
То же // Кадр. 1932. 27 мая. № 12. С. 2; 13 июня. № 13. С. 2–3; 28 июня. № 14. С. 2–3; 13 июля. № 15. С. 2–3, 4.
5. Асмус В. Мастер классической комедии. Новое издание Аристофана // Советское искусство. 1934. 11 мая. № 22. С. 2.
Издание комедий Аристофана в переводе А. Пиотровского.
6. А. И. Пиотровский — заслуженный деятель искусств // Веч. Красн. газ. 1935. 13 янв. № 11. С. 2.
Краткая биографическая справка. К присвоению звания заслуженного деятеля искусств.
7. О награждении работников советской кинематографии // Кино. 1935. 17 янв. № 3. С. 1.
О присвоении А. И. Пиотровскому звания заслуженного дечтеля искусств.
8. Маркиш С. Несколько заметок о переводах с древних языков // Мастерство перевода: сб. статей. М.: «Советский писатель», 1959. С. 153–172.
9. В несколько строк // Искусство кино. 1959. № 6. Июнь. С. 140.

Вечер памяти А. И. Пиотровского, в связи с 60-летием со дня рождения.
10. Щеглов Д. У истоков // У истоков: сб. статей. М.: ВТО, 1960. С. 11–17.
11. Что может редактор. Коллективная повесть об Адриане Пиотровском // Искусство кино. 1962. № 12. дек. С. 40–63.
Содерж.: Козинцев Г. На улице Красных зорь; Хейфиц И. Редактор с большой буквы; Трауберг Л. Наш Адриан; Герасимов С. Дальний прицел; Зархи А. Умение быть единомышленником; Гринберг И. Он работал весело!; Шпиркан Д. Происхождение авторитета; Шостак Л. В борьбе за «Чапаева»; Эрмлер Ф. «Имени Адриана Пиотровского»; Гордanов В. Воздух искусства; Еней Е. Мечтатель и работник; Шаргородский А. Доверие; Коварский Н. Кому играть Катерину?; Лебедев Н. В четвертом часу утра...; Блейман М. Последний разговор; Акимова А. Чувство времени.
12. Янковский М. Ленинградский театр рабочей молодежи // Маринчик П. Рождение комсомольского театра. Л.; М.: «Искусство», 1963. С. 264–267.
13. Дэль Д. Вспоминая тридцатые // Искусство кино. 1963. №. 8. Авг. С. 101–106.
То же // Любашевский Л., Дэль Д. Рассказы о театре и кино. Л.; М.: «Искусство», 1964. С. 153–155.
14. Арнштам Л. Письмо в редакцию / Л. Анштам, Б. Бабочкин, С. Герасимов // Искусство кино. 1963. № 9. Сент. С. 145.
Об увековечении памяти А. И. Пиотровского.
15. Герман Ю. Пустяки? // Лит. газ. 1964. 28 янв. № 12. С. 3.
16. Памяти А. И. Пиотровского // Советское кино. 1964. 28 марта. № 13. С. 4.
17. Дневник редакции // Искусство кино. 1964. № 6. Июнь. С. 76.
О решении Государственного комитета Совета Министров СССР включить имя А. И. Пиотровского в титры кинофильмов, созданных при его участии.
18. Блейман М. Попытка портрета // Шкловский В. За сорок лет. М.: «Искусство», 1965. С. 10–11.

19. Рахманов Л. Тимирязев и Полежаев. (Из воспоминаний) // Нева. 1967. № 1. Янв. С. 196–205.
20. Из истории «Ленфильма». Л., 1968. С. 5–7, 21, 27, 62, 63, 85, 90–92, 185, 205, 221, 223-225, 228, 239, 241, 250, 254, 260–263.
21. Смирин В. М. Переводы литературных памятников античности в советских изданиях 1918–1933 гг. // Вестник древней истории. 1967. № 4. С. 137–157.
22. Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь // Искусство кино. 1968. № 3. С. 64–77.
23. Акимова А. Человек с улицы Красных Зорь // Искусство кино. 1968. № 3. март. С. 60–64.
24. Юткевич С. Из ненаписанных мемуаров // Искусство кино. 1968. № 4. Апр. С. 23–32.
25. Дорога первых. Рассказывает лауреат Ленинской премии народный артист СССР Григорий Козинцев: [беседа] // Известия. 1968. 17 мая. № 113. С. 4.
26. Кораллов М. Адриан Пиотровский // Театр. 1968. № 6. Июнь. С. 138–140.
27. Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь: [избр. статьи и воспоминания об А. Пиотровском] / сост. и подг. текста А. А. Акимовой; вступ. ст. С. Л. Цимбала. Л.: «Искусство» Ленингр. отд., 1969. — 511 с., [16] л. ил.
28. Герасимов С. А. Адриан Пиотровский // Герасимов С. А. Жизнь, фильмы, споры. М., 1971. С. 188–193.
29. Козинцев Г. М. Глубокий экран. М., 1971. С. 61–65.
30. Бокшицкая Е. Выбор всей жизни // Сов. экран. 1972. № 23. С. 6–7.
31. Вахманов Л. Н. Не будь Пиотровского // Вахманов Л. Н. Пьесы, повести, воспоминания. Л., 1972. С. 358–367.
32. Блейман М. Последний разговор // Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 426–431.
33. Мессер Р. А. И. Пиотровский и сценарный отдел «Ленфильма». (30-е годы) // Из истории «Ленфильма». Вып. 3. Л., 1973. С. 139–150.

34. Вопросы истории и теории кино. Вып. 2. Л., 1975. С. 168–173.
О статье А. Пиотровского «К теории киножанров», опубл. в сб. «Поэтика кино», 1927.
35. Березарк И. Ленинградские эрудиты // Звезда. 1976. № 10. С. 199–200.
36. Рахманов Л. Н. Тимирязев, Полежаев, Пиотровский // Рахманов Л. Люди — народ интересный. Л., 1981. С. 216–238.
37. Пиотровский Адриан Иванович (1898–1938). Краткие биографические очерки // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 331–334.
38. Пиотровский Адриан Иванович (1898–1938), драматург, критик, театровед. Умер в заключении. Мартиролог ТЖ // Театр. жизнь. 1989. № 13. С. 28.
39. Малюкова А. Пиотровский, Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский... // Сов. фильм. 1990. № 7. С. 12–13.
40. Нахов И. М. «Расстрелянный Сталиным...»: Жизнь и смерть Андриана Пиотровского // Рус. словесность. 1996. № 6. С. 89–93.
41. Дичаров З., Илина Л., Хейфиц И. Три этюда о неистовом Адриане // Распятые: Писатели — жертвы политических репрессий. Вып. 3: Палачей судит время. СПб.: Просвещение, 1998. С. 115–127.
42. Ярхо В. Н. Адриан Пиотровский — переводчик Аристофана // Аристофан. Комедии. Фрагменты / пер. А. Пиотровского; изд. подг. В. Н. Ярхо. М.: Науч.-изд. центр «Ладомир»: «Наука». С. 936–959.
43. Михалкович В. Читаем Пиотровского // Поэтика кино. 2-е изд. Перечитывая «Поэтику кино»: [сборник]. СПб., 2001. С. 227–249.
44. Берд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое лит. обозрение. 2006. № 5. С. 67–98.
45. Чуров В. Театральная корзинка // Балтийские сезоны. 2006. № 15. С. 89–92. (в т. ч. материалы к биографии А. Пиотровского, с. 90, 92).
46. Гуревич С. Адриан Пиотровский, ленинградский энциклопедист // Страницы художественной жиз-

ни 1920-х годов: [сб. статей]. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 35–51.

47. Кириллов А. А. РИИИ и В. Э. Мейерхольд: опыт саморазоблачения гвоздевской театроведческой школы // Временник Зубовского института. Вып. 9: Зубовский институт: времена, поколения, судьбы / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. Е. В. Хаздан. СПб.: РИИИ, 2012. С. 18–40.
48. Теплов А. А. Пьеса А. И. Пиотровского «Падение Елены Лэй»: художественные особенности // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: рецензируемый научный журнал. 2012. № 150. С. 94–101.
49. Теплов А. А. Пьеса А. И. Пиотровского «Правь, Британия!»: художественные особенности // Записки Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Вып. 10/11. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 170–179.
50. Теплов А. А. Спектакль Ленинградского Театра Новой драмы по пьесе А. И. Пиотровского «Падение Елены Лэй» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: рецензируемый научный журнал. 2012. № 172. С. 132–139.
50. Теплов А. А. Статьи А. И. Пиотровского об искусстве Театра рабочей молодежи (ТРАМа) // Методы в искусстве и методология анализа: мат. конф. аспирантов Рос. института истории искусств / ред.-сост. Е. В. Соколова. СПб.: РИИИ, 2012. С. 42–48.
51. Теплов А. А. Пьеса А. И. Пиотровского «Смерть командарма» как яркий образец экспрессионистской драматургии 1920-х годов // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 3. С. 93–97.
52. Теплов А. А. Спектакль Ленинградского Театра рабочей молодежи по пьесе А. И. Пиотровского «Правь, Британия!» // Записки Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Вып. 12/13. СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2014. С. 100–107. (0,35 а. л.)

53. Золотухин В. Евреинов, Смышляев, Пиотровский: социальный театр после революции // Театр. 2016. № 24–25. С. 8–15.
54. Нусинова Н. Захотел чудак пера... «Чертово колесо» Григория Козинцева и Леонида Трауберга // Лавры кино. 2016. № 29. С. 32–37.
Автор сценария фильма А. И. Пиотровский.
55. Матвиенко К. Пиотровский: практик настоящего, стратег будущего // Театр. 2016. № 27–28. С. 34–39.
56. Анкудинов К. Запрос от Соляриса // Лит. газ. 2018. 26 дек. 15 янв. (№ 52). С. 12–13.

VII. Архивные материалы

1. Дело № 1 Императорского Петроградского университета. 1916–1917 уч. год. Адриана Ивановича Пиотровского // ЦГИА. Ф. 14, оп. 3, дело 68715.
2. Гвоздев А. А. Тезисы к предварителььному совещанию о драматических театрах Петрограда периода 1917–1921 гг.: машинопись / А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31, оп. 1, ед. хр. № 1.
3. Отзыв о работе И. М. Клейнера «У истоков драматургии», 19 нояб. 1923 г. 1 л. // РНБ, Отдел рукописей. Ф. 1332: Клейнер И. М., ед. хр. № 32.
4. Дешевов В. М. Джебелла: балет в 4-х д., ор. 11 / сценарий С. Радлова, А. Пиотровского // РНБ, Отдел рукописей. Ф. 1058: Дешевов В. М., ед. хр. № 31.
5. Драматургический фронт: [тезисы доклада. 1930 г.]: машинопись. — 3 лл. // РНБ, Отдел рукописей. Ф. 1150: Еленский Н. О. и Вайман В. Л., ед. хр. № 75.
6. Гвоздев А. А. Записи по ходу обсуждения докладов Н. П. Извекова, А. И. Пиотровского, И. И. Соллертинского, Е. Л. Финкельштейн и др. о советском театре 1921–1927 гг., о ленинградских музыкальных театрах 1921–1928 гг., о пантомиме, проблемах актерского искусства и др. // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31, оп. 1, ед. хр. № 27.
7. Гвоздев А. А. Запись прений по докладу А. И. Пиотровского, посвященному критике своих методоло-

гических позиций; заметки по данному вопросу, 23 февраля 1932 г.: рукопись и машинопись // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31, оп. 1, ед. хр. № 218.
8. Ответы А. А. Гвоздева на вопросы в ходе обсуждения статьи «Театроведение» для «Театральной энциклопедии» (не опубл.) при участии В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. П. Извекова, С. С. Мокульского, А. И. Пиотровского, Н. Н. Чушкина, 14 октября 1934 г.: стенограмма, машинопись // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31, оп. 1, ед. хр. № 219.
9. Гвоздев А. А. Выступление на обсуждении спектакля «Пиковая дама» П. И. Чайковского в Ленинградском Малом оперном театре с участием В. Э. Мейерхольда, А. И. Пиотровского, И. И. Соллертинского и др., 30 января 1935 г. // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31, оп. 1, ед. хр. № 61.
10. Короленко А. А. «Пиотровский»: материал о литературной и театральной работе Адриана Ивановича Пиотровского (1920–1934 гг.), 1960е гг. // РНБ, Отдел рукописей. Ф. 1120, ед. хр. № 297.

Указатель произведений

А
«Агамемнон» Сенеки II: 134
«Агамемнон» Эсхила II: 25, 565, 587, 594, 595, 635, 636, 642, 652, 702, 710, 714, 715
«Адриенна» по пьесе Э. Скриба и Э. Легуве «Адриенна Лекуврер» I: 186, 428, 506
«Ай да ребята» — музыкальный спектакль I: 239
«Алексей Человек Божий» по пьесе М. Кузмина «Комедия об Алексее, человеке божьем» I: 87; II: 90
«Алкеста» Еврипида I: 1061
«Американская Кровь» — инсценировка Р. Д. Раугула по роману Э. Синклера «100 % » I: 202
«Американские боги» Б. В. Папаригопуло I: 203, 220
«Амфитрион» Ж.-Б. Мольера II: 455, 456
«Анджело» — опера Ц. Кюи I: 76, 77
«Андромаха» Еврипида II: 36, 295, 573
«Андромеда» Еврипида II 30, 361, 367, 368
«Анзор» С. Шаншиашвили I: 856–858; II 1124
«Анна Кристи» Ю. О'Нила II: 501
«Антигона» Софокла I: 162, 163, 429, 1061; II: 569, 680, 691
«Антигона» В. Газенклевера I: 395, 396; II: 1104
«Антоний и Клеопатра» У. Шекпира I: 132, 1005, 1033
«Апаркуне Чимчимели» И. Л. Вакели I: 739
«Аристократы» Н. Ф. Погодина I: 1035
«Арлекинада» — балет Р. Дриго I: 363, 851, 906
«Арлекинада» — спектакль Петрушечьего театра II: 233, 235, 404, 406
«Атаман Солейного бунта» А. П. Чапыгина I: 500
«Атилла» Е. И. Замятина I: 500
«Ахарняне» Аристофана II: 25, 26, 28, 29, 33, 35, 37, 39–41, 45, 246, 247, 249, 252, 255, 260, 264, 267, 269, 270, 276, 277, 282, 283, 289, 290–293, 296–298, 322, 330, 335, 338, 341, 342, 350, 351, 359, 360, 363, 364, 366, 368, 369, 371, 382, 384, 395, 401, 402, 576–578, 611, 612, 614, 615, 1126, 1135

Б
«Багаж» по стихотворению С. Маршака I: 442; II: 1107
«Багаж старого быта» — инсценировка I: 195

«Балаганчик» А. Блока I: 102, 130; II: 54, 111, 116
«Барсуки» Л. М. Леонова I: 461, 731
«Бахитриони» П. М. Какабадзе I: 739
«Беглец» — опера Н. М. Стрельникова I: 824–827, 855; II: 1124
«Бегство» Д. А. Щеглова I: 1028
«Бедность не порок» А. Н. Островского I: 111, 374
«Без вины виноватые» А. Н. Островского I: 301, 1016; II: 80
«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше I: 602, 1028
«Безумный купец» Н. Н. Никитина I: 276; II: 1093
«Белые ночи» Ф. М. Достоевского I: 419
«Берикоба» — балет Б. Квернадзе I: 579
«Бесприданница» А. Н. Островского I: 1028
«Бесы» Ф. М. Достоевского I: 698, 887; II: 209
«Бетховен» М. Жижмора I: 376, 377, 412–414; II: 1102
«Бешеные деньги» А. Н. Островского I: 953, 954
«Биографии великих людей» Р. Роллана II: 103
«Биография Аристида» Плутарха II 689
«Благочестивая Марта» Тирсо де Молина I: 127; II: 1083
«Близнецы» Плавта I: 1058 II: 123, 130, 456
«Близнецы» по пьесе Е. Ф. Тарвид и Б. В. Зона II: 123
«Блокада» Вс. Иванова I: 503, 514, 521, 538, 568, 573, 612
«Блоха» Е. И. Замятина II: 211
«Блудный бес» по «Мракобесам» А. Н. Толстого («Изгнание блудного беса») I: 258
«Богатство» Аристофана II: 43, 247, 254, 284, 286, 338–340, 384, 393, 395, 398–400, 402, 403, 578, 1126
«Богема» — опера Д. Пуччини I: 843, 853; II: 458
«Боевым курсом» Н. Ф. Львова II: 549
«Бой-баба» по пьесе В. Сарду, Э. Моро «Мадам Сен-Жен» I: 264, 265, 367, 370; II: 1093
«Бойцы» Б. С. Ромашова I: 949, 951
«Болт» — балет Д. Д. Шостаковича I: 851; II: 409
«Большой день» В. М. Киршона I: 1078–1082; II: 1136
«Борис Годунов» А. С. Пушкина I: 932, 944, 952, 966, 967, 969, 970, 975, 976, 979, 1005, 1069–1072; II: 205, 1128
«Борис Годунов» — опера М. П. Мусоргского I: 975

«Борьба за коммуну» I: 236
«Браки заключаются на небесах» В. Газенклевера I: 481, 495, 496; II: 1110
«Брамбилла» по пьесе Э. Т. А. Гофмана «Прицесса Брамбилла» I: 428
«Бранд» Г. Ибсена I: 231
«Брат и сестра» Е. Шварца I: 1031, 1032, 1046, 1048, 1049; II: 1132
«Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского I: 344, 629, 755
«Броненосец “Потемкин”» — опера О. Чишко I: 421, 1097, 1098; II: 1095, 1136
«Бронепоезд 14-69» В. В. Иванова I: 398, 404, 405, 422, 460, 579, 589, 612, 856, 857; II: 1104
«Бронзовый конь» — опера-феерия (комическая опера) Д. Ф. Э. Обера I: 716
«Бубус» по пьесе А. Файко «Учитель Бубус» I: 246, 352, 255, 582; II: 90, 91, 112, 116
«Будни» С. Кошевник, П. Ф. Маринчик I: 331, 332, 546, 591; II: 144–147, 151, 152, 536–540, 1098
«Бузливая когорта» И. В. Скоринко I: 463, 528, 885; II: 152, 537, 538
«Бунт» — по пьесе П.-М. Лампеля «Бунт в воспитательном доме» I: 654
«Бунт машин» по пьесе К. Чапека «ВУР» I: 155, 429, 930; II: 488, 489, 492, 493, 495, 496
«Бунтари» Л. Ф. Макарьева I: 910, 912, 913, 1014, 1045; II: 1127
«Буря» У. Шекспира I: 879
«Бутылка» Кратина I: 41

В

«В камышах» В. И. Габискирия I: 739
«В трех соснах» — оперетта, муз. Ю. Зандера I: 425
«Вавилоняне» Аристофана II 33, 308, 249, 282, 290
«Вакханки» Еврипида II: 574, 611, 637
«Вакхиды» Т. М. Плавта II: 428, 429, 457
«Валькирия» — опера Р. Вагнера I: 764, 768
«Варвары» М. Горького I: 702
«Васса Железнова» М. Горького I: 702
«Ватага» В. Ф. Гладкова I: 146; II: 1084

«Веет ветер» по пьесе С. Ю. Левика «Ветер веет» I: 646
«Великая княгиня» («Великая княгиня и коридорный») А. Савуара I: 264
«Великий диспут» Л. Л. Васильева I: 155
«Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка I: 188; II: 1087
«Венецианский купец» У. Шекспира I: 779, 879, 1066
«Вера Мирцева» по пьесе Л. Урванцева «Уголовное дело» I: 904; II: 463
«Версальские благодетели» I: 715
«Вершины счастья» Д. Дос-Пассоса I: 950, 952, 956
«Весна Фезеэсная» А. Марголиной и С. Кашевника I: 910
«Вечер водевилей» по водевилям «Расстроенный настройщик» и «Заемные жены П. А. Каратыгина и «Когда появляется девушка» Л. И. Левина I: 937
«Вечный жид» Д. Пинского I: 507
«Взбаламученное море» А. Ф. Писемского II: 209
«Вздор» К. Я. Финна I: 921, 922
«Взятие Бастилии» по пьесе Р. Роллана «Четырнадцатое июля» I: 167; II: 103, 108
«Взятие Зимнего Дворца» (массовое празднество) I: 622; II: 16
«Взятие Милета» Фриниха II: 632, 719
«Взятка» В. Ардова и Л. Никулина I: 275
«Вивлиофик» по античным мифам II: 669, 674
«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера I: 151
«Виринея» Л. Н. Сефуллиной и В. П. Правдухина по одноименной повести Л. Н. Сефуллиной I: 313, 325, 326, 340, 346–348, 613; II: 1097, 1099
«Вихри враждебные» — инсценировка Я. Л. Задыхина I: 284, 292
«Вишневый сад» А. П. Чехова I: 349–351, 367, 458–460, 570, 958–961; II: 1099, 1108
«Власть» по пьесе А. Глебова I: 635, 636
«Власть тьмы» Л. Н. Толстого I: 809
«Внешторг на Эйфелевой башне» Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга I: 129, 130, 131; II: 1083
«Водовоз» — опера Л. Керубини I: 783–785, 854
«Воздушное похищение» С. Э. Радлова I: 83; II: 1079

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова I: 240, 245, 275, 289, 512, 527, 584, 621; II: 189
«Война буффонов» — опера Д. Б. Перголези I: 783
«Волк и семеро козлят» по русской народной сказке I: 478, 479; II: 1109
«Волки» Р. Роллана II: 103
«Волки и овцы» А. Н. Островского I: 368, 369, 456; II: 1101
«Вольница» С. Г. Скитальца I: 226
«Вольпоне» по пьесе Бен-Джонсона в переделке С. Цвейга I: 517, 518, 519, 204; II: 1113
«Вор» Л. Леонова I: 461
«Воскресенье» Л. Н. Толстого I: 887
«Воскресенье» — инсценировка Ф. Ф. Раскольникова I: 887
«Восстание ангелов» по произведению А. Франса I: 131, 862
«Воццек» — опера А. Берга I: 483, 656; II: 476
«Враги» М. Горького I: 702, 697, 867–870, 951; II: 1125
«Враги» Б. Лавренева I: 567, 599, 615
«Вредители хлопка» У. Исмаилова I: 669, 672
«Всадники» Аристофана II: 29, 40, 45, 246, 248–250, 255, 268, 276, 277, 280–282, 292, 300–306, 308, 309, 322, 329, 330, 332, 338, 341, 342, 350, 359, 369, 377, 382, 578, 612, 1126
«Вступление» Ю. Германа I: 898
«Высоты» Ю. Н. Либединского I: 501, 515, 524, 573, 589, 612, 614, 628, 629, 660, 661, 960; II: 1113
«Выстрел» А. И. Безыменского II: 541, 544

Г

«Гадибук» по пьесе «Дибук» С. Ан-ского I: 133, 161, 166, 253, 339, 352, 454, 999
«Газ I» Г. Кайзера I: 46, 52, 112, 113, 131, 155, 930; II: 468, 472, 473, 483–485, 487–489, 492, 493, 495, 501, 1081
«Газ II» Г. Кайзера I: 112, 113, 131, 155, 930; II: 46, 52, 468, 472, 473, 483–485, 487–489, 492, 493, 495, 501, 1081
«Газ за газ» I: 203

«Гамлет» У. Шекспира I: 163, 179–181, 216, 366, 465, 466, 629, 828–831, 839, 879, 881, 962, 983, 1023, 1037, 1038; II: 208
«Гамлет Щигровского уезда» И. С. Тургенева II: 208, 1124
«Гамуз» — спектакль по роману И. В. Скоринко «Стальной гамуз» I: 561
«Геда Габлер» («Гедда Таблер») Г. Ибсена I: 99
«Гений — масса» по пьесе Э. Толлера «Человек-масса» I: 718
«Генрих Наварский» («Генрих Наваррский») В. Деверё I: 141
«Генрих IV» У. Шекспира I: 378, 379; II: 1102, 1152
«Геракл» Еврипида I: 46–48; II: 134, 137, 138, 610
«Геракл Неистовый» Сенеки II: 134, 136, 138
«Гераклея» Паниассид I: 35
«Гераклиды» I: 39
«Гибель богов» — опера Р. Вагнера I: 765, 768
«Гибель пяти» («Смерть командарма») А. И. Пиотровского I: 274, 275; II: 499, 501, 1075, 1093, 1150
«Глубокая провинция» М. А. Светлова I: 1015, 1028
«Глухой» Д. Р. Бергельсона I: 834
«Голгофа» П. Арского I: 178, 179
«Голубая мечта» по пьесе Н. А. Энгельгардта «Любительница голубой мечты задумчивости» I: 98, 99, 101
«Гопля, мы живем» по пьесе Э. Толлера I: 615
«Гопсек» («Гобсэк») В. Газенклевера I: 496; II: 1091
«Горе от ума» А. С. Грибоедова I: 204, 315, 393, 456–458, 606, 838, 935, 1044; II: 1108
«Горе уму» по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума» I: 456, 606, 790, 796, 799; II: 496
«Город в кольце» С. Минина I: 177
«Город ветров» В. М. Киршона I: 502, 503, 514, 538, 568, 573, 612, 614, 615, 731, 785, 1055, 1057
«Город Иты» С. С. Юшкевича I: 817
«Город Хмельной» Н. Ю. Жуковской I: 455
«Горячее сердце» А. Н. Островского I: 345, 368, 390, 391, 460; II: 1103
«Горячие денечки» — фильм I: 921, 923
«Господа Головлевы» Б. Папаригопуло по М. Е. Салтыкову-Щедрину I: 443, 444; II: 1107

«Господин бог» I: 482, 741
«Господин де Пурсоньяк» Ж.-Б.Мольера I: 79
«Гофманиана» К. Державина II: 475
«Граждане из Калэ» Г. Кайзера I: 155
«Гражданин Дарнэй» Л. Ф. Макарьева I: 256; II: 123, 130, 1092
«Граф» К. Гольдони I: 182; II: 1087
«Графиня Пепи» («Венская кровь») — оперетта И. Штрауса-сына II: 230
«Грелка» А. Мельяк, Л. Галеви I: 132, 901, 904; II: 86, 98, 464
«Гроза» А. Н. Островского I: 187, 368, 428, 793, 801–806, 838, 840, 859, 862, 863, 793, 801–806, 838, 840, 859, 862, 863, 928, 934, 967; II: 209, 219
«Гугеноты» — опера Дж. Мейербера I: 989, 990; II: 204
«Гулливер» по роману Д. Свифта I: 441, 472
«Гуси-лебеди» по русской народной сказке I: 1045; II: 122

Д

«Д.Е.» («Даешь Европу») М. Г. Подгаецкого по романам «Трест ДЕ» И. Г. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана I: 197, 198, 247, 392; II: 185, 1088
«Даешь» — театрализованный доклад I: 594, 595, 655
«Далекое» А. Н. Афиногенова I: 1015, 1047
«Дальний звон» — опера Ф. Шрекера I: 235, 237, 271, 352, 483; II: 1091
«Дантон» Р. Роллана I: 781, 782; II: 103
«Дачники» М. Горького I: 697, 702, 870
«Двадцать пятое» В. Маяковского I: 844
«Две сиротки» А. Деннери I: 151, 467, 468; II: 1108
«Двенадцатая ночь» У. Шекспира I: 779, 983
«Двенадцать» А. Блока I: 777, 818, 819
«Двуглавый заяц» Д. Толмачева I: 221
«Дева Дуная» — балет А. Адана II: 228
«Девичий переполох» В. Крылова I: 619; II: 184
«Девственный лес» («Освобождение Вотана») Э. Толлера I: 204, 930; II: 98, 111, 112, 469, 490, 492–498, 501
«Девушка-Сыщик» — оперетта Иесселя I: 185; II: 1087
«Девушки нашей страны» И. К. Микитенко I: 835; II: 1124

«Девятое января» М. В. Соколовского I: 89
«Действо о Теофиле» Рютбёфа I: 794
«Делец» по пьесе В. Газенклевера «Настоящие дельцы» I: 496; II: 1110
«Дело» А. В. Сухово-Кобылина I: 466, 788, 789, 791
«Дело чести» А. Винера I: 905
«День и ночь» — оперетта Ш. Лекока I: 362, 363, 383, 384; II: 1101, 1103
«Деньги» У. Синклера I: 203
«Деревенский судья» П. Кальдерона I: 80, 81; II: 1079
«Десять Октябрей» Б. Башинского, Д. Толмачева I: 404, 480
«Дети Ванюшина» С. А. Найденова I: 141; II: 463
«Дети Индии» Н. Жуковской I: 454, 455; II: 1107
«Дети солнца» М. Горького I: 697, 702, 870
«Джентльмен» А. И. Сумбатова-Южина I: 243
«Джиоконда» М. Жижмора I: 412–414; II: 1105
«Джон Габриэль Боргман» Г. Ибсена I: 99, 438
«Джонни» — опера Э. Кшенека («Джонни наигрывает») I: 483, 490, 510
«Джон Рид» И. Г. Терентьева по роману Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» I: 210, 213, 214, 219, 232, 308, 340, 341, 884; II: 1088, 1089, 1099
«Джума Машид» Г. С. Венецианова I: 455, 579
«Дикая утка» Г. Ибсена I: 438
«Диктатура» И. К. Микитенко I: 669
«Динамо» Ю. О'Нейля (О'Нила) II: 469
«Дни Турбиных» М. А. Булгакова I: 345, 346, 550, 602; II: 1099
«Догоним солнце» И. С. Шмелева II: 129
«Доктор Штокман» Г. Ибсена I: 437
«Домик в Коломне» А. С. Пушкина I: 355
«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера I: 206, 372, 741–745, 747–750, 792, 838, 839, 992, 1021, 1066; II: 1088, 1121, 1122
«Дон Карлос» Ф. Шиллера I: 298, 300, 303, 446, 775, 779, 780, 782, 931; II: 78, 85, 93
«Дон Кихот» Г. Чулкова I: 293, 294, 359, 360, 394, 454, 725, 873, 880–882, 907, 914, 951, 956, 1015, 1048; II: 124, 125, 208, 1095, 1100, 1125
«Дон Кихот» по роману М. Сервантеса в обработке А. Бруштейн и Б. Зона

«Дон Цезарь» по пьесе В. Гюго «Рюи Блаз» I: 304; II: 86, 90
«Достигаев» («Достигаев и другие») М. Горького I: 891, 894–896, 885, 891, 905, 932; II: 1125
«Доходное место» А. Н. Островского I: 111, 228, 229, 414, 415, 456, 801, 803–805, 807, 838, 840, 863; II: 1090, 1105
«Дочь Анго» по оперетте Ш. Лекока «Дочь мадам Анго» I: 249, 255; II: 1092
«Дочь Банкира» по цирковой комедии С. Э. Радлова «Вторая дочь банкира» I: 60
«Дружная горка» — оперетта В. М. Дешевова, Н. С. Дворикова I: 474, 492, 528, 540, 556; II: 174–176, 178, 541, 546, 550, 1111
«Дубровский» А. С. Пушкина I: 1065, 1086
«Дуня-тонкопряха» (опера-комедия) А. И. Пиотровского, Д. Толмачева по Р. И. Мервольфу I: 321; II: 1075, 1097, 1138, 1151, 1152
«Дядя Ваня» А. П. Чехова I: 386–388, 390, 573, 959, 960, 961; II: 1103

Е

«Евгемер» К. Энния II: 417
«Евгений Онегин» А. С. Пушкина I: 68, 547, 549, 849; II: 506, 515, 1113
«Евмениды» Эсхила II: 565, 587, 595, 596, 634, 639, 642, 647, 699, 702, 715–717
«Евразия» Д. Щеглова I: 220
«Египетские ночи» А. С. Пушкина I: 354, 1033, 1035; II: 1100, 1133
«Египтяне» Фриниха II: 672
«Егор Булычев и другие» по пьесе М. Горького I: 704, 733, 831, 867, 891, 894–896, 901, 905, 931, 1017
«Екатерина II» — оперетта Ж. Оффенбаха, текст Тэффи I: 424
«Екатерина Ивановна» Л. Андреева II: 463
«Елена» Еврипида II: 30, 367, 1133
«Елизавета Петровна» Д. П. Смолина I: 680
«Ер-Таргын» — опера Е. Брусиловского по пьесе С. Камалова I: 1091–1094; II: 1136
«Еремка-Лодырь» Л. Макарьева I: 348, 349; II: 124, 127, 1099

Ж
«Жакерия» П. Мериме I: 173; II: 1086
«Жалбыр» по опере Е. Г. Брусиловского I: 1091
«Жан и Мадлена» О. Мирабо I: 151
«Жан Кристоф» Р. Роллана II: 104
«Железный поток» по роману А. С. Серафимовича I: 1035
«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д. Хазлтона I: 287, 298, 303, 424; II: 84, 94, 535, 1094
«Женитьба» Н. В. Гоголя I: 809, 839, 935–937, 950, 951, 1037; II: 1128
«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского I: 352; II: 1099
«Женитьба Интеллигентского» М. Соколовского I: 196
«Женитьба Фигаро» — см. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» I: 602, 952, 1028
«Женихи на колесах» — оперетта В. Ранцатто, текст С. Радлова I: 424
«Женщина в сорок лет» — Силь-Вар I: 139
«Женщины на празднестве» Аристофана II: 252, 270, 276, 283, 285, 339, 357, 578, 1126
«Жертва у гроба» («Хоэфоры») Эсхила II: 587, 595, 642, 647, 649, 653, 702, 714, 565
«Живой труп» Л. Н. Толстого I: 180, 181, 217
«Жизель, или Вилисы» — балет А. Адана II: 224, 228
«Жизнь за мгновенье» И. М. Буланцель I: 139
«Жизнь миллиардера» У. Синклера I: 203
«Жирофле-Жирофля» по оперетте Ш. Лекока I: 186, 363, 384, 506, 507

З
«Зависть» Ю. Олеши I: 521, 592, 1036
«За Красные Советы» П. Арского I: 178
«Завод» — инсценировка I: 175
«Завтра» Н. Равича I: 931
«Заговор императрицы» А. Н. Толстого, П. Е. Щеголева I: 225, 257, 276, 297, 334, 500, 680; II: 97, 535, 1090
«Заговор чувств» Ю. Олеши (по роману «Зависть») I: 521, 538, 568, 592, 593, 612, 615; II: 1113, 1115
«Заза» П. Бертона, Ш. Симона I: 139, 904; II: 463
«Зайка» — песня Ц. Кюи I: 78
«Закат» И. Бабеля I: 453, 465, 466; II: 1107

«Закат Европы» О. Шпенглера I: 215, 500
«Законодательницы» («Екклесиаиусы») Аристофана I: 1062; II: 247, 254, 269, 270, 275, 278, 284, 339, 340, 360, 382, 384–388, 390, 394, 398, 402, 578, 1117, 1126
«Западня» по роману Э. Золя I: 907, 908, 910, 915, 917, 918, 950, 952; II: 1127
«Запечатленный ангел» Н. С. Лескова II: 211
«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского I: 980
«Зеленые лужки» коллективная композиция I: 861
«Зеленые огни» А. Акмолинского I: 559
«Зеленый цех» — либретто А. И. Пиотровского, М. В. Соколовского, Ф. Е. Шишигина I: 26, 730; II: 550, 1075, 1154
«Земля» В. Брюсова II: 480–482
«Земля дыбом» С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» I: 124, 149, 188, 192, 254, 392, 607, 608; II: 185
«Земля и небо» бр. Тур I: 726, 733–735, 738, 861; II: 1121
«Зигфрид» — опера Р. Вагнера I: 768, 769
«Зови фабком!» И. Коровкина, С. Ершова I: 528, 559, 560; II: 152, 169, 170, 173, 537, 1111
«Золото Рейна» — опера Р. Вагнера I: 767–770, 853; II: 1122
«Золотое дело» Э. Толлера I: 151
«Золотой век» — балет Д. Шостаковича I: 719, 851; II: 307, 407
«Золотой петушок» — опера Н. А. Римского-Корсакова I: 1018: II: 457
«Золушка» по сказке Ш. Перро II: 121, 129
«Зори» Э. Верхарна I: 123, 976
«Зорька» Н. Ф. Львова I: 502, 528, 533, 539, 1011; II: 149, 152, 537–540
«Зыбь» В. Державина I: 508; II: 1112
«Зыковы» М. Горького I: 702

И

«Иван Каляев» И. Д. Калугина и В. В. Бернштама I: 926, 933
«Иван Козырь и Татьяна Русских» Н. В. Смолича I: 234; II: 113, 1091
«Иван Сусанин» («Жизнь за царя») — опера М. И. Глинки I: 1099

«Иванов» А. П. Чехова I: 952, 960, 961, 572, 573
«Игрок» Ф. М. Достоевского I: 980
«Илиада» Гомера I: 1070, 1075, 1076; II; 587, 646, 682, 703
«Именины» — опера В. Желобинского, либретто О. Брика по рассказу Н. Ф. Павлова I: 849, 989, 991, 1018; II: 457, 459
«Инга» А. Г. Глебова I: 501, 521, 567, 612, 643, 652; II: 1113
«Интервенция» Л. И. Славина I: 879, 905
«Ион» Еврипида II: 573
«Ипполит» («Ипполит венчающий») Еврипида II: 138, 553, 573, 605–607, 609, 1135
«Испанская танцовщица» — немой фильм I: 385, 386
«История Пугачевского бунта» А. С. Пушкина I: 1065
«Ифигения Авлидская» Еврипида II: 574, 610, 637
«Ифигения Таврическая» Еврипида I: 1077; II: 573, 637

К

«Кавалер Пушты» — оперетта II: 230
«Кавалер роз» — опера Р. Штрауса I: 483, 484, 490, 491, 494, 656; II: 1110
«Казина» («Жребий») Т. М. Плавта II: 454
«Казнь Сальва» — инсценировка С. И. Прокофьева по роману Э. Золя I: 202
«Как хороши, как свежи были розы» — романс Б. Садовской на стихи И. Мятлева I: 816
«Как это было» — см. «Рогор» I: 177, 740
«Камаринский мужик» («Комаринский мужик») — опера В. В. Желобинского I: 848, 855, 906, 1018
«Каменный гость» — опера А. С. Драгомыжского I: 314, 976, 979, 1019, 1021–1024, 1066, 1067, 1069, 1072–1075; II: 1132
«Канат» Т. М. Плавта II: 427, 440, 457
«Кандида» Б. Шоу I: 98
«Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского I: 148, 149, 159, 258, 259; II: 1084
«Капитанская дочка» А. С. Пушкина I: 1065, 1086
«Карамазовы» («Братья Карамазовы») Ф. М. Достоевского I: 344, 629, 755
«Кармен» — опера Ж. Бизе I: 236, 252, 753–755, 757, 784, 846, 853, 854, 990; II: 458, 1092, 1122

«Карменсита и солдат» К. А. Липскерова I: 252, 253, 255, 256, 352, 846; II: 1092
«Катилиан» Г. Ибсена I: 437
«Каширка» Д. Аверкиева I: 234, 235, 243
«Квадрат 36» Лашкина I: 176
«Квароворе Тутабери» («Кварквваре Тугабери») П. Какабадзе I: 740
«Кви-про-кво» С. Цвейга I: 494–496, 519; II: 1110
«Киклоп» Еврипида II: 559
«Кинжал» Б. Лавренева I: 361; II: 1100
«Клад» Т. М. Плавта I: 871, 879, 905, 1014, 1045, 1066; II: 432, 435, 456
«Клад» Е. Шварца II: 1125
«Клара Милич» И. С. Тургенева I: 820
«Клеш задумчивый» Н. Ф. Львова I: 535, 539, 551–557, 560, 568, 591, 594, 638, 643, 655, 661; II: 191–193, 195–197, 199, 541, 543–546, 1114, 1117
«Клоп» В. Маяковского I: 521, 568, 605; II: 288
«Князь Игорь» — опера А. П. Бородина I: 1099
«Когда мертвые просыпаются» («Когда мы, мертвые, пробуждаемся») Г. Ибсена I: 438
«Когда спящий проснется» М. Б. Загорского по роману Г. Уэллса I: 258
«Кола Брюньон» («Кола Бреньон») Р. Роллана II: 105
«Колумб» — опера Э. Дресселя I: 519, 520, 615
«Кольцо Нибелунгов» — опера Р. Вагнера I: 767, 768, 770, 771, 853; II: 201, 504
«Командарм 2» И. Л. Сельвинского I: 503, 568, 605–609, 612, 659; II: 1116
«Комедии Мериме» по новеллам П. Мериме I: 332, 340
«Комедия брака» («Люблю ли тебя?») — фильм I: 921, 922, 924
«Комедия ошибок» У. Шекспира II: 455
«Комик XVII: столетия (века)» А. Н. Островского I: 152, 153; II: 1084
«Комиссары» Ю. Н. Либединского I: 515
«Конармия» И. Бабеля I: 453
«Конек-Горбунок» П. П. Горлова по сказке П. П. Ершова I: 94, 97, 487, 1044; II: 120, 125, 127, 128, 130
«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова I: 358, 574, 584, 621; II: 113, 114, 189, 1100
«Конец Санкт-Петербурга» — фильм I: 421

«Конкурс хитрецов» Н. Н. Никитина I: 907, 915, 956
«Константин Терехин» по пьесе В. М. Кришона и А. В. Успенского «Ржавчина» I: 417, 418; II: 1106
«Конь бледный» Б. В. Савинкова I: 808
«Коппелия» — балет Л. Делиба II: 222, 223, 225–233, 235, 404, 406, 1127
«Корневильские колокола» — буффонная оперетта Р. Планкета I: 422, 424, 754, 755, 759, 760; II: 1122
«Королева угля» I: 130
«Король — Арлекин» Р. Лотара I: 138
«Король Бокса» В. Трахтенберга I: 202
«Король Джон» У. Шекспира II: 137
«Король Лир» У. Шекспир I: 191, 779, 972, 983, 999, 1000–1002; II: 1131, 1087
«Корона и плащ» («Святой») Н. Н. Никитина по памфлету Х. Бергстедта «Праздник святого Йоргена» I: 204, 227, 237, 241; II: 98, 490–492, 498
«Косматая обезьяна» («Волосатая обезьяна») Ю. О'Нила I: 204, 381, 385, 428; II: 113, 501
«Красное и черное» Стендаля II: 506
«Красные дьяволята» — фильм I: 178, 279; II: 130
«Красные победители» I: 177
«Красные рупора» — живая газета I: 594, 652, 653
«Красные солдаты» К. Витфогеля I: 140, 151, 171; II: 1084
«Красный вихрь» — балет В. М. Дешевова I: 208, 209; II: 1088
«Красный мак» — балет Р. М. Глиэра I: 589, 599, 720; II: 407
«Красный путь» по пьесам У. Йитса, М. Рашильд и А. Грегори I: 87
«Крепостная балерина» — балет К. А. Корчмарева I: 589, 599
«Крыша» А. Н. Горбенко II: 541
«Кукольный дом» Г. Ибсена I: 437, 1025, 1026, 1029–1031; II: 1132
«Купец» Т. М. Плавта II: 200, 429, 436, 440
«Куркулион» Т. М. Плавта II: 436
«Кыз-Жибек» Г. Мусрепова I: 1089, 1090, 1092–1094; II: 1136

Л
«Лаий» Эсхила II: 599, 684
«Лакмэ» — опера Л. Делиба II: 228
«Ламара» Г. Робакидзе I: 857, 858
«Лгун» К. Гольдони I: 203
«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского I: 328; II: 1098
«Лед и сталь» — опера В. М. Дешевова I: 825, 847
«Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») — опера Д. Д. Шостаковича I: 754, 757, 849, 855, 906, 983, 990, 991, 1018; II: 208, 212, 214, 217–222, 406, 457, 459, 1068, 1126
«Ледяная дева» — балет Э. Грига I: 656
«Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера I: 779; II: 424, 461
«Лес» А. Н. Островского I: 188–190, 192, 197, 199, 207, 228, 229, 246, 247, 252, 255, 263, 289, 334, 390, 403, 606, 607, 791, 803, 830, 975, 976; II: 491, 1090
«Лже-Маркиз» — оперетта, переделка П. Б. Зенкевича II: 84
«Ливень» («Сэди Томсон») — инсценировка Дж. Коттона и К. Рендольфа по рассказу С. Моэма «Дождь» I: 311; II: 1096
«Лизистрата» Аристофана I: 248, 249, 255, 256, 457, 1058, 1062; II: 1149, 1150, 1092
«Лилюли» Р. Роллана II: 105
«Луиза» — опера Г. Шарпантье I: 843
«Лукреция Борджиа» В. Гюго I: 202
«Луна слева» В. Н. Билль-Белоцерковского I: 488
«Любительница голубой мечты задумчивости» Н. А. Энгельгардта I: 98, 99; II: 1080
«Любовь под вязами» Ю. О'Нила I: 381, 385; II: 1103
«Любовь к трем апельсинам» — опера С. Прокофьева I: 74, 483, 942
«Любовь — книга золотая» А. Толстого I: 132
«Любовь Яровая» К. А. Тренева I: 550, 651, 1055, 1057; II: 497, 536
«Люди» В. Газенклевера I: 496
«Лягушки» Аристофана I: 37–39, 41–44, 47; II: 26, 30, 31, 37, 43, 252, 264, 267, 270–273, 275, 278, 279, 283, 292, 296, 339, 360, 365, 370–374, 379, 564, 566, 572, 578, 607, 612, 631, 636, 648, 653, 654, 665, 669, 680, 681, 685, 1126

М

«Мавра» — опера И. Ф. Стравинского I: 355, 356; II: 1100
«Мадам Анго» («Дочь мадам Анго») — оперетта Ш. Лекока I: 250, 754, 759
«Мадам Баттерфляй» — опера Д. Пуччини I: 826, 843
«Макбет» У. Шекспира I: 779
«Маленькая женщина с большим характером» Г. Эсмонда I: 139
«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина I: 1065, 1074; II: 1136, 1135
«Маленький Эйольф» Г. Ибсена I: 808
«Малиновое варенье» А. Н. Афиногенова I: 475, 508, 567; II: 1109
«Мандат» Н. Р. Эрдмана I: 242–244, 246, 247, 253, 255, 263, 289, 334, 416, 791; II 113, 1091, 1092
«Мандрагора» Н. Макиавелли II: 455
«Манфред» Дж. Байрона II: 132
«Марион де-Лорм» («Марион Делорм») В. Гюго I: 336, 337, 340; II: 963, 1098
«Марица» — оперетта И. Кальмана I: 237, 423
«Мартин Рудокоп» — оперетта К. Целлера II: 82
«Маскарад» М. Ю. Лермонтова I: 123, 126, 315, 747, 792, 901, 935, 976
«Матросы из Каттаро» («Восстание») Фр. Вольфа I: 862, 1082
«Мать» М. Горького I: 868, 1035; II: 1099
«Машина Синклера» Э. Толлера I: 151
«Медея» Еврипида II: 573
«Медея» Сенеки II: 135, 137, 138
«Медный всадник» А. С. Пушкина II: 506
«Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мейстерзингеры») — опера Р. Вагнера I: 756, 853; II: 200, 202, 1075, 1120, 1154
«Менехмы» («Близнецы») Т. М. Плавта I: 304, 1058; II: 86, 435, 455, 456
«Мертвая точка» Д. Толмачева I: 221
«Месса в память Тургенева» — композиция I: 819
«Месса памяти В. Ф. Комиссаржевской» — композиция I: 99, 131, 819
«Метаморфозы» Овидия II: 505

«Метелица» пьеса Б. Папаригопуло по повести А. Яковлева «Повольники» I: 220, 367, 583, 584
«Мещане» М. Горького I: 696–698, 702, 703, 1101–1103
«Мещанка» П. Ф. Маринчика I: 533, 546, 591; II: 152, 154, 167, 168, 536–540
«Миллион наличными» Ю. Потехина I: 469; II: 1108
«Мир» («Тишина») Аристофана II: 26, 28, 41, 327
«Мировая фильма» В. Зака I: 241
«Мистер Могридж Младший» М. Я. Тригера II: 111
«Мистерия-Буфф» В. В. Маяковского I: 123, 124, 207, 607, 884; II: 288
«Митькино царство» К. А. Липскерова I: 500
«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера II: 463
«Много шума из ничего» У. Шекспира I: 303, 779, 780; II: 85
«Мой друг» Н. Погодина I: 735, 741, 879, 932
«Молодой пласт» I: 723–725, 735, 738; II: 1121
«Молодость победит» И. Красева I: 178
«Мольеровский спектакль» по пьесам Ж.-Б. Мольера «Лекарь поневоле» и «Смехотворные прелестницы» II: 461
«Молящие» Эсхила II: 559, 562, 564, 634, 642–647, 649, 650, 652, 653, 669, 672, 674–678, 687, 714, 716, 1135
«Монна-Ванна» — оперетта В. Валентинова по пьесе М. Метерлинка, переделка С. Ф. Сабурова II: 81
«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина I: 1067, 1073, 1074, 1084, 1086
«Мстислав Удалой» И. Прута I: 732
«Мудрец» по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» I: 829, 839
«Музыкантская команда» Л. Деля-Любашевского I: 1013–1015, 1033, 1046–1050; II: 1131
«Мы» Л. А. Бочина I: 725
«Мы сами» Б. В. Папаригопуло и В. А. Голичникова I: 240, 268, 583
«Мыза Дангард» М. Нексе I: 147, 148, 151, 171; II: 1084
«Мюзотта» Г. де Мопассана I: 904; II: 464
«Мятеж» по пьесе Б. А. Лавренева «Дым» I: 240, 265, 268, 361, 489, 558, 612, 731, 1017, 1055, 1057; II:, 94, 95, 465, 497, 1093, 1094

Н

«На дне» М. Горького I: 390, 695–697, 702–704, 867, 869
«На Западе бой» Вс. Вишневского I: 741, 860
«На земле» П. Низового I: 312, 313, 320, 325, 482; II: 1097
«На ножах» Н. С. Лескова II: 209
«На перевальной тропе» П. Горлова I: 549, 550; II: 1114
«Надрывается сердце от муки» — романс на стихи Н. А. Некрасова I: 88
«Налет на торгпредство» — инсценировка I: 195
«Настанет время» Р. Роллана II: 105, 106, 108, 501, 502
«Настина обида» М. Соколовского I: 145, 175; II: 1084
«Настоящие дельцы» В. Газенклевера I: 496
«Наталья Тарпова» С. А. Семенова I: 419, 656; II: 1106
«Начало жизни» Л. Первомайского I: 1011–1013; II: 1131
«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского I: 132, 136, 263, 318, 320, 374; II: 1093, 1097
«Не одного поля ягода» Н. Гвоздева I: 177
«Не сдадимся» С. Семенова I: 1017
«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского I: 182
«Небожественная комедия» З. Краснинского I: 155, 156, 161, 173; II 1087
«Невеста мертвеца» С. Э. Радлова I: 59, 60
«Невеста огня» Д. Джабарлы I: 651
«Неделя» Ю. Н. Либединского I: 515
«Недоросль» Д. И. Фонвизина I: 789, 800–804, 806, 838–840, 860, 863; II: 549
«Незнакомка» А. Блока I: 102
«Некуда» Н. С. Лескова II: 209
«Немые заговорили» Г. Баазова I: 740
«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля и К. К. Тверского I: 345, 388; II 1103
«Нищий студент» — оперетта К. Миллёкера II: 230
«Новая родина» В. Г. Финка I: 729
«Новые приключения Петрушки» I: 478; II: 1109
«Нора» — см. «Кукольный дом» I: 437, 1025, 1026, 1029, 1030, 1031
«Норд-Ост» Д. Щеглова I: 396, 397; II: 1104
«Нос» — опера Д. Д. Шостаковича I: 657; II: 406
«Ночь» М. Мартине I: 124, 149, 188

«Ночь Любви» — оперетта-мозаика В. П. Валентинова II: 81, 84
«Ночь на старом рынке» И. Л. Переца I: 832

О
«Обезьяна доносчица» С. Э. Радлова I: 60, 428
«Обер-плут» В. А. Савина I: 245
«Обетованная земля» по пьесе С. Моэма «Земля обетованная» I: 133
«Облака» Аристофана II: 40, 41, 253, 260, 267, 268, 271, 276–279, 282, 285–287, 309, 310, 312–318, 320, 326, 329, 346, 363, 372, 378, 1101, 1126, 1143
«Облигация» А. Г. Ульянский I: 276; II: 1093
«Обмен» П. Клоделя I: 506
«Обнаженная» А. Батайля I: 139
«Обращение капитана Брасобунда» Б. Шоу I: 155
«Обряд Народной Свадьбы» («Свадебный обряд») — В. Н. Всеволодского-Гернгросса I: 156, 157, 160, 161, 165; II: 1085, 1087
«Общество почетных звонарей» Е. И. Замятина I: 269; II: 1093
«Овечий источник» Лопе де Вега I: 234, 716, 740
«Огненный мост» Б. Ромашова I: 501, 567
«Одесские рассказы» И. Бабеля I: 453
«Одиссея» Гомера II: 417, 587, 703, 705
«Одо Набунаго» — японская драма XIV века I: 316
«Озеро Люль» А. М. Файко I: 159, 289, 428, 471, 493: II: 474, 489, 492, 495, 496
«Октябрь» инсценировка Я. Задыхина I: 175, 268, 975; II: 1106
«Онегин» — спектакль по опере П. И. Чайковского по роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» I: 547–850; II: 1113
«Опричник» — опера П. И. Чайковского II: 205
«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского I: 1035
«Опус № 1» — звуковая пантомима С. Радлова II: 476
«Орест» Еврипида II: 35
«Орестея» Эсхила I: 1060; II 295, 531–553, 559–562, 565, 567, 570, 583, 587, 589, 591–594, 602, 634, 639, 640, 642–645, 647, 648, 650, 690, 699, 702–705, 708–713, 1135

«Орлиный бунт» — опера А. Ф. Пащенко I: 270, 271, 589, 599; II: 1093
«Орфей» — опера К. Глюка I: 975, 977; II: 505
«Освобожденный Дон Кихот» А. В. Луначарского I: 882
«Ослы» — комедия Т. М. Плавта II: 414, 436
«Остров Толгут» по пьесе Н. Благина «Остров Аймыр» I: 861
«Осы» Аристофана II: 26, 28, 41, 248, 272, 275, 277, 282, 320, 323, 324, 332, 1101, 1126, 1143
«Отелло» У. Шекспир I: 456, 498, 499, 737, 740, 779, 841, 863, 887, 937, 938, 948, 972, 983, 994–996, 1001, 1035–1037, 1059; II: 1130, 1133
«Отрезанная коса» Менандра II: 422, 553, 580
«Отчет ленинградских заводов о первом годе пятилетки» — инсценировка I: 624

П

«Павел I» Д. С. Мережковского I: 434, 435, 901; II: 1106
«Падение Елены Лэй» А. И. Пиотровского I: 115, 289, 718; II: 475, 1074, 1146, 1147, 1162
«Падение Милета» Фриниха II: 661
«Палач Рима» по пьесе В. Сарду «Флора Тоска» («Флория Тоска») I: 646, 647; II: 1118
«Панталоны» К. Штернхайма I: 264
«Парижская жизнь» — оперетта Ж. Оффенбаха II: 84
«Парижская Коммуна» А. И. Пиотровского I: 140; II: 1074, 1148
«Партбилет» А. Завалишина I: 646, 647
«Партизанские дни» — балет Б. В. Асафьева I: 1094, 1095, 1097; II: 1136
«Патриарх Никон» В. Ф. Боцяновского I: 680
«Паутина» М. Рохмана I: 233
«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка I: 714
«Первая Конная» Вс. Вишневского I: 649
«Первый винокур» Л. Н. Толстого I: 829
«Перикола» — оперетта Ж. Оффенбаха I: 256, 850; II: 1092
«Перифой» Еврипида I: 28–32, 36, 37, 39, 40–47; II: 30, 271, 376, 1073, 1077
«Перс» Т. М. Плавта II: 435, 440

«Персы» Эсхила I: 63, 883; II: 559, 560, 562, 564, 629, 632, 633, 635, 640–642, 644–646, 650, 652, 653, 656, 662–666, 668, 677, 686, 687, 716, 723, 1134, 1135
«Песни Вишневого Сада» — литературная композиция по А. П. Чехову I: 131
«Петербург» — лито-монтаж В. Яхонтова I: 419, 525; II: 1102
«Петр Первый» («На дыбе») А. Н. Толстого I: 680, 1003; II: 1131
«Петрушка» — балет И. Ф. Стравинского I: 363, 364, 478, 479; II: 127, 232
«Печерские антики» Н. С. Лескова II: 211
«Пиковая дама» — опера П. И. Чайковского I: 271, 846, 849, 854, 975–980, 982, 983, 1023; II: 504–512, 515–519, 1129, 1130, 1141, 1164
«Пипы Суринамские» Ф. Брейтигама, Н. Кожевникова, Н. Лебедева I: 931
«Пир во время чумы» А. С. Пушкина I: 1024, 1067, 1069, 1071–1074, 1078
«Плавятся дни» Н. Ф. Львова I: 474, 502, 512, 513, 521, 528, 534–536, 541, 546, 547, 556, 560, 568, 591, 594, 643; II: 154–156, 158–161, 164, 191, 540, 541, 547, 1110
«Пламя Парижа» — балет Б. В. Асафьева I: 720, 721, 723, 734, 735, 757, 906, 944; II: 1121
«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука I: 952, 1008, 1009, 1011, 1028, 1063; II: 1131, 1134
«Пленник» Т. М. Плавта II: 427, 457
«Пленник эмира» Л. Макарьева I: 1050
«Пленники» Т. М. Плавта I: 60
«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого I: 472; II: 1109
«Плохо, но правда» Б. Шоу I: 741
«По камушкам, по желтому песочку» — русская народная песня I: 1068
«По ту сторону» В. Газенклевера II: 468
«Повесть о солдате» М. В. Чежегова I: 729
«Повольники» А. С. Яковлева I: 220
«Под знаком Чехова» – спектакль-концерт I: 87
«Поднятая целина» А. Б. Винера по роману М. Шолохова I: 886–891, 955; II: 1125
«Подозрительная туфля» I: 991

«Подросток» П. Вебера и А. Гросса I: 151
«Поездка в Гарц» Г. Гейне II: 225
«Полубарские Затеи, или Домашний театр» А. А. Шаховского I: 235
«Покрывало Пьеретты» по А. Шницлеру I: 383
«Портной Виббель» Г. Мюллер-Шлоссера I: 366, 370, 371; II: 1101, 1102
«Последний бой» И. Ясинского I: 177
«Потемкин» («Броненосец “Потемкин”») — фильм I: 421, 1097, 1098; II: 1095, 1096, 1136
«Потерпевшие крушение» Кратина II: 39
«Потоп» Г. Бергера I: 339
«Похититель огня» П. П. Горлова II: 122, 126
«Похищение из Сераля» — опера В. А. Моцарта I: 716, 854
«Поход десяти тысяч» М. Соколовского по роману А. Серафимовича I: 219
«Похождения Швейка» по роману Я. Гашека I: 947
«Правда хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского I: 124
«Право на жизнь» А. Н. Толстого и А. Н. Старчакова II: 549
«Правь, империя!» («Правь, Британия!») А. И. Пиотровского I: 684, 686, 694; II: 541, 974, 1007, 1075, 1153, 1162
«Празднество конституции» — массовый праздник I: 623
«Превращение» Э. Толлера II: 467, 468
«Предатель» по пьесе Б. С. Житкова «Семь огней» II: 130
«Предложение» А. П. Чехова I: 619; II: 184
«Представление комедии “Всадники”» А. А. Шаховского II: 45
«Прекрасная Елена» — оперетта Ж. Оффенбаха I: 423
«Преступление» («Преступление и наказание») по роману Ф. М. Достоевского I: 344
«Преступление Сухово-Кобылина» Б. Папаригопуло и В. Голичникова I: 732
«Привидения» Г. Ибсена I: 217, 438, 817, 838, 841, 863, 864, 937, 948
«Приговор» С. Левитиной I: 663
«Приемыш» С. Радлова I: 715
«Призраки» И. С. Тургенева I: 820

«Прикованный Прометей» Эсхила II: 522, 525, 530, 535, 565, 693, 695, 698, 1135
«Прими бой» Н. Ф. Львова II: 541
«Принц Гаген» У. Синклера I: 155, 162
«Принц и нищий» М. Твена I: 431, 454, 487; II 1106
«Принцесса Брамбилла» по повести Э. Т. А. Гофмана I: 428, 506, 507
«Принцесса Турандот» К. Гоцци I: 668, 671, 749, 882
«Причальная мачта» О. Д. Форш I: 612, 643, 599
«Проводники душ» Эсхила I: 41
«Продавец птиц» — оперетта К. Целлера I: 422, 424
«Продавцы славы» М. Пиньоля и П. Нивуа I: 374; II 98, 112, 116, 497, 499, 1094
«Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера II: 126, 127
«Прометей-Огненосец» Эсхила II: 522, 530, 531, 693, 698, 699
«Прометей освобожденный» Эсхила II: 522, 530, 693, 698, 699
«Прометей прикованный» Эсхила II: 519, 521–523, 525, 526, 528, 529, 532, 562, 593, 634, 635, 643, 647, 648, 650, 673, 674, 692–694, 696–701, 712, 713, 1129
«Прорыв» — опера С. И. Потоцкого I: 825
«Протей» Эсхила II: 587, 703
«Противогазы» С. М. Третьякова I: 245
«Профессор Сторицын» Л. Андреева II: 463
«Прыжок через тень» — опера Э. Кшенека I: 483
«Псевдол» Т. М. Плавта II: 435, 440, 449, 457
«Птицы» Аристофана I: 1062; II: 26–28, 32, 42, 262–264, 267, 269–273, 275, 278, 279, 282, 283, 287, 338–342, 345, 348–351, 377, 382, 387, 398, 399, 401, 576, 578, 1101, 1126, 1143
«Пугачевщина» К. А. Тренева I: 243, 313, 315, 348, 355, 416, 680, 968; II: 113
«Пульчинелла» — опера И. Ф. Стравинского I: 719, 355
«Пурга» Д. Щеглова I: 376, 396, 397, 447, 583, 1057
«Путешествие господина Перришона» Э. Лабиша I: 79, 963
«Пушкин и Дантес» В. В. Каменского I: 314, 347, 411; II: 1097
«Пушкин и Николай» Н. Н. Лернера I: 680
«Пять ночей» А. Славянского I: 663

Р

«Рабочая слободка» Е. П. Карпова I: 141
«Радаманф» Еврипида (?) I: 29
«Радужный перевал» — спектакль по пьесе Пекинской оперы I: 992, 994
«Разбег» Г. И. Павлюченко по повести В. П. Ставского I: 704–706, 708–710; II: 1120
«Разбойники» Ф. Шиллера I: 739, 779, 782, 859
«Разгром» И. Прута I: 732, 739, 779, 782, 859, 1057
«Разгром» А. Фадеева I: 732, 734–737, 741, 862, 1057
«Раздел» И. Красева I: 178
«Разлом» Б. А. Лавренева I: 447, 512, 550, 576, 579, 589, 612, 615, 621, 731, 884, 930, 1017, 1055; II: 189, 465, 497, 536
«Разрушители машин» Э. Толлера I: 151, 171; II: 48, 54, 473, 477
«Разрушитель Иерусалима» А. Ярнефельда I: 49, 303, 781, 782; II: 85, 1077
«Рамзес» А. Блока I: 701
«Расплата» М. В. Соколовского I: 175
«Рассказ о простой вещи» Б. А. Лавренева I: 433
«Расточитель» Н. С. Лескова I: 449, 450; II: 1107
«Ратклиф» — опера Ц. Кюи I: 76
«Рваный плащ» С. Бенелли I: 782; II: 482
«Ревизор» Н. В. Гоголя I: 60, 189, 190, 246, 247, 365, 366, 379, 380, 393, 403, 405, 406, 414, 422, 606, 607, 790, 791, 796, 799, 803, 936, 975, 976, 1039–1043, 1050–1054; II: 496, 1091, 1102, 1133
«Реконструкция мира» А. Глебова I: 739
«Рельсы гудят» В. М. Киршона I: 439–441, 503, 558, 589, 731; II: 1107
«Ремесло господина кюре» по роману К. Вотейля I: 374, 375; II: 1102
«Ржавчина» В. М. Киршона и А. В. Успенского I: 417, 621; II: 189
«Риголетто» — опера Д. Верди I: 754
«Рикетта» — оперетта О. Штрауса I: 283; II: 1194
«Римская мама» («Мама римская») — оперетта А. А. Ашкенази I: 424
«Ричард III» В. Шекспира I: 972, 983–989
«Робеспьер» Ф. Ф. Раскольникова I: 680, 681, 683; II: 1119

«Рогор» («Как это было») К. Р. Каладзе I: 740
«Род» — сценарий Ф. фон Унру II: 53, 468
«Розита» А. П. Глобы I: 384, 386, 506; II: 1103
«Розита» — немой фильм I: 385
«Роковая Вилка» К. А. Г. фон Платен-Халлермюнде II: 45
«Ромаида» К. Энния II: 417
«Романтический Эдип» К. А. Г. фон Платен-Халлермюнде II: 45
«Ромео и Джульетта» У. Шекспира I: 887, 937–939, 944–946, 948, 983, 994, 1001, 1059, 1090; II: 675, 1068, 1069, 1128
«Рот Фронт» Н. Благина I: 861
«Русалка» А. С. Пушкина I: 1065, 1068, 1069, 1073, 1074, 1084, 1087, 1088
«Русанов» («Карьера Русанова») В. Воеводина и Е. Рысса I: 735, 737, 864
«Руслан и Людмила» — опера М. И. Глинки II: 199
«Ручей» — балет Л. Делиба II: 228
«Рыбаки из Киоджи» К. Гольдони I: 205; II: 1088
«Рычи, Китай» С. М. Третьякова I: 392, 576; II: 186
«Рюи Блаз» В. Гюго I: 304
«Ряса» Н. Потапенко II: 463

С

«С утра до полуночи» Г. Кайзера I: 194, 233; II: 475
«Сад зеленый» — оперетта А. Н. Горбенко I: 561, 664
«Садко» — опера Н. А. Римского-Корсакова I: 941–943; II: 1128
«Саломея» О. Уайльда I: 383, 1034
«Салют Испания!» А. Н. Афиногенова I: 1079
«Самое главное» Н. Н. Евреинова I: 717
«Сан-Жен» («Мадам Сан-Жен») В. Сарду I: 264, 370
«Саранча» Е. Любимова-Ланскова по повести А. А. Рудникова и Н. Г. Варламова I: 323, 324; II: 1097
«Сарданапал» Дж. Байрона II: 535
«Сашка Чумовой» А. Н. Горбенко I: 276, 278, 299, 331, 463, 528, 533, 591; II: 143, 148, 149, 151, 152, 536–539, 1094
«Свадьба» С. Выспянского I: 161
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина I: 788, 790, 793, 795, 796, 798, 801, 802, 805, 806, 838; II: 1123

«Свадьба Фетиды» — древнегреческий эпос (не сохранился) II: 700
«Сватушка, сватушка, бестолковый сватушка» — русская народная песня I: 1068
«Свекровь» Теренция II: 452
«Свержение самодержавия» — массовое импровизированное представление I: 50, 712; II: 1077
«Светлый ручей» — балет Д. Шостаковича I: 1018; II: 404, 406, 411, 413, 457, 1061, 1063, 1067, 1068, 1075, 1076, 1128, 1138, 1154–1156
«Свои люди сочтемся» А. Н. Островского I: 369, 373, 374, 1045; II: 1102
«Свыше нашей силы» («Свыше наших сил») Б. Бьернсона I: 99, 163, 809, 814
«Святая Иоанна» Б. Шоу I: 215; II: 1089
«Святыня брака» Э. Лабиша I: 964; II: 1128; II: 1128
«Севиль» Д. Джабарлы I: 651
«Семеро смелых» — фильм I: 1047; II: 1132
«Семь против Фив» Эсхила II: 562, 564, 599, 600, 633, 642, 643, 645, 646, 648–650, 653, 680, 683, 684, 686, 688–691, 1135
«Семь разбойников» С. Э. Радлова I: 83; II: 1079
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка I: 714
«Сестры Жерар» В. З. Масс по пьесе А.-Ф. Деннери и Ф. Кормона I: 467–469; II: 1108
«Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина II: 463
«Сикинген» см. «Франц фон Зикинген» I: 681
«Сильва» — оперетта И. Кальмана I: 237, 423, 646
«Сильвия» — балет Л. Делиба II: 228, 233
«Сильфида» — балет Ж. Шнейцхоффера II: 224
«Симона» Э. Ф. Ниношвили I: 740
«Симплициссимус» Г. Я. К. фон Гриммельсгаузена II: 258
«Синьора Формика» по Э. Т. А. Гофману I: 506
«Сиротка» В. П. Бегичева и И. В. Менгдена I: 151
«Сказание о кипарском напитке» В. Н. Соловьева I: 75
«Сказанье о Левше — тульском кузнеце» Н. С. Лескова II: 211
«Сказки Гофмана» — опера Ж. Оффенбаха II: 229
«Скандальный мертвец» В. Каменского I: 411; II: 1105
«Скипетр» по роману А. Эрмана I: 286; II: 1094
«Скифы» А. Блока I: 777

«Скука» А. Безыменского I: 655, 664
«Скупой» Ж.-Б. Мольера I: 1066, 1071; II: 455, 619
«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина I: 1019, 1020, 1022, 1023, 1066, 1067, 1071, 1072, 1075, 1088; II: 1132
«Скутаревский» Л. Леонова I: 732
«Слава Юдифи» Л. Лисенко I: 176
«Следопыты» Софокла II: 559
«Слон» А. А. Капкова I: 864
«Слуга двух господ» К. Гольдони I: 290, 297, 372, 446, 668, 671, 779, 1057; II: 88, 92, 490, 1095
«Служанка-госпожа» — опера-буфф Д. Б. Перголези I: 783, 792, 793, 795, 854; II: 1123
«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого I: 447, 448, 450, 465, 466; II: 1107
«Смерть командарма» — см. «Гибель пяти» I: 204, 240, 274, 275; II: 499, 500, 1074, 1075, 1137, 1150, 1162
«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина I: 127; II: 1083, 1149
«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина I: 126, 207, 213, 718, 788, 795, 796, 1101; II: 475
«Смехотворные прелестницы» Ж.-Б. Мольера II: 461
«Снег» Н. Ф. Погодина I: 741
«Собака садовника» («Собака на сене») Лопе де Веги I: 138, 1037, 1038; II: 463
«Соборяне» Н. С. Лескова II: 210
«Соловей» М. А. Кузмина I: 96, 97, 98; II: 121, 1080
«Солнце» Л. К. Лисенко I: 277; II: 1093
«Соломенная шляпка» Э. Лабиша I: 477, 963, 964; II: 1109
«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира II: 342
«Сорочинская ярмарка» — опера М. П. Мусоргского по повести Н. В. Гоголя I: 303; II: 84
«Список благодеяний» Ю. Олеши I: 741
«Сплошной поток» М. Соколовского I: 840, 860; II: 549
«Сполошный зык» («Стенька Разин») Ю. Н. Юрьина I: 138, 167
«Старый Кромдейер» Ж. Ромена I: 204
«Статья 114» В. Ардова и Л. Никулина I: 276
«Стих» Т. М. Плавта II: 428
«Сто сорок лет» — инсценировка I: 175
«Стойкий принц» П. Кальдерона I: 80
«Столпы общества» Г. Ибсена I: 437, 950, 1025

«Странствие» Э. Толлера II: 54
«Страх» А. Н. Афиногенова I: 728, 731, 732, 738, 740, 861, 901, 905, 927, 934
«Суд» В. М. Киршона I: 785, 927, 933; II: 44, 1123
«Сутяга» Ж. Расина II: 326
«Сфинкс» Эсхила II: 691
«Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина I: 1023, 1065, 1066, 1071–1074, 1084–1086
«Счастливый день» М. Кузмина I: 818
«Сын мандарина» — опера Ц. Кюи I: 76; II: 1079
«Сэр Джон Фальстаф» А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по «Генриху IV» У. Шекспира I: 378; II: 113, 114, 116, 1102, 1152, 1153

Т

«Тайна садовой скамейки» С. А. Алексина (Тяпкина) I: 663
«Так было» А. Бруштейн и Б. Зона I: 503; II: 1111
«Талисман» — балет Р. Дриго II: 228
«Тартюф» Ж.-Б. Мольера I: 317, 320, 642–644; II: 1097, 1117
«Телеф» Еврипида II: 33, 36, 293, 295, 296, 366
«Тема о блудном сыне» — представление на библейский сюжет I: 92, 94; II: 1080
«Теннес» Еврипида (?) I: 29
«Тетнульд» Ш. Дадиани I: 856, 858; II: 1124
«Тиль Уленшпигель» Е. Г. Гаккеля по роману Ш. де Костера II: 124, 131
«Тимошкин рудник» Л. Ф. Макарьева I: 279, 280, 349, 487, 1045; II: 123, 130, 1094
«Тихий Дон» — опера И. И. Дзержинского I: 850, 1018, 1100; II: 457, 459, 460, 1129
«Ткачи» Г. Гауптмана I: 151
«Товарищ Семивзводный» В. А. Голичникова I: 178, 203, 240, 268, 583
«Том Сойер» («Похождения Тома Сойера») Б. В. Зона по роману М. Твена I: 394, 725, 873, 910, 1014, 1015, 1045; II: 123, 127, 130
«Торжество разума» Р. Роллана II: 103
«Тоска» — опера Д. Пуччини I: 384, 843, 853
«Травиата» — опера Д. Верди I: 850; II: 458

«Трагедии веры» Р. Роллана II: 103
«Трактирщица» К. Гольдони I: 372, 838
«Трахинянки» Софокла II: 569
«Трест Д.Е.» М. Г. Подгаецкого I: 197, 606, 608
«Третейский суд» Менандра II: 422, 452, 553, 580, 581, 617–621, 1135
«3 июля» — массовое празднество I: 140
«Третья часть Фауста» Т. Фишера II: 45
«Три дня» — инсценировка I: 175
«Три изюминки» («Три еврейских изюминки») И. Добрушина и Н. Ойслендера I: 832, 834, 1002
«Три сестры» А. П. Чехова I: 570, 958, 960, 961
«Тристан и Изольда» — опера Р. Вагнера I: 763, 963, 975, 977, 979, 981
«Троянки» Сенеки II: 134, 135
«Трус» А. А. Крона I: 1029, 1030
«Турандот» К. Гоцци I: 124, 126, 133, 195, 319, 325–329, 332, 333, 334, 337, 339, 340, 973; II: 123, 1098
«Турецкая трубка» Г. Белицкого и Л. Жежеленко I: 432, 433, 508; II: 1106
«Тщетная предосторожность» — балет Ж. Доберваля II: 405
«Тыл» по пьесе В. П. Лебедева «Холщовые штаны» I: 610, 635, 636; II: 1116
«1812 год» — опера Б. Асафьева I: 849
«1814 год» Х. Д. Граббе I: 225
«1905 год» — игра-инсценировка I: 284, 291; II: 1095
«Тысяча Либкнехтов» П. А. Северного I: 176, 193

У

«У моря» Г. Энгеля I: 226
«У Парижской заставы» по опере Л. Керубини «Водовоз» I: 783; II: 1122
«Убийство Арчи Брейтона» С. Э. Радлова II: 476
«Убийство Коверлея» Э. Барбюса и А. Кризафули I: 203
«Ужин шуток» С. Бенелли I: 117, 118; II: 482, 483, 1082
«Узелок» И. Терентьева I: 329, 330; II: 1098
«Укрощение мистера Робинзона» В. Каверина I: 897, 905, 963; II: 1126
«Укрощение строптивой» У. Шекспира I: 972–974, 983, 1037; II: 1130

«Улица Радости» Н. Зархи I: 733, 741
«Ундервуд» Е. Шварца I: 872, 585, 586, 1045, 1048; II: 1115
«Универсальные лучи» — инсценировка Д. Щеглова I: 225, 226; II: 1090
«Унтиловск» Л. М. Леонова I: 461, 469, 602, 612, 614, 731; II: 1108
«Уриель Акоста» К. Гуцкова I: 740
«Утраченные иллюзии» О. де Бальзака II: 506
«Учитель Бубус» А. М. Файко I: 246, 305, 471, 606; II: 87, 495–497, 1092

Ф
«Фабзавшторм» Д. Толмачева I: 299, 528, 533; II: 147, 151, 152, 537, 538, 1096
«Фабрика молодости» А. Толстого I: 429; II: 1106
«Фархад и Ширин» Ш. Хуршида I: 668, 671, 672
«Фатиница» — оперетта Ф. фон Зуппе II: 230
«Фауст» И. В. Гете II: 132
«Фауст» — по «Сцене из Фауста» А. С. Пушкина I: 1075
«Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» I: 143, 343, 344, 386
«Федра» («Ипполит») Сенеки I: 186, 188, 1034, 1061; II: 135, 138, 607
«Федра» — Софокла (не сохранилась) II: 607
«Федра» Ж. Расина II: 607
«Фесмофориасусы» Аристофана II: 30, 37, 42, 252, 296, 297, 357–360,
«Фиалка Монмартра» — оперетта И. Кальмана I: 856
«Фиваида» — несохранившаяся поэма древнегреческого эпоса II: 682, 683
«Фиест» Сенеки II: 137
«Финей» Эсхила II: 662, 664, 665
«Финикиянки» Еврипида II: 605
«Финикиянки» Сенеки II: 135
«Финикиянки» Фриниха II: 632, 661
«Фокстрот» Л. Андреева I: 307, 308; II: 1096, 1103
«Франц фон Зикинген» («Сикинген») Ф. Лассаля I: 681
«Фрол Севастьянов» Ю. Родиана и П. Н. Зайцева I: 466
«Фронт и тыл» — опера А. Гладковского I: 844
«Футболист» — балет В. А. Оранского I: 719; II: 407

Х
«Хагай» Г. Баазова I: 739
«Характеры» Феофраста II: 424, 425, 445, 581
«Хвастливый воин» Т. М. Плавта II: 428, 435, 436, 440
«Хижина дяди Тома» Б. Зона и А. Бруштейн по роману Г. Бичер-Стоу I: 394, 1045, 1048; II: 1104
«Химия» А. Г. Ульянского I: 276; II: 1093
«Хитрая вдовушка» К. Гольдони I: 371, 372; II: 1102
«Хлеб» В. М. Киршона I: 731, 732, 785, 786, 905
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони I: 751, 752; II: 1122
«Худжум» В. Яна I: 668, 671
«Хулиган» Я. Л. Задыхина I: 244, 267, 272, 273, 583, 584; II: 1093

Ц
«Царевич Алексей» Д. С. Мережковского I: 298, 304, 782; II: 86, 93, 96
«Царская невеста» — опера Н. А. Римского-Корсакова, либретто Л. А. Мэя II: 204, 205
«Царь Максимилиан» — народная драма I: 121, 391; II: 56, 68, 70
«Царь Эдип» — по пьесе Г. фон Гофмансталя «Эдип и Сфинкс» I: 180, 181, 230, 855, 1061; II: 553, 562, 570, 571, 596, 597, 600–605, 638, 1135
«Царь Эдип» Софокла I: 230, 231, 855, 1061; II: 553, 562, 570, 571
«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу I: 1033
«Целина» Н. Ф. Львова, А. Н. Горбенко I: 661, 662, 669, 677, 678; II: 541, 544
«Цена жизни» В. И. Немировича-Данченко I: 112
«Циан-Кали» по пьесе Ф. Вольфа «Цианистый калий» I: 653
«Цыганка Занда» Л. Ганггофера и М. Бросинера I: 151
«Цыганский барон» — оперетта И. Штрауса-сына II: 230

Ч
«Чайка» А. П. Чехова I: 386, 569, 572, 628, 696, 958, 959, 967
«Чайная роза» М. Рохмана I: 233
«Чапаев» А. Фурмановой и С. Лунина I: 649–651; II: 1118, 1159

«Чапаев» — фильм Г. Н. и С. Д. Васильевых I: 1015, 1080
«Частная жизнь Николая Виноградова» — сценарий Л. И. Славина I: 921
«Человек из зеркала» («Шпигельменш») Ф. Верфеля II: 47, 53, 468, 473
«Человек из подполья» Ф. М. Достоевского I: 980
«Человек, который был Четвергом» по роману Г. К. Честертона I: 187, 428
«Человек-масса» Э. Толлера I: 171, 193, 718; II: 48, 49, 51, 55, 468, 469, 473, 475, 477, 492, 1082, 1088, 1149
«Человек с портфелем» А. М. Файко I: 470, 471, 490, 494, 510, 574, 582; II: 1109
«Черевички» по опере П. И. Чайковского I: 648, 649, 853; II: 1118
«Черный амулет» («Лоло») — оперетта Н. Стрельникова I: 424
«Черный яр» — опера А. Ф. Пащенко I: 847
«Чертово колесо» — фильм по сценарию А. И. Пиотровского II: 537, 1075, 1096, 1156, 1157, 1163
«4 дня» Н. Даниэля I: 831–834, 1002; II: 1124
«4 000 000 авторов» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона I: 725
«Четыреста» У. Синклера I: 203
«Чистилище св. Патрика» П. Кальдерона I: 794
«Чолипа» И. Кантария I: 739
«Чу Юн-Вай» Ю. Берстля I: 319, 320; II: 1097
«Чудак» А. Н. Афиногенова I: 660, 731
«Чудеса в решете» М. Рохмана I: 233; II: 1100
«Чудеса в решете» А. Н. Толстого I: 356, 357, 367
«Чудо св. Антония» М. Метерлинка I: 339, 367, 371; II: 1098
«Чужой ребенок» В. В. Шкваркина I: 906, 921, 922, 923, 927, 934, 951
«Чумной город» Д. Вильсона I: 1067

Ш

«Шахтер» В. Н. Билль-Белоцерковского I: 488, 489, 501, 567; II: 1110
«Швейк» по роману Я. Гашека I: 864
«Шестилетие Комсомола» — инсценировка самодеятельного кружка I: 143; II: 1084
«Шеф» А. Н. Горбенко I: 528, 591
«Шинель» Н. В. Гоголя I: 419

«Шлак» В. Державина I: 433
«Шлях» («Под огнем») И. Зельцера I: 735
«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского I: 621, 488; II: 189
«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского I: 321, 322, 323, 324, 326, 334, 341, 488, 621; II: 189, 536, 1097
«Штурм Перекопа» А. Мокина и В. Трахтенберга I: 400, 401, 402, 404; II: 1104

Щ
«Щелкунчик» — балет П. И. Чайковского I: 656; II: 229

Э
«Эдда» германо-скандинавская мифология II: 505
«Эдип» Эсхила I: 180, 181, 231, 244, 258; II: 599, 684, 1091
«Эдип» Сенеки II: 134, 140
«Эдип в Колоне» Софокла II: 531; II: 680, 699
«Эдип царь» Софокла II: 680, 685, 712
«Эдиподея» — несохранившаяся поэма древнегреческого эпоса II: 598, 682
«Экклезиасусы» Аристофана II: 43, 46
«Электра» Еврипида I: 975; II: 712
«Электра» Софокла II: 570, 639, 711, 712
«Электра» Р. Штрауса I: 975, 976
«Эпихарм» К. Энния II: 417
«Эрих XIV» А. Стриндберга I: 339, 366
«Эрнани» В. Гюго I: 93; II: 228
«Этниянки» Эсхила II: 630
«Эуген Несчастный» Э. Толлера I: 204, 236, 244, 415; II: 48–50, 469, 473, 476, 492, 1082, 1148
«Эхо» В. Н. Билль-Белоцерковского I: 323

Ю
«Юлиан отступник» Г. Ибсена I: 437
«Юлий Цезарь» У. Шекспира I: 304, 779; II: 86, 461

Я
«Яд» А. В. Луначарского I: 242, 258, 270; II: 1092
«Ядовитые газы над Берлином» I: 741
«Ярмарка» Евполида II: 39
«Ярость» Е. Г. Яновского I: 905, 661

Указатель имен

Абрамова Анастасия Ивановна (1902–1985), балерина; Засл. артистка РСФСР (1947) I: 719
Абрикосов Андрей Львович (1906–1973), актер; Нар. артист СССР (1968) I: 1037
Август (Возвеличенный; 63 до н. э. – 14 н. э.), сын Г. Октавия, внучатый племянник Гая Юлия Цезаря, с 27 г. до н. э. император Рима Цезарь Август I: 64
Авербах Михаил Александрович (1904–1980), кинорежиссер и сценарист I: 627
Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836–1905), писатель, драматург и критик I: 234
Авлов Григорий Александрович (Шперлинг; 1885–1960), театральный деятель, режиссер, критик и педагог; Засл. артист РСФСР (1941) I: 156, 195; II: 180, 181, 191, 1117, 1148, 1149
Агафон (447 — ок. 405 до н. э.), греческий трагик II: 253, 276, 313, 361, 363, 364, 372, 909
Адамович Олег, журналист, редактор газеты «Смена» I: 642
Адан Адольф-Шарль (1803–1856), французский композитор эпохи романтизма II: 224, 228, 1069
Адашевский Константин Игнатьевич (1897–1987), актер; Засл. артист РСФСР (1947); Нар. артист РСФСР (1970); Нар. артист СССР (1985), Сталинская премия второй степени (1951). Гос. премия РСФСР им. К. С. Станиславского (1979) I: 915
Адимант, древнегреческий полководец II: 722, 725, 739
Азанчевский Серафим Васильевич (1898–1937), актер I: 869
Акимов Николай Павлович (1901–1968), театральный режиссер, художник, сценограф, педагог; Нар. артист СССР (1960) I: 204, 235, 241, 242, 313, 315, 356, 358, 359, 398, 439, 441, 472, 496, 579, 592, 593, 642, 680, 683, 785, 787, 828–830, 881, 897, 899, 905, 962–965, 1037-1039, 1042, 1053; II: 109–116, 490, 492–497, 824, 1124
Акмолинский А., драматург (ТРАМ) I: 559
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859), прозаик, мемуарист, театральный критик II: 309

Акций Луций (170 — после 90 до н. э.), римский поэт II: 138
Александр I (Александр Павлович Романов; 1777–1825), российский император (с 1801) I: 64
Александр III (Александр Александрович Романов; 1845–1894), российский император (1881–1894) II: 210
Александр Македонский (Александр III Великий; 356–323 до н. э.), македонский царь (с 336 г. до н. э.); создатель мировой державы, распавшейся с его смертью II: 312, 358, 421, 434, 578, 725
Александров Александр Сергеевич (псевд. Серж; 1892–1966), артист цирка и режиссер; Засл. артист РСФСР (1939) I: 79
Александровская Екатерина Владимировна (1899–1973), актриса; Нар. артистка РСФСР (1960) I: 1102
Алексеев (Алексеев-Яковлев) Алексей Яковлевич (1850–1939), режиссер, художник, драматург I: 95, 202, 402
Алексеев Глеб Васильевич (Чарноцкий; 1892–1938), драматург, прозаик, очеркист I: 357
Алексеева Елизавета Георгиевна (1901–1972), актриса; Нар. артистка СССР (1971) I: 326
Алексин С. А., см. Тяпкин С. А.
Алкивиад (ок. 450 – ок. 404 до н. э.), афинский гос. деятель и полководец II: 311, 313, 341, 349, 371, 382
Аллегри Орест Карлович (1866–1954), театральный художник I: 315; II: 482
Алперс Борис Владимирович (1894–1974), театральный критик, театровед и педагог, доктор искусствоведения II: 475
Альмединген Борис Алексеевич (1887–1960), театральный художник, архитектор, ученик А. Я. Головина I: 87, 792, 794
Альтман Натан Исаевич (1889–1970), театральный художник, график и живописец; Засл. художник РСФСР (1968) II: 12
Аминий, брат Эсхила II: 630
Амипсий (V–IV вв. до н. э.), древнегреческий поэт, автор комедий «Конн», «Пирующие» II: 271, 310
Анакреонт (сер. VI в. до н. э.), греческий лирик из Теоса. I: 1077

Анаксимандр (ок. 611 – 546 до н. э.), греческий философ из Милета II: 526
Анаксимен (ок. 585 – 525 до н. э.), греческий философ из Милета, представитель ионийской натурфилософии II: 526
Андерсен Ханс (Ганс) Христиан (1805–1875), датский прозаик и поэт, сказочник I: 96
Андерсен-Нексе Мартин (псевд. Нексе; 1869–1954), датский писатель-коммунист, драматург, поэт, эссеист I: 147, 151, 171; II: 1084
Андреев Василий Михайлович (1889–1942), прозаик, драматург, журналист I: 307, 308
Андреев Иван Петрович (1847–1896), театральный художник II: 226
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919), писатель, драматург I: 959; II: 54, 463
Андреева (Юрковская; в замуж. Желябужская) Мария Федоровна (1868–1953), актриса и общественный деятель I: 303, 772, 773, 779, 929; II: 12, 84
Андриевский (Васильев) Петр Ильич (1885–1961), актер; награжден орденом «Знак Почета» (1950) I: 260
Андроник Ливий, см. Ливий Андроник
Анисимова Нина Александровна (1909–1979), артистка балета, хореограф, педагог; Нар. артистка Башкирской АССР (1957); Засл. деятель искусств РСФСР (1957) I: 722
Анненков Юрий Павлович (1889–1974), театральный художник, живописец, график, режиссер, мемуарист I: 112, 113, 131, 155, 305, 829; II: 10, 16, 17, 480, 483, 485, 486, 488, 489
Анненский Иннокентий Федорович (1856–1909), поэт, переводчик, драматург, критик I: 36, 46, 427
Ан-ский Семен Акимович (С. Ан-ский, 1863–1920), писатель, поэт, драматург, публицист, этнограф, революционер, общественный и политический деятель I: 133
Антадзе Додо (Исаак) Константинович (1900–1978), актер, театральный режиссер; Нар. артист СССР (1971) I: 740
Антиох III Великий (242–187 до н. э.), царь гос-ва Селевкидов (с 223 до н. э.) II: 430

Антифонт (ок. 480–411 гг. до н. э.), древнегреческий оратор, философ-софист, гос. деятель II: 358
Антонович (Антоневич) Петр Романович (1904–1984), актер Молодого театра I: 948, 1063, 1064
Ануричев Георгий Иванович, в 1921–1924 гг. актер Агитационного театра в Ленинграде I: 128
Апарина (Опарина?) Антонина Сергеевна (?–1996), актриса (ТРАМ) I: 300, II: 539, 550
Аполлодор (II в. до н. э.), писатель и философ из Афин I: 33–35, 37, 38 II: 669, 674, 678
Аполлоний Родосский (III в. до н. э.), древнегреческий эпический поэт I: 30
Аполлонский Роман Борисович (1862–1928), актер; Засл. артист академических театров I: 149
Апулей (ок. 124 н. э.), древнеримский писатель, адвокат, философ школы Платона и софист II: 1111
Аракчеев Алексей Андреевич (1769–1834), гос. и военный деятель I: 457
Арапов Анатолий Афанасьевич (1876–1949), театральный художник I: 383
Арбатов Николай Николаевич (1869–1926), театральный режиссер и педагог I: 132, 303, 697; II: 463
Арди Александр Николаевич (1888–1973), актер; Засл. артист РСФСР (1944) I: 974
Ардов Виктор Ефимович (1900–1976), писатель, драматург I: 276
Аренс Юлия Михайловна, актриса Ленинградского ТЮЗа I: 349
Арефьев Алексей Иванович, актер (ТРАМ) I: 1013; II: 550
Аристид (ум. ок. 468/467 до н. э.), политический деятель в Афинах II: 249, 307, 527, 658, 666, 689
Аристотель Стагирит (384–322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый-энциклопедист, основатель перипатетической школы I: 48, 1061; II: 19, 22, 266, 285, 424, 426, 557, 559, 562, 571, 574, 575, 581, 585, 586, 604, 607, 611, 628, 641, 642, 645, 649, 650, 652, 1096
Аристофан (ок. 445 – ок. 386 до н. э.), греческий поэт, драматург-комедиограф I: 38–41, 43, 47, 60, 62, 212,

221, 247–249, 457, 918, 1058, 1061; II: 19, 21, 24, 25, 28, 29, 30–46, 236, 238, 239, 242, 244, 246, 247, 249, 250, 253–255, 258–346, 348–358, 360–370, 372–375, 377–395, 397, 398, 400, 403, 422, 423, 432, 436, 442, 552, 553, 557, 566, 572, 574–578, 580, 600–619, 627, 631, 641, 648, 653, 654, 655, 665, 669, 674, 675, 685, 796, 1081, 1082, 1092, 1100, 1101, 1117, 1125, 1126, 1134, 1141–1145, 1149, 1158, 1161
Аристофан Византийский (ок. 257–180 до н. э.), греческий филолог, глава Александрийской библиотеки I: 70
Аркадин Иван Иванович (1878–1942), актер театра и кино; Засл. деятель искусств РСФСР (1935) I: 384, 385
Арский Павел Александрович (1886–1967), писатель, драматург I: 178
Архангельский А. (Амосов Антон Александрович; 1854–1915), поэт, публицист I: 91
Архимед (287–212 до н. э.), древнегреческий изобретатель, математик, физик, механик, философ II: 1032
Архипп (предположительно V в. до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф, представитель «старой комедии» (период 480–440 до н. э.) II: 397
Асафьев Борис Владимирович (псевд. Игорь Глебов; 1884–1949), композитор, музыковед, музыкальный критик, публицист, общественный деятель, акад. АН СССР (1943); Нар. артист СССР (1946) I: 49, 156, 208, 656, 720, 721, 723, 757, 773, 849, 995, 1094, 1097; II: 1069, 1121, 1136
Асенкова (Хмырова) Елизавета Федоровна (1899–?), актриса 4-й студии МХАТ I: 320
Асхабадзе (Агсабадзе Шота Ревазович; 1896–1966), театральный режиссер; Засл. деятель искусств Грузинской ССР (1936) I: 739
Афер Публий Теренций, см. Публий Теренций Афр
Афиней (Афиней Навкратийский; 170–223), древнегреческий писатель I: 39
Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941), драматург I: 475, 476, 567, 660, 728, 731, 740, 905, 927, 934, 1047, 1079; II: 396
Афраний (2-я половина 2 в. до н. э.), древнеримский комедиограф II: 453

Ахведиани Елена Дмитриевна (1901–1975), художница, график, театральный декоратор I: 740
Ахметели Александр (Сандро) Васильевич (1866–1937), режиссер; Нар. артист Грузинской ССР (1933) I: 578, 589, 739, 856, 857, 859
Ашкенази Абрам Абрамович (1895–1993), композитор I: 424

Баазов Герцель (Герцль) Давыдович (1904–1938), прозаик, драматург, поэт, переводчик I: 739, 740
Бабанова Мария Ивановна (1900–1983), актриса; Нар. артистка СССР (1954) I: 199, 229, 230, 471, 1010
Бабель Исаак Эммануилович (1894–1940), писатель, драматург I: 453, 454; II: 1107
Бабочкин Борис Андреевич (1904–1975), актер, режиссер; Нар. артист СССР (1963), Герой Социалистического труда (1974) I: 787, 970, 1025, 1029, 1030, 1040, 1043, 1054, 1082, 1083; II: 1159
Багрицкий Эдуард Георгиевич (Дзюбин, Дзюбан; 1895–1934), поэт, переводчик, драматург, художник-график II: 204
Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788–1824), английский поэт I: 1075; II: 132, 513, 520, 535, 691
Байсеитов Канабек (1905–1979), артист драмы и оперы, режиссер, певец (тенор), драматург; Нар. артист Казахской ССР (1936) I: 1091
Байсеитова Куляш Жасымовна (1912–1957), певица (лирико-колоратурное сопрано); Нар. артистка СССР (1936) I: 1091, 1093
Бакалейников Владимир Романович (1885–1953), русско-американский альтист, дирижер, композитор, педагог I: 249
Бакланова Ольга Владимировна (1893–1974), актриса, певица; Засл. артистка Республики (1925) I: 253
Балакирев Милий Алексеевич (1836/1837–1910), композитор, пианист, дирижер, общественный деятель I: 76, 826
Бальзак Оноре де (1799–1850), французский писатель I: 234, 802, 909, 980
Бамберг Мальвина Рафаиловна (1836–1899), певица, жена композитора Ц. А. Кюи I: 78

Баньковский Георгий Владиславович (1899–1965), актер, режиссер, сценарист, композитор I: 222
Баранов, актер театра ЛОСПС I: 891
Баратов Леонид Васильевич (1895–1964), оперный певец, оперный режиссер, педагог, режиссер ГАБТ (1931–1936, 1944–1956), главный режиссер ГАБТ (1944–1949) I: 248, 256
Бардовский Александр Александрович (1893–1942), театровед, литературовед, педагог I: 295
Барковская Зоя Пантелеевна, актриса Театра ЛОСПС I: 890
Барневская, см. Берковская Э. С.
Бартошевич (Барташевич) Андрей Андреевич (1899–1949), искусствовед, театральный критик, зав. литературной частью Ленинградского Театра комедии, директор Театрального музея I: 907, 909, 916; II: 1126, 1127
Басов Виктор Семенович (1901–1946), театральный художник I: 429, 431, 443, 444, 494, 495, 937, 941, 948, 995
Басов Осип Николаевич (1892–1934), актер; Засл. артист РСФСР (1933) I: 329, 336, 670
Бахофен Иоганн Якоб (1815–1887), швейцарский ученый, этнограф, юрист, антиковед, религиовед II: 589, 634, 704, 705
Башинский Борис Петрович (ок. 1886–1931), драматург, критик, режиссер I: 403
Бебель Август Фердинанд (1840–1913), деятель германского и международного рабочего движения, марксистский социал-демократ, один из основателей и руководителей Социал-демократической партии Германии II: 200
Бегичев Владимир Петрович (1828–1891), драматург, управляющий императорскими московскими театрами, инспектор репертуара (1864–1881) I: 151
Безыменский Александр Ильич (1898–1973), поэт I: 547, 655, 731; II: 541
Бейер Владимир Иванович (1868–1945), театральный художник, живописец, график; Засл. артист РСФСР (1932) I: 94–96, 152, 295, 348, 349, 373, 374, 394, 454, 455, 503, 504, 585, 723, 725, 910, 912; II: 123

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848), литературный и театральный критик I: 859, 966
Белицкий Георгий Еремеевич (1905–1938), драматург, публицист, литературовед I: 432, 433; II: 1106
Белоуско Георгий Андреевич (1897–1963), художник театра, живописец I: 1025, 1026
Белох II: 20
Белухина Нина Дмитриевна (1899 — после 1955), певица, солистка оперы, педагог I: 784
Беляев Юрий Дмитриевич (1876–1917), театральный критик и драматург II: 83
Бенелли Сэм (1877–1949), итальянский драматург, поэт, режиссер I: 117, 118; II: 482, 483, 1082
Бенримо Джозеф Генри Макэлпин (1874–1942), американский актер, драматург, режиссер II: 84
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960), живописец, график, театральный художник, историк искусств, художественный критик и режиссер I: 132, 290, 291, 298, 304, 505, 698, 773, 779, 812, 904; II: 93, 109, 232, 461
Бенуа Николай Александрович (1901–1988), театральный художник, сын А. Н. Бенуа I: 149, 304
Беньяминов (Бениаминов) Александр Давидович (1903/1904–1991), актер театра и кино; Нар. артист РСФСР (1968) I: 965
Берг Альбан (1885–1935), австрийский композитор I: 483; II: 476
Берг Ольга Максимилиановна (1907–1991), артистка балета, дирижер, педагог I: 722
Бергельсон Давид Рафаилович (1884–1952), писатель, драматург I: 834
Бергер Юхан Хеннинг (1872–1924), шведский писатель, драматург I: 339
Бергонье Огюст, французский предприниматель, основатель театра в Киеве II: 81, 82
Бергсон Анри (1859–1941), французский философ-идеалист II: 466
Бергстедт Гарольд (Харальд) (1877–1965), датский писатель II: 490, 491
Беренштам (в тексте опечатка – Бернштам) Владимир Вильямович (1870/1871–1931), драматург, публицист, адвокат I: 926

Береснёв Николай Яковлевич (1893–1965), режиссер I: 258
Берковская Эда Соломоновна (1903/1909 — не ранее 1953), актриса, жена В. Зускина I: 1002
Берлиоз Гектор (Луи-Эктор) (1803–1869), французский композитор, дирижер, музыкальный писатель I: 720; II: 1068
Бернадский И., режиссер I: 240
Берсенев (Павлищев) Иван Николаевич (1889–1951), актер и режиссер; Нар. артист СССР (1948) I: 448, 450, 454, 660, 738, 1027
Берстль Юлиус (1883–1975), драматург, сценарист I: 319
Бертольд Шварц (Бертольд Черный, Анклитцен Константин) (XIV в.), немецкий францисканский монах I: 1066, 1086
Бертон (Монтан) Пьер (1842–1912), французский драматург и актер-комик I: 904
Беседова (Хаймович) Вера Ниловна, актриса и режиссер в Агитационном театре В. Шимановского I: 274
Беспятов Евгений Михайлович (1873–1919), драматург, театровед, врач I: 132
Бетховен Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор, пианист, дирижер I: 78, 376, 377, 412–414, 720; II: 103, 106, 1102
Бехер Иоганнес Роберт (1891–1958), немецкий поэт и драматург II: 470
Беюл (Гальперина-Беюл) Ольга Павловна (1901–1985), актриса, мастер художественного слова; Засл. артистка РСФСР (1940) I: 874, 1032
Бизе Жорж (1838–1875), французский композитор I: 252, 255, 755, 757, 758, 846, 853; II: 1092
Билль-Белоцерковский Владимир Наумович (Белоцерковский; 1884/1885–1970), драматург, писатель I: 321, 488, 501; II: 189, 1097, 1110
Бисмарк Отто Эдуард Леопольд фон Шёенхаузен (1815–1898), герцог, генерал-фельдмаршал, германский гос. деятель I: 761, 768; II: 200, 201, 202, 258
Бичер-Стоу Гарриет Элизабет (1811–1896), американская писательница I: 394; II: 1103
Блинов Борис Владимирович (1909–1943), актер театра и кино; Засл. артист РСФСР I: 1015

Блок Александр Александрович (1880–1921), поэт, драматург, теоретик искусства, театральный деятель I: 68, 102, 159, 217, 297, 445, 701, 745, 773, 775–778, 780–782, 819, 880, 929; II: 93
Блюменталь-Тамарин Александр Эдуардович (1858–1911), режиссер и актер оперетты, антрепренер II: 83
Блюменфельд Виктор Михайлович (1897–1978), театральный критик, театровед, педагог I: 334, 335
Бляхин Павел Андреевич (1886–1961), участник революционного движения и Гражданской войны, советский партийный гос. деятель, писатель, сценарист и журналист; член РСДРП (с 1903) I: 178
Бобышов (Бобышев) Михаил Павлович (1885–1964), театральный художник, живописец, график и педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1955) I: 234, 972; II: 222, 235, 412
Богданов Федор Платонович (1885–1943), актер; Засл. артист РСФСР (1940) I: 259, 517, 524, 936, 1040, 1042, 1053
Богдановская (Кригер-Богдановская) Надежда Ниловна (1874–1947), актриса БДТ и драматург I: 241
Богдановский Алексей Александрович (1869–1952), актер I: 986
Бойцов Николай Петрович (1885–1944), театральный художник-осветитель I: 1082
Боккаччо Джованни (1313–1375), итальянский писатель I: 882
Болеславский (Стржезинцкий) Ричард Валентинович (1887–1937), актер и режиссер I: 782; II: 482
Болотников Иван Исаевич (1565–1608), предводитель восстания 1606–1607 гг. II: 205
Большаков Николай Аркадьевич (1874–1958), певец (тенор) и педагог; Засл. деятель искусств (1938) I: 784
Бомарше Пьер Огюстен (1732–1799), французский драматург и публицист I: 842, 918, 1028; II: 405
Борисевич М., актриса Архангельского драматического театра I: 139
Борискович Владимир Григорьевич (1905–1987), театральный художник, график I: 376, 377
Боров Илья Григорьевич (1899–1961), театральный режиссер; Нар. артист Казахской ССР (1936) I: 432, 433

Бородин Александр Порфирьевич (1833–1887), композитор I: 1099
Босулаев Анатолий Федотович (1904–1964), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1956) I: 1078, 1081
Ботвинник Михаил Моисеевич (1911–1995), шахматист, доктор технических наук (1951) I: 876
Боцяновский Вадимир Феофилович (1869–1943), писатель, драматург I: 680
Бочин Леонид Алексеевич (1907–1942), драматург, журналист, писатель I: 723–725, 735, 738, 739; II: 1121
Брасид, полководец Спарты II: 41, 327, 328, 329, 333
Брегман Идалия Семеновна (в замуж. Белогорская; 1904–1972), актриса I: 100, 101
Брейтигам Ф. Ф., драматург, рабкор I: 931
Бренон Герберт (1880–1958), американский кинорежиссер ирландского происхождения I: 385
Бреусова Августа Митрофановна (1893–?), актриса 4-й студии МХАТ I: 313
Брик Осип Максимович (Меерович) (1888–1945), литератор, драматург, либреттист, литературовед и литературный критик I: 848, 849, 855; II: 204, 205, 206
Бриф Михаил Валерианович (1894–1936), актер театра «Народная комедия» I: 82
Бромлей Надежда Николаевна (1884–1966), актриса, режиссер, литератор, педагог; Засл. артистка РСФСР (1933) I: 449, 450, 836, 869, 952, 1007
Бронштейн (Бронштейн-Бронев) Дмитрий Ильич (1909–1958), актер Театра ЛОСПС I: 891
Бросинер Марко (1852–?), немецкий драматург I: 151
Бруни Татьяна Георгиевна (1902–2001), театральный художник, график, педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1960), лауреат Сталинской премии второй степени (1950) II 406
Брусиловский Евгений Григорьевич (1905–1981), композитор, педагог I: 1089–1093; II: 1136
Брут Луций Юний (ум. в 509 г. до н. э.), легендарный основатель Римской республики II: 420
Бруштейн Александра Яковлевна (1884–1968), писательница I: 359, 360, 394, 503, 725, 964, 1045; II: 130, 1100, 1103, 1111, 1134

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт, писатель I: 65, 93, 354, 763, 880; II: 480, 481
Брянцев Александр Александрович (1883–1961), режиссер, теоретик и практик советского художественно-педагогического театра; Нар. артист СССР (1956) I: 94–98, 152, 153, 163, 279, 295, 348, 373, 374, 431, 432, 454, 485–488, 549, 585, 586, 807, 818, 910, 912, 1014, 1044–1046, 1050, 1051 II: 117, 118, 121, 122, 123, 129, 130, 1110, 1123, 1124
Брянский Александр Александрович (1866–1926), актер и режиссер II: 84
Буало, Буало-Депрео Никола (1636–1711), французский критик, поэт-сатирик и теоретик классицизма II: 287
Буассье Мари Луи Гастон (1823–1908), французский историк Древнего Рима, специалист по культуре и истории раннего христианства II: 139
Буденный Семен Михайлович (1883–1973), советский военачальник и гос. деятель, маршал Советского Союза (1935) I: 402, 649
Булыгин Александр Иванович (1899–1942), актер I: 1013
Бурнашев Михаил Николаевич (1882–1928), историк искусства, режиссер I: 794
Бучма Амвросий Максимилианович (1891–1957), актер, режиссер, педагог и общественный деятель; Нар. артист СССР (1944) I: 1063
Буш Генрих Христиан Вильгельм (1832–1908), немецкий поэт I: 364
Бьёрнсон Бьёрнстьерне Мартиниус (1832–1910), норвежский писатель, драматург, театральный и общественный деятель I: 99, 163, 809
Бэкон Френсис (1561–1626), английский философ, родоначальник английского материализма I: 874
Бюхнер Георг (1813–1837), немецкий писатель и драматург II: 103

Вагнер Вильгельм Рихард (1813–1883), немецкий композитор, дирижер, теоретик искусства, либреттист, публицист, реформатор оперы I: 33, 754, 756, 761–771, 846, 853, 975, 977; II: 200–203, 504, 1120, 1122, 1153

Вагрина Валентина Григорьевна (1906–1987), актриса театра и кино I: 831
Вайнонен Василий Иванович (1901–1964), балетмейстер; Засл. артист РСФСР (1939) I: 208, 720, 757, 1094, 1095; II: 407
Вакели Иона Лукич (Мегрелидзе, 1900–1988), поэт и драматург I: 739
Ваккерова Елена Робертовна (1905–1978), актриса I: 395, 504
Вакхилид (505 — ок. 450 до н. э.), греческий поэт I: 42
Валентинов Валентин Петрович (1871–1929), либреттист, композитор, антрепренер; артист эстрады и оперетты; режиссер, автор опереточных мозаик II: 81, 84
Вальяно Николай Константинович (1903–1980), актер; Нар. артист РСФСР (1974) I: 744, 901, 936, 1010
Ванин Василий Васильевич (1898–1951), актер; Нар. артист СССР (1949) I: 323
Варламов Константин Александрович (1848–1915), актер I: 744; II: 83
Варламов Н. Г., писатель I: 323; II: 1097
Варлен Луи Эжен (1839–1871), французский революционер, деятель Парижской Коммуны и Французского товарищества рабочих II: 830
Варлих Гуго Иванович (1856–1922), дирижер, автор оркестровых переложений русских народных песен II: 10, 12, 16
Варрон Марк Теренций (116–27 до н. э.), римский ученый-энциклопедист II: 413, 414, 439
Васильев Анатолий, актер (ТРАМ) I: 300
Васильев Л. Л., драматург I: 155
Васильев Н. Н., актер? Передвижного театра I: 85
Васильева (Вейтбрехт) Наталья Николаевна (1901–1931), актриса Театра-Студии [ИСИ] I: 234
Васильевы (однофамильцы; псевд. братья Васильевы), режиссеры, сценаристы: Васильев Георгий Николаевич (1899–1946); Засл. деятель искусств РСФСР (1940); Васильев Сергей Дмитриевич (1900–1959); Нар. артист СССР (1948) I: 1080; II: 1109
Васнецов Юрий Алексеевич (1900–1973), живописец, график, сценограф; Нар. художник РСФСР (1966) I: 1102, 1103

Вахтангов Евгений Багратионович (1883–1922), режиссер, актер, театральный деятель I: 24, 124, 126, 133, 313, 325, 327, 328, 332, 335, 336, 339, 340, 367, 371, 409, 507, 521, 559, 592, 593, 612, 615, 670, 672, 749, 828, 831, 935
Вейль Генрих (1818–1909), немецкий филолог-классик, эллинист II: 522
Вейсбрем Павел Карлович (1899–1963), режиссер I: 204, 225, 226, 237, 241, 274, 381, 850; II: 115, 480, 490, 491, 499, 502, 1150, 1152
Веклейн Николаус (1843–1926), исследователь древнегреческой литературы, педагог II: 522, 523, 530, 693, 694
Велижев Александр Борисович (1878–1955), актер, режиссер II: 477
Великанов Борис Сергеевич (1897–1977), актер, режиссер I: 253
Вельер, музыкант Малого оперного театра I: 854
Велькер Фридрих-Готлиб (1784–1868), немецкий филолог-эллинист, археолог. I: 28, 38, 39, 44; II: 683, 693
Вельтер (Вельер, урожд. Середа) Надежда Львовна (1899–1991), оперная певица (меццо-сопрано); Засл. артистка РСФСР (1936) I: 983, 990
Венецианов Георгий Семенович (1896–1965), режиссер цирка, педагог, драматург; Засл. деятель искусств РСФСР (1956) I: 455, 579, 930
Вениг Александра Борисовна, актриса Госагиттеатра I: 128
Вербаков Георгий Алексеевич (1893–1967), актер, режиссер, драматург I: 429, 430
Верди Джузеппе Фортунино Франческо (1813–1901), итальянский композитор I: 754, 846, 850; II: 201
Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862), композитор, театральный деятель I: 329
Вертинский Александр Николаевич (1889–1957), эстрадный артист, киноактер, композитор, поэт, певец II: 949
Вертов Дзига (1896–1954), режиссер, сценарист, теоретик кино I: 214; II: 1101
Верфель Франц (1890–1945), австрийский писатель, поэт, драматург II: 46, 52, 53, 468, 473

Верхарн Эмиль (1855–1916), бельгийский франкоязычный поэт и драматург, один из основателей символизма I: 123, 976
Веснин Александр Александрович (1883–1959), архитектор, театральный художник I: 186, 187
Вивьен (Вивьен де Шатобрен) Леонид Сергеевич (1887–1966), актер, режиссер, педагог, профессор, доктор искусствоведения (1940); Нар. артист СССР (1954) I: 68, 127, 149, 182, 234, 258, 259, 270, 311, 315, 346, 347, 368, 396, 402, 415, 496, 515, 835, 926, 1029; II: 83, 1078
Виламовиц-Мёллендорф Ульрих фон (1858–1931), немецкий исследователь древнегреческой истории и литературы, профессор Берлинского университета (1897–1929) I: 28–30, 32, 34, 39–41, 43, 45
Вильгельм I Гогенцоллерн (1797–1888), король Пруссии с 1861 и германский император с 1871 I: 766
Вильсон Джон (псевд. Кристофер Норт, 1785–1854), английский писатель, поэт, литературный критик, профессор моральной философии I: 1067
Винер Александр Борисович (1896–1984), режиссер; Нар. артист Эстонской ССР (1957) I: 649, 650, 735, 736, 793, 801, 802, 804, 824–827, 862, 886–889, 941, 943, 954; II: 1125
Виноградов (Виноградов-Мамонт) Николай Глебович (1893–1967), драматург, режиссер I: 50, 707, 708, 712
Виноградов Александр Александрович, актер (ТРАМ) I: 678; II: 547, 550
Виноградов Н. Г. (1893–1967), драматург и режиссер; руководитель Театрально–драматургической мастерской Красной Армии I: 50, 135, 707, 708, 712
Виноградов Николай Иванович (1908–?), актер (ТРАМ); Засл. артист РСФСР (1952) II: 550
Винуа Жозеф (1803–1880), французский генерал, участник Франко-прусской войны, принимал участие в боях против Парижской коммуны II: 829
Виолинов (Раков-Виолинов) Александр Николаевич (1896–1965), актер театра и кино I: 890
Виргилий (Публий Вергилий Марон) (70–19 до н. э.), римский поэт I: 64
Витрувий Марк (Витрувий Поллион) (2-я половина I в. до н. э.), римский архитектор II: 427, 443

Витте Сергей Юльевич (1849–1915), гос. и политический деятель России I: 292
Витфогель Карл Август (1896–1988), немецко-американский драматург, социолог, китаист I: 140, 151, 171; II: 473, 1085, 1086
Вишневский Всеволод Витальевич (1900–1951), драматург, писатель I: 649, 705, 708, 731, 732, 804, 860, 1035; II: 549, 1154
Воеводин Всеволод Петрович (1907–1973), писатель I: 729, 735, 737, 864
Вознесенский (Бродский) Александр Сергеевич (1880–1939), драматург, сценограф, поэт, переводчик, литературный критик I: 222, 583
Волгина (Лосева) Анна Ивановна (1899–1982), актриса театра, мастер дубляжа и озвучивания фильмов I: 471
Волков Борис Иванович (1900–1970), театральный художник; Нар. художник СССР (1965) I: 321, 323
Волков Леонид Андреевич (Зимнюков; 1893–1976), актер театра и кино, режиссер, педагог; Нар. артист РСФСР (1945) I: 732, 1013
Волков Николай Дмитриевич (1894–1965), писатель, театровед, критик I: 208, 720
Волкова Татьяна Сергеевна (1907–1978), актриса; Засл. артистка РСФСР (1939) I: 360, 504, 913, 1032, 1049
Волконский (Муравьев) Николай Осипович (1890–1948), режиссер, театральный деятель; Засл. артист Республики (1928) I: 414
Володарский Владимир (1891–1918), революционер, политический деятель I: 885
Волохов Федор Сергеевич (1912–1990), прозаик, драматург I: 501
Вольский Михаил Иванович (1889–1949), актер театра и кино, драматург, режиссер I: 441, 517, 905
Вольф Вениамин Евгеньевич (1898–1959), театральный режиссер, администратор I: 637, 861; II: 1117
Вольф Фридрих (1888–1953), немецкий драматург, писатель, театральный и общественный деятель I: 653, 862
Вольф-Израэль Евгения Михайловна (1897–1975), актриса; Засл. артистка РСФСР (1933); Нар. артистка

РСФСР (1957) I: 259, 270, 311, 369, 496, 836, 949, 970, 1029
Воробьев Сергей Николаевич (1872–1939), театральный художник I: 286
Воровский Вацлав-Феофил Вацлович (1871–1923), революционер, публицист, театральный критик, один из первых российских дипломатов I: 698, 868
Воронихин Андрей Никифорович (1759–1814), архитектор, живописец, график I: 64
Воронов Владимир Иванович (1890–1985), актер; Засл. артист РСФСР (1932); Нар. артист РСФСР (1947) I: 358, 415, 744, 870, 937, 1007
Воронский Александр Константинович (1884–1937), революционер, писатель, литературный критик, теоретик искусства; член ВКП(б) I: 223
Ворошилов Климент Ефремович (1881–1969), советский военный, государственный и партийный деятель, участник Гражданской войны II: 962, 975, 981, 990–992, 996, 1003, 1005, 1007, 1011, 1016, 1021, 1022
Воталь (Вотейль) Клеман (Клеман-Анри Воулетт; 1876–1954), франко-бельгийский писатель, журналист, драматург I: 375
Врангель Петр Николаевич (1878–1928), генерал-лейтенант; участник Русско-Японской и Первой мировой войны; (1918); командующий вооруженными силами Белой армии в Крыму и Польше (1920) I: 402; II: 788
Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882–1962), актер, режиссер, драматург, исследователь театра, доктор искусствоведения (1933) I: 151, 155–157, 161, 165, 168; II: 1087, 1165
Всеволожский Иван Александрович (1835–1909), сценарист, художник, театральный и музейный деятель, директор императорских театров (1881–1899), директор Эрмитажа (1899–1909) I: 978; II: 507, 509, 512
Вускович Игорь Николаевич (1904–1992), художник театра и кино I: 835, 905
Выспянский Станислав (1869–1907), польский поэт, художник, драматург, реформатор театра I: 161
Вычекжанин Георгий Владимирович (1906–1950), архитектор, театральный художник I: 206
Вычекжанина Л. С., художник I: 205

Вышеславцева Ангелина Григорьевна (1902–1988), актриса, жена В. В. Шимановского I: 128
Вышиговцева, см. Вышеславцева А. Г.

Габескирия Виктор Ипатьевич (1903 — не ранее 1961), драматург, поэт I: 739
Гагарина Анна Петровна (урожд. Лопухина; 1777–1805), княгиня, фаворитка императора Павла I I: 436
Газенклевер Вальтер (1890–1940), немецкий драматург и поэт I: 233, 395, 396, 481, 482, 496; II: 53, 469, 472, 473, 1091, 1104, 1109
Гайдебуров Павел Павлович (1877–1960), актер, режиссер, театральный деятель; Нар. артист РСФСР (1940) I: 82, 85–87, 98–100, 131, 137, 156, 162–164, 313, 376–378, 412, 413, 485, 486, 807–810, 812–821, 823, 957; II: 184, 1080, 1085, 1123
Гаккель Евгений Густавович (1892–1953), актер, режиссер I: 153, 610, 730; II: 124, 130
Галеви (Алеви) Людовик (1834–1908), французский драматург и романист I: 132, 904; II: 464
Галиченков, см. Голичников В.А.
Галкин Самуил Залманович (1897–1960), поэт и драматург I: 1001
Гаменко, см. Гомелло В. И.
Гамрекели Ираклий Ильич (1894–1943), художник; Засл. деятель искусств Грузинской ССР (1934) I: 579, 739, 856, 858
Гангофер Людвиг Альберт (1855–1920), немецкий писатель I: 151
Ганзен Анна Васильевна (урожд. Васильева; 1869–1942), переводчица скандинавских писателей, жена П. Г. Ганзена I: 101
Ганзен Петр Готфридович (1846–1930), датско-русский литератор-переводчик скандинавский писателей I: 101
Ганнибал (247/246 – 183 до н. э.), карфагенский купец и полководец, главнокомандующий карфагенскими войсками в Испании II: 415, 430
Гапон Георгий Аполлонович (1870–1906), священник, руководитель демонстрации петербургских рабочих 9 января 1905 г. I: 52, 285, 314

Гарин Эраст Павлович (Герасимов; 1902–1980), актер, режиссер театра и кино, сценарист; лауреат Сталинской премии (1941); Нар. артист СССР (1977) I: 1043, 1054
Гарлин Василий Адольфович (Гавеман Вильгельм; 1874–1941), актер театра и кино I: 1051
Гаррик Дэвид (1717–1779), английский актер, театральный деятель, драматург, критик I: 712
Гартнер, см. Гертнер Я. Д.
Гаук Александр Васильевич (1893–1963), дирижер и композитор I: 547, 548, 656; II: 406, 407
Гауптман Герхард Иоганн Роберт (1862–1946), немецкий драматург, писатель, поэт; лауреат Нобелевской премии (1912) I: 151; II: 54, 1121
Гашек Ярослав (1883–1923), чешский писатель-сатирик, анархист, драматург, фельетонист, журналист, комиссар Красной армии I: 864, 947
Гвоздев Алексей Александрович (1887–1939), литературовед, критик, педагог, театровед. С 1920 г. работал в Государственном институте истории искусств (Зубовском). С 1922 г. –председатель Отдела истории и теории театра (первого в России) и член правления института – с 1926 г. С 1922 г. преподавал на Высших Курсах искусствоведения при ГИИИ. Группа ученых под руководством Гвоздева составила ядро так называемой ленинградской школы театроведения. Достижения Гвоздева и его школы заложили основу современного театроведения как науки. В 1937 г. уволен в связи с закрытием Отдела и реорганизацией всего института. I: 25, 205, 608, 783, 823, 865; II: 18, 473, 493, 494, 504, 1079, 1119, 1120–1124, 1128, 1148–1153, 1156, 1158, 1161, 1163, 1164
Гвоздев Н., драматург I: 177
Ге Григорий Григорьевич (1867–1942), актер, драматург; Засл. артист Республики (1922) I: 259
Геббельс Йозеф Пауль (1897–1945), рейхсканцлер Германии II: 468
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ, представитель немецкой классической философии I: 761, 788, 959; II: 287, 320, 521, 692
Гейне Христиан Иоганн Генрих (1797–1856), немецкий поэт, публицист и критик I: 77; II: 225, 279

Гейрот Александр Александрович (1882–1947), актер и режиссер; Засл. артист РСФСР (1933) I: 241, 449
Гекатей Милетский (конец VI в. до н. э.), греческий логограф, историк II: 554, 626
Геллий Авл (род. ок. 130 г. н. э.), римский писатель II: 414
Генрих IV (1366(?)–1413), английский король (с 1399), основатель династии Ланкастеров I: 378; II: 1102, 1152
Генрих V (1387–1422), английский король, из династии Ланкастеров I: 378, 379
Георгиевский М., писатель, переводчик II: 45
Герасимов Сергей Аполлинариевич (1906–1985), режиссер, сценарист; Нар. артист СССР (1948) I: 921–923, 1047; II: 1132, 1159, 1160
Геркен (Геркен-Баратынский) Евгений Георгиевич (Юрьевич) (1886–1962), поэт и переводчик I: 287, 288, 824; II: 1086
Герман (Кундт-Герман) Андрей Германович (1880–1942), актер оперетты I: 185, 284
Герман Макс (1865–1942), основоположник немецкого научного театроведения, литературовед I: 338
Герман Юрий Павлович (1910–1967), прозаик, драматург, киносценарист I: 898; II: 1159
Геродот (около 484 г. – около 425 г. до н. э.), древнегреческий историк I: 35; II: 554, 630, 658, 662, 719, 722
Гертнер Яков Давидович, актер Московского ГОСЕТа; Засл. артист РСФСР (1947) I: 1002
Гесимий, см. Гесихий
Гесиод (ок. 700 г. до н. э.), греческий поэт I: 34; II: 524, 670, 695, 700
Гесихий (или Гезихий, Исихий) Александрийский (ок. V в. н. э.), древнегреческий филолог и лексикограф I: 30
Гете Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий поэт, мыслитель, драматург I: 56, 205, 442, 751, 752, 776, 883, 1058, 1066, 1077; II: 19, 132, 287, 320, 449, 520, 521, 523, 551, 622, 691, 694
Гефт Борис Осипович (Иосифович) (1902–1966), оперный певец, артист I: 854
Гибшман Константин Эдуардович (1884–1942), артист театра и эстрады, конферансье, драматург; Засл. артист РСФСР I: 81, 82, 84

Гинденбург Пауль фон (1847–1934), политический и государственный деятель Германии, генерал-фельдмаршал (1914), участник Первой Мировой войны, рейхпрезидент Германии (1925–1934) II: 919
Гипербол (?–411 до н. э.), политик-демократ в Афинах времен Пелопоннесской войны II: 250, 303, 304, 336, 359
Гиппий (570-е — 490 до н. э.), древнегреческий политический деятель II: 314, 719
Гиршгорн Вениамин Самойлович (1903 — не ранее 1934), писатель-фантаст, поэт, режиссер музыкального театра, драматург, сценарист I: 735, 737, 937
Гис Константин (1802–1892), французский график нидерландского происхождения, работал во французских и английских газетах I: 908
Главк Хиосский (ок. 600 или 680 г. до н. э.), древнегреческий ученый-металлург, изобретатель, ваятель-литейщик II: 626
Гладков Федор Васильевич (1883–1958), писатель I: 146; II: 1084
Гладковский Арсений Павлович (1884–1945), композитор I: 844
Глазунов (Глазниекс) Освальд Федорович (1891–1947), актер театра и кино, режиссер, педагог I: 336
Глебов (Котельников) Анатолий Глебович (1899–1964), писатель I: 501, 502, 521, 567, 635, 739; II: 1111–1113
Глебова Тамара Андреевна (1894–1944), актриса театра и кино, танцовщица, кинорежиссер, теоретик танца I: 369, 1026
Глерон Михаил В. (?–1920), герой Гражданской войны и комсомольский лидер I: 133, 143, 194, 195, 196, 252, 463, 528; II: 142, 536, 1083, 1088, 1148
Глинка Михаил Иванович (1804–1857), композитор, родоначальник русской классической музыки I: 846
Глинская (Беленсон) Фаина Александровна (1892–1970), актриса «Старинного театра», театров «Народная комедия» и «Кривое зеркало» I: 130
Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875–1956), композитор, режиссер, педагог, музыкально-общественный деятель; Нар. артист СССР (1938) I: 589, 720; II: 407
Глоба Андрей Павлович (1888–1964), писатель II: 1103

Глумов Александр Николаевич (Глухарев; 1901–1972), актер, чтец, музыковед, писатель I: 1026
Глюк Кристоф Виллибальд фон (1714–1787), немецкий композитор I: 977; II: 505
Гнедич Николай Иванович (1784–1833), поэт, переводчик «Илиады» I: 1075
Гнесин Менахем Натанович (1882–1952), театральный актер, режиссер, педагог, один из основателей еврейского театра «Габима» I: 330
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), писатель и драматург I: 60, 127, 145, 190, 246, 247, 303, 366, 379, 380, 390, 419, 610, 648, 657, 788, 918, 935, 936, 1039, 1041–1043, 1050, 1052–1054
Годзиашвили Николай Александрович (1899–1965), режиссер; Засл. деятель искусств Грузинской ССР (1941) I: 740
Годзь Эмилия Г. (Годзь-Туберовская), театральный художник I: 98, 100, 101
Гокиели Иван (Вано) Рафаилович (1899–1972), композитор и педагог; Нар. артист Грузинской ССР (1966) I: 739
Голичников Вячеслав Андреевич (1899–1955), драматург, режиссер I: 178, 203, 240, 583, 732
Голль Иван (Исаак Ланг; 1891–1950), немецко-французский поэт, писатель, драматург, представитель экспрессионизма I: 987
Головин Александр Яковлевич (1863–1930), художник, сценограф; Нар. артист РСФСР (1928) I: 123, 206, 230, 231, 315, 505, 741, 742, 745–747, 812, 839; II: 109
Головинская Елизавета Дмитриевна (1890–1958), актриса, режиссер, педагог I: 82, 163, 202
Гольберг (Хольберг) Людвиг (1684–1754), норвежско-датский писатель, драматург II: 456
Гольдони Карло (1707–1793), итальянский драматург I: 182, 203, 205, 290, 371–373, 446, 700, 751–753, 919, 929, 1055, 1057; II: 582, 1087, 1088, 1095, 1101, 1121, 1122
Гольдфаден Авраам (1840–1908), еврейский поэт, драматург, композитор-мелодист, театральный организатор, режиссер, актер I: 1000
Гомелло Владимир Иннокентьевич (1899–1944), актер, ассистент режиссера I: 128

Гомер (от XII до VII в. до н. э.), легендарный поэт Древней Греции I: 46, 1070, 1075–1078; II: 417, 587, 589, 632, 703
Гораций Флакк Квинт (65–18 до н. э.), римский поэт I: 1078; II: 285
Горбачев Георгий Ефимович (1897–1937), литературовед и литературный критик II: 15
Горбенко Аркадий Николаевич (1906–1944), драматург I: 267, 276, 528, 561, 583, 661, 677; II: 148, 151, 541, 1093
Горбунов Иван Федорович (1831–1895/1896), актер, автор-рассказчик, писатель I: 308, 420
Горбунов Николай Петрович (1892–1938), советский гос. и общественный деятель, ученый-химик, организатор и участник альпинистской экспедиции по покорению Пика Коммунизма I: 876
Гордон Николай И. (псевд. Н. Дон), в 1920-е гг. сотрудник «Петроградской правды» I: 149–151; II: 1084
Горев Яков Лазаревич (1894–1971), драматург I: 728, 930
Горин-Горяинов (Горяйнов) Борис Анатольевич (1883–1944), актер; Нар. артист РСФСР (1935) I: 149, 244, 368, 369, 406, 457, 523, 744, 787, 882, 949, 1040, 1043, 1053
Горинштелт, историк I: 987
Горлин, см. Гарлин В. А.
Горлов Петр Петрович (1887–1943), актер, драматург, режиссер, театральный педагог I: 127, 549, 550; II: 122, 130, 1113
Городецкая (Козельская) Анна Алексеевна (псевд. Нимфа Бел-Конь Любомирская; 1889–1945), поэтесса, актриса, жена поэта С. М. Городецкого I: 128
Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, оперный либреттист, переводчик I: 149, 395; II: 48, 473
Горохов Федор Васильевич (1900–1960), актер; награжден медалью «За трудовое отличие» (1940); Засл. артист РСФСР (1956) I: 1046, 1053
Гортынская Мария Петровна (1883–1973), театральный художник, график I: 249
Горчаков Николай Михайлович (1898–1958), режиссер, педагог, мемуарист; Засл. деятель искусств РСФСР (1943) I: 467

Горькая Лидия Сергеевна (1898–1986), актриса, режиссер I: 320
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868–1936), писатель и драматург I: 274, 303, 350, 695–704, 733, 772, 774, 779, 867–871, 885, 891, 892, 894–897, 905, 926, 928, 929, 933, 951, 961, 970, 1035, 1055, 1057, 1074, 1083, 1100–1103; II: 84, 1120, 1125
Горюнов (Бендель) Анатолий Иосифович (1902–1951), актер театра и кино; Нар. артист РСФСР (1946) I: 831
Госсек Франсуа Жозеф (1734–1829), французский композитор I: 784
Готье Пьер Жюль Теофиль (1811–1872), французский поэт, писатель, литературный критик II: 226, 227, 228
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель, композитор, художник и театральный деятель I: 428, 506, 585; II: 228, 229
Гофмансталь Гуго фон (1874–1929), австрийский писатель, поэт, драматург I: 180
Гоцци Карло (1720–1806), итальянский писатель и драматург I: 124, 752; II: 1097
Гошева Ирина Прокофьевна (1911–1988), актриса; Нар. артистка РСФСР (1963) I: 1038
Грабарь Леонид (Грабарь-Шполянский Леонид Юрьевич; 1896–1937), писатель-прозаик I: 732
Граббе Христиан Дитрих (1801–1836), немецкий писатель и театральный критик I: 225
Гракхи, братья (род Семпрониев, Тиберий Семпроний Гракх (162–133 до н. э.) и Гай Семпроний Гракх (153–123 до н. э.), народные трибуны II: 416, 418, 449
Грановская Елена Маврикиевна (1877–1968), актриса; Нар. артистка РСФСР (1944) I: 265, 357, 367, 370–373, 375, 376, 398, 412, 430, 444, 445, 482, 495, 518, 751, 752, 972, 974, 975
Грановский Алексей Михайлович (Азарх Абрам; 1890–1937), режиссер и театральный деятель I: 832
Грегори (Изабелла) Августа (1852–1932), ирландский драматург I: 87
Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829), драматург, поэт, пианист и композитор; дипломат I: 315, 456, 457, 606, 849

Грибунин Владимир Федорович (1873–1933), актер; Засл. деятель искусств РСФСР (1933) I: 391
Грибунина Александра Федоровна (1867–1942), актриса; Засл. артистка Республики (1927) I: 368, 369
Григ Эдвард Хагеруп (1843–1907), норвежский композитор периода романтизма, музыкальный деятель, пианист, дирижер I: 656
Григорий Коринфский (Пардос) (1070–1156), митрополит Коринфа, богослов и ученый I: 30, 32, 37
Григорьев Александр М., актер (ТРАМ) I: 1013; II: 550
Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864), литературный критик и поэт I: 803, 863, 940
Григорьев Михаил Александрович (1899–1960), график и театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1956) I: 295, 431, 432, 472, 473, 549, 723, 725, 871, 873, 880, 935, 1031
Григорьева, актриса театра «Народная комедия» I: 82
Григорьев-Истомин Николай Алексеевич (1872–1937), драматург II: 463
Гризи Карлотта (1819–1899), итальянская артистка балета II: 224, 225
Грипич Алексей Львович (1891–1983), режиссер; Нар. артист Азербайджанской ССР (1946) I: 115, 167, 289, 455, 577, 579, 717–719; II: 475
Громов Виктор Алексеевич (1899–1975), режиссер; Засл. деятель искусств РСФСР (1958) I: 466
Гронский Иван Михайлович (1894–1985), журналист, литературный критик, общественный деятель I: 732
Грязнов И. А., актер Александринского, затем Череповецкого драматического театра I: 647
Гудиашвили Владимир (Ладо) Давидович (1896–1980), художник, сценограф; Нар. художник Грузинской ССР (1956) I: 741
Гудков Ефрем Андреевич (1875–?), деятель партии меньшевиков, один из руководителей Петросоюза I: 814
Гуно Шарль Франсуа (1818–1893), французский композитор II: 1068
Гурьев Георгий Николаевич (1893–1970), режиссер I: 202
Гуссерль Эдмунд Густав Альбрехт (1859–1938), немецкий философ-идеалист, основатель философской школы феноменологии II: 466

Гутман Давид Григорьевич (1884–1946), актер, режиссер и драматург I: 177, 972, 973
Гуттен Ульрих фон (1488–1523), немецкий гуманист, писатель и политический деятель I: 874
Гуцков Карл Фердинанд (1811–1878), немецкий писатель и драматург, общественный деятель, глава литературного движения «Молодая Германия» I: 740
Гюго Виктор Мари (1802–1885), французский писатель, поэт и драматург I: 77, 93, 202, 304, 335, 336, 754; II: 228, 1098
Гюис, см. Гис К.

Давид Жак Луи (1748–1825), французский художник I: 720
Давидовский Константин Алексеевич (1882–1939), актер, режиссер, драматург, театральный педагог; заслуженный артист РСФСР (1933) I: 324
Давиташвили Георгий Михайлович (1893–1966), актер; Нар. артист Грузинской ССР (1934) I: 856
Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич; 1849–1925), актер, педагог; Нар. артист Республики (1922) I: 415, 927, 934, 936, 1052; II: 83
Дадиани Шалва Николаевич (1874–1959), драматург, писатель, театральный деятель; Нар. артист Грузинской ССР (1923) I: 740, 856, 858; II: 1124
Далькроз Эмиль Жак (псевд. Жак-Далькроз, 1865–1950), швейцарский композитор, педагог, профессор Женевской консерватории (1892), создатель системы музыкально-ритмического воспитания I: 209, 232; II: 517
Даниэль (Меерович) Марк (Даниэл-Мордхе) Наумович (1900–1940), писатель и драматург I: 831, 832, 834
Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт II: 19
Дантес (д'Антес) Геккерен Жорж Шарль де (1812–1885), французский офицер-кавалергард, соперник А. С. Пушкина на дуэли I: 314, 315, 347, 411; II: 1097
Дантон Жорж Жак (1759–1794), деятель Великой французской революции I: 781, 782; II: 103
Данько Елена Яковлевна (1897/1898–1942), писательница, поэтесса, художница I: 441
Дарвишев Виктор Андреевич (1897–1951), режиссер I: 949

Дарий I (522–486 до н. э.), персидский царь из династии Ахеменидов II: 657, 665, 718, 719
Даудэ Александра Михайловна (1903–1966), актриса I: 128
Дашковский Николай Антонович (1892–1946), артист оперетты; Засл. артист РСФСР (1941) I: 288
Двориков Николай Сергеевич, заведующий музыкальной частью ЛенТРАМа I: 474; II: 179, 1111
Деверё Вильям (1869–1945), английский драматург и актер II:1170
Девишев Гумер (Омар) Галимович (1897–1964), театральный режиссер I: 669
Дегаев Сергей Петрович (в эмиграции Александр Пелл; 1857–1921), член организации «Народная воля» в России, провокатор I: 314
Деген Б. Е., режиссер I: 176
Делеклюз (Делюклюз) Луи Шарль (1809–1871), французский революционер, член Парижской коммуны II: 827–836
Делиб Клеман Филибер Лео (1836–1891), французский композитор, создатель балетов, опер, оперетт II: 222, 225, 227–229, 232, 233, 235, 406, 1127
Дельбрюк Ханс (Ганс) Готлиб Леопольд (1848–1929), немецкий военный историк и политический деятель II: 658
Дель-Любашевский см. Любашевский Л. С.
Дельсарт Франсуа Никола Шери (1811–1871), французский певец, композитор, педагог и теоретик сценического движения и вокала I: 1087
Дель-Эра Антониетта (1861–1945), итальянская балерина II: 225, 226, 230
Дельяр (Дельер), см. Плющик-Плющевский Я. А.
Деметрий (2-я половина I в. н. э.), древнеримский актер-комик II: 445
Демидов Николай Васильевич (1884–1953), театральный педагог, режиссер I: 319
Деммени Евгений Сергеевич (1898–1969), актер и режиссер; Засл. артист РСФСР (1934) I: 363, 442; II: 1101
Демосфен (384–322 до н. э.), афинский оратор и политический деятель II: 300–302, 304, 305, 578
Демофил, римский драматург II: 414, 420, 421

Деникин Антон Иванович (1872–1947), военачальник, политический и общественный деятель, писатель. В годы Гражданской войны один из лидеров Белого Движения, генерал-лейтенант (1916) II: 788
Деннери, или д'Эннери Адольф Филипп (1811–1899), французский драматург I: 468
Державин Виталий Петрович (1890–1942), драматург I: 433, 508; II: 1112
Державин Гавриил Романович (1743–1816), поэт, гос. деятель Российской империи, сенатор, действительный тайный советник I: 799
Державин Константин Николаевич (1903–1956), литературовед, переводчик, сценарист, литературный и театральный критик II: 475
Дефорж Милица Николаевна (1899–1938), актриса I: 1021
Дешевов Владимир Михайлович (1889–1955), композитор, автор первых советских опер I: 232, 474, 825, 972, 974; II: 179, 892, 1088, 1111, 1137, 1163
Джабарлы Джафар Гафар оглы (1899–1934), прозаик, драматург I: 651
Джером Клэп Джером (Джером Клапка Джером) (1859–1927), английский писатель I: 190
Джонсон Бен (Бенджамин) (1572–1637), английский поэт и драматург, актер, теоретик театра I: 204, 517, 518, 705
Дзержинский Иван Иванович (1909–1978), композитор I: 850, 852, 1018; II: 459, 460, 550
Дидим из Александрии (2-я половина I в. до н. э.), греческий грамматик I: 30
Дикий Алексей Денисович (1889–1955), режиссер и актер; Нар. артист СССР (1949) I: 25, 203, 204, 449, 470, 1101–1103; II: 211
Диккенс Чарлз Джон Хаффем (1812–1870), английский писатель I: 256
Дилин (Виноградов-Дилин) Сергей Александрович (1904–1980), актер, драматург I: 1051
Динамов Сергей Сергеевич (1901–1939), литературовед, шекспировед I: 984
Диодор Сицилийский (ок. 90–21 до н. э.), историк эпохи эллинизма I: 32, 47

Дифил (ок. 350–263 до н. э.), поэт новоаттической комедии II: 420, 421, 427, 578
Дмитревская Любовь Ивановна (1890–1942), актриса, режиссер; Засл. артистка РСФСР (1937) I: 317
Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1944) I: 204, 208, 235–237, 547, 548, 648, 657, 720, 785, 853, 941–943, 976, 1003, 1007, 1094–1096; II: 207, 219, 490, 491
Дмоховский Борис Михайлович (1899–1967), актер театра и кино, режиссер, педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1955) I: 376; II: 497
Доберваль Жан (д'Оберваль Жан Берше) (1742–1806), французский танцовщик и балетмейстер II: 405
Добровольская Олимпия Остаповна (1895–1990), театральная актриса, режиссер, педагог I: 1064
Добролюбов Николай Алексеевич (1836–1861), литературный критик, общественный деятель II: 208–210, 215
Добрушин Иехезкель (Иезекииль) Моисеевич (1883–1953), критик, поэт, драматург, переводчик, фольклорист, педагог, театральный деятель I: 832
Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1958), живописец, график, театральный художник I: 304, 315, 505, 698, 773, 779, 812; II: 10, 109, 489
Добужинский Ростислав Мстиславович (1903–2000), театральный художник I: 147, 202
Долинов Анатолий Иванович (Доменов; Котляр; 1869–1945), актер, режиссер, театральный педагог, антрепренер II: 463
Домашёва Мария Петровна (1875–1952), актриса; Нар. артистка РСФСР (1951); награждена Золотой медалью на Александровской ленте (1913), орденом Трудового Красного Знамени и медалями «За оборону Ленинграда» (1946), «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1946) I: 415, 936
Домбровский Ярослав (1836–1871), военачальник, деятель Парижской Коммуны, комендант Парижа II: 832, 835
Домерщиков Платон Павлович (1851–1898), заведующий монтировочной частью петербургских театров II: 507

Домье Оноре Викторен (1808–1879), французский график, живописец, скульптор, мастер политической карикатуры I: 908
Дон Н. см. Гордон Н. И.
Донат Элий (ок. 320–380), римский грамматик и ритор II: 443, 447, 448
Донели Елена (1908–1974), грузинская актриса I: 858
Дорваль (вероятно, имелся в виду А. Дюрер) I: 908
Дорохов А., корреспондент еженедельника «Жизнь искусства» I: 156
Дос-Пассос Джон Родериго (1896–1970), американский писатель I: 950, 962
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881), писатель I: 132, 344, 345, 419, 461, 698, 755, 887, 980; II: 209, 1099
Драйзер Теодор (1871–1945), американский писатель, драматург I: 741
Дранишников Владимир Александрович (1893–1939), дирижер I: 483, 484, 648, 767, 769, 770, 783, 942
Дрессель Альфонс (1900–1955), немецкий композитор I: 519; II: 1113
Дриго Риккардо Эудженио (Ричард Евгеньевич) (1846–1930), итальянский композитор, дирижер Итальянской оперы в Санкт-Петербурге (с 1879), дирижер и композитор оркестра балетного состава Мариинского театра (с 1886) I: 851; II: 228, 233, 406
Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич (1868–1935), барон, мемуарист, историк театра, режиссер; вместе с Н. Н. Евреиновым организовал «Старинный театр» I: 793, 794
Дрэк (Дрейк) Фрэнсис (ок. 1540–1596), английский мореплаватель, вице-адмирал (1588) I: 987
Дудин Владимир Федорович (1909–1982), актер, режиссер, педагог; Засл. артист РСФСР (1947); Засл. деятель искусств РСФСР (1949); Нар. артист РСФСР (1960) I: 870, 907, 915, 1028, 1029
Дудников Дмитрий Михайлович (1895–1964), актер; Засл. артист РСФСР (1939) I: 234, 901, 996
Дузе Элеонора (1858–1924), итальянская актриса I: 751
Дункан Айседора (урожд. Дункан Дора Энджела; 1877–1927), американская танцовщица, заложившая основы свободного танца I: 90; II: 1080

Дэль Д. см. Любашевский Л. С.
Дюма-отец Александр (1802–1870), французский романист и драматург I: 680, 1034; II: 229
Дюрер Альбрехт (1471–1528), немецкий живописец и график I: 908
Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), антрепренер, один из основоположников художественного объединения «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева» I: 355

Евмел, царь Боспорского государства в 310 – 304 годы до н. э II: 725
Евполид (446 – ок. 411 до н. э.), древнегреческий драматург II: 33, 39, 44, 281
Евреинов Николай Николаевич (1879–1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра, актер, философ, музыкант, художник I: 190, 717, 718, 793, 794; II: 16, 1163
Еврибиад (Эврибиад; кон. V в. до н. э.), древнегреческий полководец, спартанец, начальник объединенного греческого флота во время Второй греко-персидской войны II: 722, 725, 739, 740, 742–744
Еврипид (480-е – 406 до н. э.), греческий поэт, трагик I: 28–33, 35–48, 1061; II: 30, 31, 33, 36, 37, 41, 42, 43, 134, 137, 138, 252, 253, 267, 271, 276, 279, 293, 295, 296, 360, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 376, 379, 380, 381, 417, 419, 557, 559, 562, 563, 571–574, 577, 578, 581, 585, 586, 604–610, 614,620, 621, 631, 637, 639, 649, 675, 712, 724, 1073, 1077, 1135, 1145
Евсеев Виктор Николаевич (1905–1937), летчик-испытатель, мастер парашютного спорта I: 876
Евсеев Сергей Александрович (1882–1959), театральный художник, скульптор I: 258
Екатерина II Великая, Екатерина Алексеевна (1729–1796), императрица (1762–1796) I: 271, 424, 978 II: 507
Елизавета I Английская Тюдор (1533–1603), английская королева (с 1558) I: 811; II: 77, 207
Емелин, актер, I: 182
Еней, см. Эней

Еремеев Георгий Иванович (1906–1939), актер, один из основоположников Молодого театра; Засл. артист РСФСР (1939) I: 941, 948, 996
Ержанов Манарбек (1908–1966), певец (тенор), композитор, исполнитель на домбре, актер; Нар. артист Казахской ССР (1938) I: 1093
Ермолова Мария Николаевна (1853–1928), актриса; Нар. артистка Республики (1920) I: 601
Ершов Иван Васильевич (1867–1943), оперный певец (драматический тенор), педагог I: 271, 402
Ершов Петр Павлович (1815–1869), поэт, прозаик, драматург I: 94
Ершов Семен, комсомолец-драматург (ТРАМ) I: 528; II: 151, 169, 173
Есенин Сергей Александрович (1895–1925), поэт I: 175
Ефимова Анна Яковлевна (1904–1979), актриса; Засл. артистка РСФСР (1974) I: 895, 901, 929, 1020, 1021, 1024
Ещенко, актриса Украинского театра им. Т. Г. Шевченко I: 1064

Жандарбеков (Джандарбеков) Курманбек (1904–1973), артист драмы, оперный певец, режиссер, педагог I: 1091
Жандарбекова (Джандарбекова) Шара (Жиенкулова Гюльшара Баймолдиновна; 1912–1991), актриса, танцовщица и педагог; Нар. артистка Казахской ССР (1938) I: 1091, 1094
Жежеленко Леонид Михайлович (1903–1970), драматург, сценарист I: 432, 433; II: 1106
Железнова Нина Михайловна (Студенцова; 1899–1972), актриса Александринского театра (1915–1929) I: 482
Желобинский Валерий Викторович (1913–1946), композитор, пианист, педагог I: 848, 852, 855, 989; II: 203
Животов Алексей Семенович (1904–1964), композитор, дирижер, музыкант-инструменталист; Засл. деятель искусств РСФСР (1957) I: 850, 962, 965
Жижмор Макс (Михаил) Яковлевич (1888–1936), драматург, поэт I: 376, 378, 412, 413; II: 1098, 1102, 1105
Житков Борис Степанович (1882–1938), писатель, прозаик, путешественник и исследователь II: 130

Жорес Жан (1859–1914), деятель французского и международного социалистического движения, историк II: 103, 106
Жуков Михаил Николаевич (1901–1960), дирижер и композитор; Засл. артист РСФСР (1941) I: 824, 941, 943
Жуков Петр Федорович (1864–1929), эстрадный артист II: 81
Жуковская (Жуковская-Лисенко) Наталия Юрьевна (1874–1940), драматург, переводчица I: 454, 455; II: 1107
Жуковский Борис Елисеевич (1900–1963), актер, режиссер, педагог; Нар. артист РСФСР (1955); награжден орденами «Знак Почета» (1939) и Трудового Красного знамени (1944), лауреат Сталинских премий (1947, 1951) I: 400, 869, 915, 1010
Жуковский Василий Андреевич (1783–1852), писатель, поэт, переводчик II: 587
Журавленко Павел Максимович (1887–1948), артист оперы (бас), оперетты и кино, концертный исполнитель и режиссер I: 288, 484, 1099

Забелин Иван Егорович (1820–1908/1909), историк, археолог, почетный член Петербургской Академии наук (с 1907) I: 448
Завадский Юрий Александрович (1894–1977), актер, режиссер, педагог, театральный деятель; Нар. артист СССР (1948), лауреат Ленинской (1965) и Сталинских премий (1946, 1951), Герой Социалистического Труда (1973) I: 327, 914, 935
Завалишин Александр Иванович (1891–1939), прозаик, журналист, драматург I: 646
Загорский Михаил Борисович (псевд. Рей-Мей, Книжник, Момус, М. Чарский; 1885–1951), театральный критик и историк театра I: 258
Задыхин Яков Леонтьевич (1897–1951), драматург, сценарист, актер, поэт I: 175, 244, 272, 273, 583; II: 1093
Зайцев Петр Никанорович (1889–1970), писатель, критик, издательский работник I: 466
Зак Виталий Германович (псевд. В. Чернояров; 1899–1965), либреттист, драматург, критик I: 241, 759

Закушняк Александр Яковлевич (1879–1930), артист эстрады, чтец и драматический актер I: 353–355; II: 1099
Залесский Иван Алексеевич (1884–1967), актер, режиссер; Засл. артист РСФСР I: 313, 317
Замятин Евгений Иванович (1884–1937), писатель, драматург, киносценарист, критик I: 269, 270, 500; II: 211, 473, 1093
Зандберг Вера Алексеевна (Макарьева; 1897–1975), актриса I: 913
Зандин Михаил Павлович (1882–1960), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1947) I: 230, 286, 314, 434
Зарубина Ирина Петровна (1907–1976), актриса; Нар. артистка РСФСР (1951) I: 890, 901
Зархи Александр Григорьевич (1908–1997), режиссер и сценарист I: 733, 741, 921, 923, 924; II: 1131
Засецкий Петр Иванович (1899–1941), певец (тенор); Нар. артист БССР (1940) I: 649, 990
Засорин Александр Петрович (1906–1944), актер (ТРАМ) II: 550
Захава Борис Евгеньевич (1896–1976), режиссер, актер, педагог; Нар. артист РСФСР (1946) I: 124, 409, 831, 891
Захаров Ростислав Владимирович (1907–1984), балетмейстер, режиссер; Нар. артист РСФСР (1951) I: 785
Зеленая Рина (Екатерина) Васильевна (1902–1991), эстрадная артистка, киноактриса; Нар. артистка РСФСР (1971) I: 130
Зеленин Иван Петрович, режиссер (Музыкальная Комедия) I: 422
Зелинский Фаддей (Тадеуш-Стефан) Францевич (1859–1944), российский и польский антиковед, филолог-классик, переводчик, культуролог, профессор Петербургского и Варшавского университетов, профессор разряда истории словесных искусств РИИИ (с 1921), почетный член РИИИ (1921); отец А. И. Пиотровского I: 19, 36, 41, 45, 230 II: 20, 21, 27, 288, 600, 1141
Зельцер (Зельцерман) Иоганн Моисеевич (1905–1941), драматург, сценарист, военный журналист I: 729, 735
Зилоти Аркадий Владимирович, актер Александринского театра I: 966, 1038

Золя Эмиль (1840–1902), французский писатель, драматург, литературный и театральный критик I: 202, 214, 907–909, 914–918; II: 1111, 1126, 1127
Зон (Масин-Зон) Борис Вульфович (Вольфович) (1898–1966), режиссер; Засл. артист РСФСР (1934) I: 256, 257, 359, 394, 472, 473, 503, 504, 549, 585, 586, 723–725, 739, 871, 873, 1013–1015, 1031, 1033, 1045–1049; II: 124, 130, 1095, 1100, 1103, 1111, 1133
Зражевский Александр Иванович (1886–1950), актер; лауреат Сталинских премий (1941, 1946, 1947); Нар. артист СССР (1949) I: 259, 312, 358, 415
Зубов Константин Александрович (1888–1956), актер, режиссер и педагог; Нар. артист СССР (1949) I: 471
Зуппе Франц фон (1819–1895), австрийский композитор и дирижер I: 882; II: 230
Зускин Вениамин Львович (1899–1952), актер; Нар. артист РСФСР (1939) I: 834, 1001, 1002
Зюзина, певица (студентка Ленинградской консерватории) I: 549

Ибсен Генрик (Хенрик) Юхан (1828–1906), норвежский драматург, театральный деятель I: 99, 101, 217, 231, 437–439, 570, 571, 588, 808, 810, 817, 841, 863, 938, 950, 951, 955, 997, 1025, 1026, 1029, 1030, 1041, 1043; II: 1106
Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, драматург, историк и теоретик искусства I: 707, 763, 811, 880; II: 20, 1161
Иванов Всеволод Вячеславович (1895–1963), писатель, драматург I: 398–400, 503, 568, 573, 579, 856, 857
Иванов Константин Алексеевич, актер (ТРАМ) I: 973, 1013, II: 550
Иванов Н. Н., режиссер Драматического театра Народного дома I: 147
Иванов Сергей Иванович (1885–1942), сценограф, живописец, график I: 234
Иванова Надежда Георгиевна, актриса (ЛенТРАМ) II: 547, 550
Иванов-Разумник (Разумник Василий Иванович; 1878–1946), литературный критик, публицист, историк русской литературы и русской общественной мысли I: 808

Ивановский Александр Викторович (1881–1968), режиссер, сценарист; Засл. деятель искусств РСФСР (1936) I: 928; II: 1136
Иернефельд А., см. Ярнефельд
Иерокл, см. Прокл
Иерон I, правил 478–467 до н. э., тиран Сиракуз II: 630
Изабелла I Кастильская (1451–1504), королева Кастилии и Леона, супруга Фердинанда II Арагонского II: 207
Изгур Роза Лазаревна (1899–1982), оперная певица; Засл. артистка РСФСР (1939) I: 484, 649, 827; II: 1151
Измайлова (Новикова) Елизавета Владимировна (1894–?), актриса (МХАТ) I: 191
Израилевский Борис Львович (1886–1969), дирижер, скрипач; Засл. деятель искусств РСФСР (1938) I: 248
Ильинский Игорь Владимирович (1901–1987), актер, режиссер; Нар. артист СССР (1949) I: 189, 190, 199, 790, 792, 795, 799, 800
Имедашвили Александр Соломонович (1882–1942), актер театра и кино; Нар. артист Грузинской ССР (1932) I: 858
Инбер Вера Михайловна (1890–1972), поэт, прозаик, переводчица, журналистка I: 759
Инготина, см. Инютина Г. К.
Инютина Галина Константиновна (1912–1996), актриса; Засл. артистка РСФСР (1954) I: 949
Иордан Ольга Генриховна (1907–1971), артистка балета, педагог; Засл. артистка РСФСР (1939) I: 721
Иоффе Абрам Федорович (1880–1960), физик, академик Российской Академии наук (с 1920) I: 878
Ирод I Великий (ок. 73–4 до н. э.), в 40 г. до н. э. — царь Иудеи I: 51
Исаков Сергей Петрович (1900–1967), театральный художник I: 313, 317, 319
Исмаилов Умарджан (1906–1981), драматург I: 669
Истомин Константин Николаевич (1886/1887–1942), живописец, график, педагог I: 191

Йессель (Ессель) Леон (1871–1942), немецкий композитор I: 185; II: 1087
Йитес (Йетис, Йитс, Йетс, Ейтс) Уильям Батлер (1865–1939), ирландский поэт, драматург, критик; деятель национально-освободительного движения I: 87

Кабабадзе Л., см. П. М. Какабадзе
Кабатченко Владимир Владимирович (1904–1981), актер; Засл. артист. РСФСР (1954) I: 870, 1010
Каверин Вениамин Александрович (1902–1989), писатель, драматург I: 897–899, 905; II: 537, 1096, 1126, 1157
Кадочников Павел Петрович (1915–1988), актер; Нар. артист РСФСР (1965) I: 1032
Казико Ольга Георгиевна (1900–1963), актриса, режиссер, педагог; Нар. артистка РСФСР (1956) I: 235, 895, 929, 1088
Кайзер Георг (1878–1945), немецкий драматург, поэт, прозаик I: 112, 131, 135, 155, 194, 205, 233, 481, 930; II: 47, 53, 468, 471–473, 475, 480, 483–486, 1081
Какабадзе Давид Несторович (1889–1952), живописец, график, художник театра I: 740
Какабадзе Поликарп Малхазович (1895–1972), писатель, драматург I: 739, 740
Каладзе Карло Ражденович (1904–1988), поэт, писатель и драматург; Засл. деятель искусств Грузинской ССР I: 740
Калашников Георгий Иванович (1906–1942), актер I: 948
Калидаса (IV–V вв. н. э.), индийский поэт и драматург I: 427
Калинин Михаил Иванович (1875–1946), революционер, советский партийный и гос. деятель, «всероссийский староста» и «всесоюзный староста» II: 912
Каллистрат, древнегреческий актер II: 33, 290, 293, 612
Калугин Игорь Дмитриевич (1886/1894 — не ранее 1941), актер, режиссер, драматург, педагог I: 150, 926, 933
Кальвин Жан (1509–1564), деятель Реформации, основатель кальвинизма II: 250
Кальдерон де ла Барка Педро Энао де ла Барреда-и-Рианьо (1600–1681), испанский драматург I: 79–82, 125, 427, 794; II: 1079
Кальман Имре (Эммерих) (1882–1953), венгерский композитор, представитель венской оперетты I: 237, 238, 423
Каляев Иван Платонович (1877–1905), революционер, поэт, переводчик I: 285, 416, 926, 927, 933

Камалов Сагир Аймаганбетович (1905–1938), писатель и драматург, автор либретто оперы Е. Г. Брусиловского «Ер-Таргын» I: 1091
Каменский Василий Васильевич (1884–1961), поэт и драматург I: 314, 411, 412; II: 31, 1097, 1105
Камерницкий Дмитрий Владимирович (1897–1972), режиссер, певец (бас); Засл. артист РСФСР (1940) I: 759
Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ, основатель классической немецкой философии I: 104, 938; II: 228
Кантария И., драматург I: 739
Капков (Копков) Александр Андреевич (1905–1942), драматург I: 864
Каплан Эммануил Иосифович (1895–1961), оперный режиссер I: 547, 548, 648, 756; II: 202, 1113
Каппель Владимир Оскарович (1883–1920), русский военачальник, участник Первой мировой и Гражданской войн I: 1080
Карамзин Николай Михайлович (1786–1826), историк, литератор I: 968
Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875–1925), музыкальный критик и композитор I: 156, 741
Каратыгин Петр Андреевич (1805–1879), драматург, актер, педагог, мемуарист I: 79, 937
Кардовский Дмитрий Николаевич (1866–1943), художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1929) I: 345
Каренин Константин Николаевич (Прокопенко; 1885–1942), актер театра и кино I: 140
Каркин, поэт-трагик. Судя по всему, он написал 160 пьес и одержал 11 побед на драматических состязаниях. Работал при дворе Дионисия II Сиракузского II: 253
Карнакова Екатерина Ивановна (Корнакова, в замуж. Бринер; 1895–1956), актриса I: 454
Карпов Евтихий Павлович (1857–1926), режиссер, драматург; Засл. режиссер (1921) I: 141, 243, 262, 315, 569; II: 463
Карпов Иван Иванович (1894–?), актер, награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945» I: 1026
Карпова Зинаида Александровна (1913–1990), актриса I: 413

Карякина Елена Петровна (1902–1979), актриса; Нар. артистка РСФСР (1951) I: 441, 458, 949, 1026, 1027, 1030, 1040
Катулл Гай Валерий (род. 87/84 — ок. 54 до н. э.), римский лирик I: 1077; II: 1110, 1111, 1143–1145
Каутская Минна (1837–1912), немецкая писательница II: 633
Кауфман Михаил Абрамович (1897–1980), режиссер, оператор; Засл. деятель искусств РСФСР (1935) I: 214
Качалов Василий Иванович (1875–1948), актер; Нар. артист СССР (1936) I: 345, 346, 389, 741
Кашевник (Кошевник) С. М., драматург I: 463, 861, 910; II: 151, 1098
Кашницкий Владимир Самойлович (1897–1963), композитор I: 340, 341; II: 1099
Каюков Степан Яковлевич (1898–1960), актер; Нар. артист РСФСР (1949) I: 890
Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35–96), римский оратор и учитель красноречия I: 107; II: 30, 139, 272, 443–445
Келлерман Бернгард (1879–1951), немецкий писатель, поэт, драматург I: 171, 197; II: 1088
Кемарская Надежда Федоровна (1899–1984), певица (лирико-колоратурное сопрано); Нар. артистка РСФСР (1940) I: 760
Керенский Александр Федорович (1881–1970), политический деятель, глава нескольких созывов Временного правительства в 1917 г. I: 145, 196, 812, 894; II: 17
Керзон Джорж Натаниэл (1859–1925), лорд, английский публицист, путешественник, гос. деятель, министр иностранных дел Великобритании, лидер Палаты лордов I: 143, 195
Керубини Луиджи Мария Карло Зенобио Сальваторе (1760–1842), итальянский композитор I: 783, 784, 785; II: 1122
Кибардина Валентина Тихоновна (1907–1988), актриса; Нар. артистка РСФСР (1951) I: 1082
Кимон (около 504–449 до н. э.), афинский полководец и гос. деятель, политический противник Фемистокла и Перикла; одержал победы в битве при Эвримедонте (469 до н. э.) и др. II: 568, 725
Кинегир, брат Эсхила II: 630

Киреев Александр Николаевич (1906–1986), актер театра и кино; Засл. артист РСФСР (1957) I: 1085
Киршон Владимир Михайлович (1902–1938), драматург I: 417, 418, 439, 440, 568, 573, 599, 621, 731, 785, 786, 905, 927, 933, 1078, 1080; II: 1106, 1107, 1123, 1136
Киселев Валентин Георгиевич (1903–1952), актер; Засл. артист РСФСР (1939); награжден орденом «Знак Почета» (1939) I: 517, 524
Киунина Е., см. Якунина Е. П.
Клевер Оскар Юльевич (1887–1975), живописец и театральный художник I: 176
Клейст Генрих фон (1777–1811), немецкий поэт и драматург II: 456
Клеманский (Клейман) Сергей Иванович (1876–1932), актер, режиссер I: 101
Кленовский Николай Семенович (1857–1915), дирижер, композитор и педагог II: 507
Клеон (ранее 470–422 до н. э.), древнегреческий политический деятель, владелец кожевенной мастерской II: 29, 33, 40, 41, 45, 249, 250, 252, 255, 258, 279, 290, 301–309, 322–324, 326, 328, 329, 336, 358, 359
Клеофонт (конец V в. до н. э.), древнегреческий государственный деятель, афинский демагог II: 307
Клер Рене (1898–1981), французский кинорежиссер, создатель жанра музыкального фильма, актер, писатель I: 477, 964
Климент Александрийский (ок. 150–215), христианский учитель в Александрии I: 30, 31
Клисфен (конец VI в. до н. э.), афинский гос. деятель II: 365, 622, 623
Клиффорд Роберт де (1274–1314), лорд Уэстморленд (с 1291), барон, лорд-маршал Англии (с 1307) II: 107, 502
Клодель Поль Луи Шарль Мари (1868–1955), французский писатель и драматург I: 427, 506
Клоц Анахарсис, см.: Клоотс Жан Батист де
Клоотс Жан Батист де (1755–1794), барон, политический деятель времен Французской революции, философ-просветитель, публицист II: 9
Клюзере Гюстав Поль (1823–1900), французский политик, деятель Парижской Коммуны II: 832

Кноблок Борис Георгиевич (1903–1984), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1955) I: 1035
Коваленская Нина Григорьевна (в замуж. Павлова; 1888–1993), актриса петербургской драматической труппы I: 80
Коваль Мариан Викторович (Ковалев; 1907–1971), композитор; Нар. артист РСФСР (1969) I: 649, 650
Ковальский Николай И. (1898–[1952]), артист оперы I: 983
Кожевников Петр Алексеевич (1871–1933), беллетрист, драматург, литературный критик I: 931
Кожич Владимир Платонович (1896–1955), актер, режиссер; Засл. артист РСФСР (1938), лауреат Гос. премии (1946) I: 950, 1011, 1012
Козанина Н. Э., см. Радлова-Казанская Н. Э.
Козинцев Григорий Михайлович (1905–1973), режиссер театра и кино, сценарист, педагог; Нар. артист СССР (1964), лауреат Ленинской (1965) и Сталинских (1941, 1948) премий I: 129, 935, 936; II: 537, 1083, 1114, 1125, 1134, 1156, 1157, 1159, 1160, 1163
Козлинский Владимир Иванович (1891–1967), театральный художник, сценограф, карикатурист, педагог; Засл. артист Узбекской ССР (1943) I: 202
Козлова Августа Яковлевна (урожд. Аросева 1899–1966), актриса I: 1010
Козубский Александр Владимирович (1906–1971), актер I: 870
Колесов Лев Константинович (1910–1974), актер, режиссер; Нар. артист РСФСР (1968) I: 913, 1015
Колтон Джон (1887–1946), американский драматург и сценарист I: 311
Колумб Христофор (1451–1506), мореплаватель I: 104, 289, 519, 520, 615; II: 1113
Кольцов (Фридлянд) Михаил Ефимович (1898–1940), журналист, прозаик, общественный деятель I: 938
Комардёнков Василий Петрович (1897–1973), художник I: 177; II: 477
Комаровская (Секевич) Надежда Ивановна (1889–1967), актриса театра и кино, педагог; заслуженная артистка РСФСР (1934) II: 491

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910), актриса, театральный деятель I: 99, 131, 697, 713, 745, 751, 763, 775, 811, 819, 820, 1025, 1026
Кондратьев, театральный чиновник II: 509
Кончаловский Петр Петрович (1876–1956), художник; Нар. художник РСФСР (1946) I: 255
Коонен Алиса Георгиевна (1889–1974), актриса; Нар. артистка РСФСР (1935) I: 188, 382, 385, 386, 396, 1034
Корк Август Иванович (1887–1937), военный деятель, командарм 2-го ранга (1935), расстрелян I: 402
Кормон Эжен (1811–1903), французский драматург (в тексте ошибочно Ф. Кормон, его брат-художник) I: 467
Корн Николай Павлович (1907–1971), актер театра и кино; Нар. артист РСФСР (1961) I: 1020, 1023, 1085
Корнейчук Александр Евдокимович (1905–1972), писатель, драматург и политический деятель; академик АН СССР (1943). Герой Социалистического Труда (1967), лауреат Сталинских премий (1941, 1942, 1943, 1949, 1951) и Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1960) I: 952, 1008, 1009, 1011, 1063; II: 1131, 1134
Корнилов Лавр Георгиевич (1870–1918), один из вождей Белого движения на Юге России II: 17
Корнфорд Фрэнсис Макдональд (1874–1943), английский фольклорист, исследователь ритуальных корней аттической комедии II: 288
Коровкин Иван Федорович (1900–1938), комсомолец-драматург ТРАМ, рабочий завода «Электросила» I: 463, 528; II: 151, 173, 1111
Корочинский В., актер (ТРАМ) I: 1013
Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874–1951), актриса; Нар. артистка СССР (1936) I: 144, 190, 263, 400, 414–417, 458, 787, 906, 915, 926–928, 933, 934, 949, 1008, 1010, 1011, 1040, 1043, 1053; II: 1106, 1127
Корчмарев Климентий Аркадьевич (1899–1958), композитор; Засл. деятель искусств Туркменской ССР (1944) I: 589
Корш Федор Адамович (1852–1923), антрепренер, драматург, переводчик, адвокат I: 430, 470

Косарев Александр Васильевич (1903–1939), советский комсомольский и партийный деятель, первый секретарь ЦК ВЛКСМ (1929–1938) I: 724; II: 1033
Костер Шарль-Теодор-Анри де (1827–1879), бельгийский франкоязычный писатель II: 124
Костомаров Николай Иванович (1817–1885), историк, этнограф, писатель, член-корреспондент Петербургской Академии наук (1876) I: 448
Костюченко Иван Петрович (1910–?), актер Харьковского украинского театра им. Т. Г. Шевченко I: 1064
Коханский (Кохановский) Орест Львович (1894 — не ранее 1939), актер театра Комедии, затем режиссер клуба в Комсомольске-на-Амуре I: 482, 495
Кочергин Николай Михайлович (1897–1974), художник I: 441
Кошевник С. М., см. Кашевник С. М.
Крамов Александр Григорьевич (1884/1885–1951), актер; Нар. артист СССР (1944) I: 324
Кранерт Георгий (Юрий) Николаевич (1902–1967), актер I: 726, 913
Краперт, см. Кранерт Г. Н.
Красев И., самодеятельный драматург; курсант архангельской Совпартшколы I: 178
Красинский (Красиньский) Наполеон Станислав Адам Феликс Зигмунд (1812–1859), польский поэт и драматург I: 155
Красинькова Антонина Васильевна (1918–?), актриса Нового ТЮЗа, после войны — ТЮЗа им. А. А. Брянцева I: 1032, 1049
Краснянский Эммануи Борисович (1891–1982), режиссер I: 751
Кратет (ок. 450 до н. э.), афинский комический поэт II: 44, 281, 305, 575
Кратин (? — после 423 до н. э.), древнегреческий комедиограф I: 41; II: 33, 39, 44, 280, 281, 305, 374, 397, 575
Крашенинников Николай Александрович (1878–1941), писатель, драматург I: 500
Кржижановский Глеб Максимилианович (1872–1959), ученый, литератор, общественный деятель I: 91, 879
Кригер-Богдановская, см. Богдановская Н. Н.

Криммер Эдуард Михайлович (1900–1974), художник театра и кино, график, живописец, скульптор, дизайнер, искусствовед I: 419
Крист Вильгельм (1831–1906), немецкий филолог II: 530
Критий (460–403 до н. э.), афинский аристократ, поэт, философ круга софистов и Сократа, гос. деятель I: 29–31; II: 311, 312
Кровицкий Лев Аркадьевич (1900–1962), актер; Засл. артист РСФСР (1934) I: 899, 929; II: 491, 494
Кролль Исаак Моисеевич (1898–1942), режиссер; Нар. артист РСФСР (1939) I: 241, 266, 953, 954; II: 115, 1153
Кромвель Оливер (1593–1658), английский гос. деятель и полководец, руководитель Английской революции II: 250, 995
Кроммелинк Фернан (1888–1970), бельгийский драматург I: 188; II: 1087
Крон Александр Александрович (1909–1983), писатель, драматург I: 1029
Кронек Людвиг (1837–1891), немецкий театральный режиссер и актер, директор Мейнингенского театра I: 236
Крушельницкий Марьян Михайлович (1897–1963), актер, режиссер, театральный деятель; Нар. артист СССР (1944) I: 1063
Крылов Виктор Александрович (1838–1906), драматург I: 77, 345, 619, 925
Крымов Николай Петрович (1884–1958), живописец, театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1942) I: 318, 345, 461
Крэг Эдуард Гордон (1872–1966), английский режиссер, художник и теоретик театра I: 57, 1002
Ксенокл, древнегреческий поэт II: 253
Ксенофан Колофонский (Ксенофонт) (ок. 570–480 до н. э.), греческий философ, поэт и рапсод, первый представитель элейской философии II: 269, 311, 554, 626, 632
Ксеркс I (486–465 до н. э.), персидский царь II: 567, 637, 644, 649, 653, 658, 659, 665, 668, 720–724, 726, 727, 729, 731–738, 746, 747, 749–759

Кубиков Иван Николаевич (Дементьев; 1877–1944), литературный критик и историк литературы, деятель партии меньшевиков I: 814
Кугель Александр Рафаилович (псевд. Homo novus; 1864–1928), литературный и театральный критик, публицист, драматург, режиссер I: 132, 345, 388, 742; II: 10, 16, 463, 1103
Кузмин Михаил Алексеевич (1875–1936), поэт, писатель, драматург, переводчик и композитор I: 62, 87, 96, 97, 101, 773, 784, 792, 794, 818, 974; II: 18, 456, 482, 1078–1080, 1111, 1137, 1147, 1151
Кузнецов Николай Павлович, актер (Лен. БДТ) I: 985, 986
Кузнецов Степан Леонидович (1879–1932), актер; Нар. артист Республики (1929) I: 368, 890
Куманудис Стефанос (1818–1899), греческий классический филолог, лексикограф, археолог I: 30
Купер Эмиль Альбертович (1877–1960), русский и американский дирижер I: 76
Куракина Ксения Владимировна (урожд. Стракач; 1903–1988), драматическая актриса, эстрадная певица, педагог по сценической речи I: 954
Курбас Лесь (1887–1937), актер, театральный и кинорежиссер I: 669, 1063
Курганов Яков Александрович (1893–?), актер, режиссер, награжден орденом «Знак Почета» (1940) I: 260
Курзнер Павел Яковлевич (1886–1948/1949), актер театра и кино, оперный певец, артист эстрады, режиссер, педагог I: 431, 482, 518
Курилко Михаил Иванович (1880–1969), художник театра, сценограф, архитектор; Засл. деятель искусств РСФСР (1955), лауреат Сталинской премии второй степени (1950) II: 407
Кустодиев Борис Михайлович (1878–1927), художник, академик живописи (1909) I: 262, 346, 347, 368, 369
Кшенек Эрнст (1900–1991), австрийский и американский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог I: 483
Кшесинская 2-я Матильда (Мария) Феликсовна (Кржесинская, 1872–1971), балерина, педагог; Кшесинской 1-й была ее старшая сестра Юлия (1866–1969), балери-

на, актриса Императорских театров II: 226, 227, 230, 232
Кюи Цезарь Антонович (1835–1918), русский композитор и критик, член «Могучей кучки», профессор фортификации, инженер-генерал I: 76–78; II: 1079

Лабиш Эжен Марен (1815–1888), французский драматург I: 79, 477, 962–965; II: 1109
Лабунская Олимпиада Валентиновна (1892–1977), актриса; Нар. артистка Армянской ССР (1961) I: 471
Лавален, деятель Парижской Коммуны II: 830
Лавренев Борис Андреевич (1891–1959), писатель I: 240, 266, 335, 361, 433, 447, 501, 567, 576, 599, 731, 930, 1016; II: 94, 465, 1093, 1094, 1100
Лаврентьев Андрей Николаевич (1882–1935), актер, режиссер; Засл. деятель искусств РСФСР (1934) I: 49, 204, 241, 266, 298, 304, 773, 779, 893, 899, 929; II: 93, 94, 98, 463, 501, 502
Лаврецкий Константин Генрихович (1883–1949), актер; Засл. артист РСФСР (1942) I: 375
Лавров Юрий Сергеевич (1905–1980), актер, режиссер; награжден орденами Ленина (1951) и «Знак Почета»; Нар. артист СССР (1960) I: 202, 915
Лавровский Леонид Михайлович (1905–1967), балетный танцовщик, балетмейстер II: 1067, 1069, 1138
Лагидзе И., актер I: 858
Ламах (?–414 до н. э.), афинский полководец V в. до н. э.; сын Ксенофана II: 37–39, 279, 297–299, 614–617
Ламбин Петр Борисович (1862–1923), театральный художник II: 226, 231
Лампель Петер-Мартин (1894–1965), немецкий писатель, драматург, сценарист I: 654
Ланувин Лусций (III/II до н. э.), древнеримский драматург из Ланувиа, соперник и антагонист Теренция II: 451, 452
Лапицкий (Михайлов) Иосиф Михайлович (1876–1944), оперный и драматический режиссер, музыкально-общественный деятель; Засл. артист РСФСР (1936) I: 548, 754, 846
Лапшин Николай Федорович (1891–1942), живописец, график, педагог, книжный иллюстратор, театральный художник, автор статей по вопросам искусства I: 1019

Лариков Александр Иосифович (1890–1960), актер; Нар. артист СССР (1956) I: 894, 1020, 1102
Ларионов Владимир Андреевич (1913–1987), актер, чтец, театральный педагог; Нар. артист РСФСР (1972) I: 241
Ларионов И. М., театральный художник I: 475, 476
Лассаль Фердинанд (1825–1864), немецкий политический деятель, драматург I: 680, 681
Лафарг Поль (1842–1911), деятель французского и международного рабочего движения I: 892, 1058; II: 525, 622
Лахет, древнегреческий гос. деятель II: 326
Лашкин, драматург I: 176
Лащилин Лев Александрович (1888–1955), артист и балетмейстер; Засл. артист Республики (1933) I: 719
Лебедев Владимир Васильевич (1891–1967), художник театра, живописец, книжный график I: 117, 118; II: 482, 483
Лебедев Владимир Петрович (1869–1939), поэт, прозаик, переводчик, драматург, либреттист, театральный рецензент I: 610; II: 1116
Лебедев Николай Иванович (1897–1989), режиссер (театр при Доме Самойловой), драматург I: 150, 163, 931; II: 1159
Лёвберг Мария Евгеньевна (псевд. Д. Ферранте, 1894–1934), драматург, поэтесса, переводчица I: 781
Левик Сергей Юрьевич (1883–1967), оперный певец, музыковед, переводчик, оперный драматург I: 646
Левин Лев Ильич (1911–1998), драматург, литературный критик, поэт I: 937, 956
Левин Моисей Зеликович (1895–1946), художник театра и кино; Нар. артист Казахской ССР I: 115, 240, 241, 242, 256, 257, 259, 264, 265, 269, 274, 289, 293, 294, 313–315, 349, 351, 404, 453, 455, 579, 615, 718, 719, 835, 848; II: 123, 480, 499, 500, 1132, 1136
Левитин Михаил Ефремович (1905–1991), драматург и сатирик I: 501
Левитина Софья Марковна (1891–1957), писательница и драматург I:664
Левицкий, см. Левин М. З.
Левот Генрих (Анри) (? – 1898), французский и российский театральный художник II: 226, 231

Легар Франц (1870–1948), венгерский композитор, дирижер I: 238, 287, 288, 423; II: 1094
Легуве Габриэль Жан Батист Вильфрид Эрнест (1807–1903), французский писатель и драматург, член французской академии (1855) I: 186
Лейковский, см. Лепковский Е. А.
Лейферт Абрам Петрович (1803–1897), антрепренер, содержатель балаганного театра «Развлечение и польза» на Царицыном лугу (Марсовом поле). После его смерти дело продолжили его сыновья I: 153
Лекок Александр Шарль (1832–1918), французский композитор I: 186, 249, 250, 362, 383, 385, 759; II: 1092, 1101, 1103
Лелий (Гай Лелий Мудрый; 188–128/125 до н. э.), древнеримский политический деятель, военачальник и интеллектуал II: 450
Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924), теоретик марксизма, основатель Советского гос-ва I: 130, 183, 221, 631, 695, 698, 711, 805, 1074, 809, 879, 884, 885, 901–903; II: 73, 218, 461, 837, 838, 890, 1122, 1129, 1148
Ленский Дмитрий Тимофеевич (Воробьев; 1805–1860), драматург-водевилист и актер I: 328; II: 1098
Лентовский Михаил Валентинович (псевд. Михаил Можаров; 1843–1906), антрепренер, актер, театральный деятель II: 224
Леньяни Пьерина (1863–1923 либо 1930), итальянская балерина и балетный педагог; представительница итальянской балетной школы; солистка Мариинского театра (1893–1901), внесла заметный вклад в русское балетное искусство II: 225, 226, 230, 232
Лео Фридрих (1851–1914), немецкий лингвист, специалист по латинской литературе, преподаватель II: 132
Леонардо да Винчи (1452–1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый и инженер I: 413
Леонид (508/507–480 до н. э.), правитель Спарты (488–480 до н. э.), погиб в сражении при Фермопилах II: 721
Леонов Леонид Максимович (1899–1994), писатель, драматург I: 461, 462, 731, 732, 962; II: 1108
Леонтьев Петр Иванович (1883–1951), актер; Нар. артист РСФСР (1949) I: 203

Лепковский Евгений Аркадьевич (1863–1939), актер, режиссер, педагог; Нар. артист РСФСР (1934) I: 323, 324
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1041), поэт I: 123, 315, 747, 788
Лернер Николай Никитич (1884–1946), драматург I: 500, 680
Лерский Иван Владиславович (1873/1874–1927), актер, рассказчик, чтец-декламатор; Засл. артист РСФСР (1927) I: 358, 368, 369, 1042, 1053
Лесков Николай Семенович (псевд. М. Стебницкий; 1831–1895), писатель I: 449; II: 207–216, 1107, 1126
Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781), немецкий писатель, публицист литературный критик, драматург I: 220, 366, 512; II: 425
Лессюэр Жан Франсуа (1760–1837), французский композитор, хоровой дирижер и музыкальный писатель I: 784
Леушко, см. Лецкий Ж. Н.
Лецкий Жозеф Николаевич (1903–1959), актер театра Комедии I: 973
Лешков Павел Иванович (1884–1964), актер театра и кино, режиссер, педагог; Засл. артист РСФСР (1932), награжден орденом «Знак почета» и медалью «За оборону Ленинграда» I: 936, 949, 1040, 1043
Лещинская (Родзевич-Лещинская) Нонна Болеславовна (1893–1977), актриса, педагог по сценической речи I: 794
Либаков Михаил Вадимович (1889–1953), актер Первой студии МХТ–МХАТ и МХАТ Второго, театральный художник I: 339
Либединский Юрий Николаевич (1898–1959), драматург, писатель I: 501, 515–517, 522, 523, 573, 599, 627–629, 660–662, 960; II: 1113
Либкнехт Карл Пауль Фридрих Август (1871–1919), деятель германского и международного рабочего движения, один из основателей коммунистической партии Германии I: 155, 176, 193
Ливанов Борис Николаевич (1904–1972), актер и режиссер; Нар. артист СССР (1948) I: 469
Ливий Андроник Луций (ок. 284 — ок. 205 до н. э.), древнеримский драматург, поэт, переводчик и актер II: 417–419, 438

Ливий Тит (59 до н. э. — 17 н. э.), римский историк II: 415
Ликид, древнегреческий поэт II: 271
Липскеров Константин Абрамович (1889–1954), поэт-символист, драматург, переводчик, художник I: 252, 253, 500
Лисандр, спартанский военачальник в Пелопоннесской войне II: 43, 283
Лисенко Лев Константинович, драматург I: 176, 277; II: 1093
Лисистрат (VI в. до н. э.), богатый житель Афин, участник празднеств в честь Диониса II: 253
Лист Ференц (Франц) (1811–1886), венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкальный писатель и общественный деятель I: 254
Литовцева Нина Николаевна (1871–1956), актриса, педагог, режиссер; Нар. артистка РСФСР (1948) I: 345, 388
Лишин Михаил Ефимович (1892–1960), актер, режиссер, педагог; Засл. артист РСФСР (1934) I: 471
Логофет Иоанн, византийский ритор XII в. I: 32, 37, 45–47
Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955), поэт, переводчик I: 831, 1038
Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765), ученый, историк, поэт, просветитель I: 840; II: 417
Лопе де Вега (1562–1635), испанский драматург, поэт и прозаик I: 138, 234, 716, 740, 1037–1039; II: 463
Лопухов Андрей Васильевич (1898–1947), артист балета, мастер характерного танца; солист Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Мариинского); брат танцовщика и балетмейстера Ф. В. Лопухова I: 1096
Лопухов Федор Васильевич (1886–1973), танцовщик, балетмейстер, педагог; Нар. артист РСФСР (1956) I: 656, 657; II: 233–235, 404, 406, 413, 1067, 1075, 1076, 1127, 1128, 1138, 1154–1156
Лосский Владимир Аполлонович (1874–1946), артист оперы (бас) и оперетты, камерный певец, режиссер, педагог; Засл. артист Республики (1925) I: 256
Лотар Рудольф (1865–1943), австрийский драматург, писатель, критик I: 138

Лужский Василий Васильевич (Калужский; 1869–1931), актер, режиссер, театральный педагог, один из основателей МХТ; Засл. деятель искусств РСФСР (1931) I: 203, 249, 255, 350, 696
Луканин Василий Михайлович (1889–1969), оперный певец (бас) и педагог; заслуженный артист РСФСР (1940) I: 1099
Лукиан (ок. 120–190), греческий писатель-сатирик I: 37, 44; II: 287, 397
Лукин Владимир Андреевич (1906–1942), актер I: 873
Лукьянов Леонид Львович (1884–1967), режиссер и актер; заслуженный артист РСФСР (1935) II: 501
Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), гос. и общественный деятель, драматург, литературный и театральный критик; нарком просвещения (1917–1929) I: 148, 171, 242, 435, 547, 707, 772–775, 783, 882, 929, 984; II: 78, 85, 461, 462, 472, 473, 525, 547, 1084, 1092
Лундышева, актриса театра «Народная комедия» I: 82
Лунин Степан Михайлович (1883–1971), драматург, журналист I: 649, 650; II:1118
Луций Муммий Ахаик (193–141/140 до н. э.), древнеримский полководец, консул II: 419
Львов Николай Михайлович (1821–1872), драматург II: 149, 158, 165, 179, 1110
Львов Николай Федорович (1872–1941), драматург (ТРАМ) I: 463, 474, 502, 528, 535, 583, 661, 677; II: 151, 191, 199, 541, 547, 549, 1111, 1114, 1117
Любашевский Леонид Соломонович (Самуилович) (псевд. Д. Дэль; 1892–1975), актер, драматург, сценарист; Засл. артист РСФСР (1939) I: 725, 1013–1015, 1045, 1046; II: 1159
Любимов-Ланской Евсей Осипович (1883–1943), актер, режиссер и театральный деятель; Нар. артист РСФСР (1933) I: 321, 323, 324, 417, 614, 741; II: 1097
Любош Александр Семенович (1880–1954), актер; Засл. артист Грузинской ССР (1933) I: 741, 968, 970, 1010, 1040, 1042, 1053
Людвиг Баварский, Людвиг II (1845–1886), король Баварии (1864–1886), покровитель Р. Вагнера I: 761; II: 200

Людовик XIV (1638–1715), король Франции из династии Бурбонов, «Король Солнце» I: 64
Люксембург Роза (1871–1919), деятель международного рабочего движения I: 155
Люлли Жан-Батист (1632–1687), французский композитор, скрипач, дирижер I: 282, 722
Люце Владимир Владимирович (1903–1973), театральный художник, актер, режиссер, критик I: 801, 805, 848, 867, 891, 892, 905, 929, 931, 1019, 1020, 1022
Лябиш, см. Лабиш
Ля-Брюер (Лабрюйер) Жан де (1645–1696), французский писатель-моралист II: 425
Лядов Анатолий Константинович (1855–1914), композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, автор сборников русских народных песен I: 826

Магарилл Софья Зиновьевна (1900–1943), актриса театра и кино; Засл. артистка РСФСР (1935); жена Г. Козинцева I: 966
Магнет, древнегреческий драматург II: 44, 280, 575
Мазарини Джулио (1602–1662), кардинал, первый министр Франции I: 784
Мазон Андре (1881–1967), французский филолог-славист, исследователь славянских языков, фольклора, литературы II: 288
Майер Сергей Петрович (1896–1976), актер, режиссер; Засл. артист РСФСР (1961) I: 127
Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт I: 65
Макарьев Леонид Федорович (1892–1975), актер, режиссер, педагог и драматург; Нар. артист РСФСР (1956) I: 256, 257, 279, 348, 349, 431, 432, 910, 912, 913, 1014, 1045, 1050, 1051; II: 130, 1092, 1094, 1099, 1106, 1127
Макиавелли Никколо (1469–1527), итальянский гос. деятель, историк, писатель, драматург I: 987; II: 286, 455
Максимилиан Марк Аврелий Василий (240–310), римский император I: 51
Максимов Владимир Васильевич (1880–1937), актер театра и кино, режиссер, чтец, педагог; Засл. артист Республики (1925) I: 147, 204, 367, 372, 773; II: 85, 491

Максимов П. I: 474, II: 179, 1111
Максимов Сергей Васильевич (1831–1901), этнограф-беллетрист, автор исследования «Сибирь и каторга» I: 825
Малютин Яков Осипович (Итин; 1886–1964), актер; Нар. артист РСФСР (1947) I: 144, 149, 457, 882, 971, 1006, 1029
Мамонтов Савва Иванович (1841–1918), предприниматель и меценат II: 184
Мандельберг Евгений Моисеевич (1900–1966), театральный художник, плакатист, либреттист, литератор I: 741
Мандельштам Осип (Иосиф) Эмильевич (1891–1938), поэт, прозаик, переводчик, эссеист, критик, литературовед I: 767, 1086
Мануций Альд Старший (1449–1515), итальянский издатель и типограф, ученый-гуманист эпохи Возрождения II 285
Манэйров, см. Меняйлов В.А.
Марат Жан Поль (1743–1793), деятель Великой французской революции, ученый, публицист II: 250
Маргарита де Валуа (1553–1615), супруга французского короля Генриха IV, известная как «Королева Марго» I: 988; II: 207
Марголина Алиса Акимовна (псевд. Акимова; 1908–1971), писательница, драматург, литературный и театральный критик I: 910
Марджанишвили (Марджанов) Константин (Котэ) Александрович (1872–1933), режиссер; Нар. артист Грузинской ССР (1931) I: 303, 575, 576, 714, 716, 739–741, 778; II: 12, 84, 462
Мардоний (ум. 479 до н. э.), персидский полководец, зять Дария I II: 659, 660, 719, 720, 724
Маринетти Филиппо Томмазо (1876–1944), итальянский писатель, основоположник и теоретик футуризма I: 829
Маринчик Павел Филиппович (1907–?), самодеятельный драматург ТРАМа I: 331, 463, 533; II: 146, 151, 166, 167, 169, 1098, 1111, 1159
Маркелова Акулина Георгиевна, актриса ТЮЗа I: 913

Марков Павел Александрович (1897–1980), театральный критик, режиссер, историк театра и педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1944) II: 86, 88
Маркс Карл Генрих (1818–1883), немецкий философ, экономист, публицист, общественный деятель I: 661, 680, 681, 721, 761, 766, 839, 883, 892, 909, 917, 984, 1042, 1058, 1060; II: 62, 200, 208, 236, 239, 287, 396, 432, 520, 521, 523, 526, 535, 551, 552, 564, 565, 571, 586, 622, 625, 632, 636, 638, 671, 692–694, 696, 1122
Марр Николай Яковлевич (1864/1865–1934), историк, археолог, востоковед I: 564
Мартин Карл Хейнц (1888–1948), немецкий актер, режиссер и театральный деятель II: 467
Мартине Марсель (1887–1944), французский поэт, писатель, драматург I: 124, 149, 188
Мартисен (Мартинсон) Сергей Александрович (1899–1984), актер; Нар. артист РСФСР (1964) I: 127
Мартынов Александр Евстафьевич (1816–1860), актер петербургской императорской драматической труппы II: 224
Марусина Мария Михайловна (Лихачёва 1872–1944), актриса; Засл. артистка РСФСР (1934) I: 101
Марцелл Марк Клавдий (268–208 до н. э.), римский консул, военачальник II: 420
Маршак Самуил Яковлевич (1887–1964), поэт, драматург, переводчик I: 442,872; II: 1107
Маршве, см. Герман М.
Масловская Софья Дмитриевна (1883/1885–1953), артистка оперы и драмы, режиссер оперы, педагог; Засл. артистка РСФСР (1931) II: 10
Масс Владимир Захарович (1896–1979), драматург, сценарист, либреттист, художник I: 383, 467, 468; II: 1108
Массин (в тексте Масин) Михаил Львович (1872–1952), актер I: 1102
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), художник, поэт, драматург I: 65, 89, 124, 207, 221, 521, 568, 844, 884, 903; II: 31, 542
Мгебров (Мгебришвили) Александр Авельевич (1884–1966), театральный актер, режиссер, мемуарист I: 146, 713

Мегвинет-Ухуцеси Константин Васильевич (1891–1972), композитор; Засл. деятель искусств Грузинской ССР (1946) I: 740
Медичи, флорентийский род, игравший важную роль в политической, экономической и культурной жизни средневековой Италии II: 522, 684, 693
Медунецкий Константин (Казимир) Константинович (1899–1936), художник театра, живописец, график I: 187
Мей Лев Александрович (1822–1862), поэт, драматург II: 1195
Мейер Эд. II: 20
Мейербер Джакомо (1791–1864), пианист и дирижер I: 989, 990; II: 201, 204
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, теоретик театра, актер, театральный педагог; Нар. артист РСФСР (1923) I: 22, 57, 59, 74, 80, 122–124, 126, 149, 188–190, 192, 197–199, 201, 206, 207, 228, 243, 244, 246, 247, 252–254, 263, 315, 352, 365, 368, 372, 379, 380, 390, 391–393, 405, 409, 414, 422, 428, 456, 582, 589. 605–609, 619. 658, 659, 662, 676, 706, 709, 710, 714, 715, 741–743, 745–750, 763, 765, 788–793, 795–799, 801–803, 805, 806, 811, 821, 822, 830, 838, 839, 846, 852, 854, 929, 957, 975–982, 1025, 1042, 1051; II: 57, 74, 113, 118, 119, 123, 185, 474–479, 489, 491, 495, 496, 504, 509, 510, 512, 515–519, 1082, 1087, 1088, 1091, 1092, 1103, 1116, 1123, 1129, 1141, 1162, 1164
Мекк (фон Мекк) Надежда Филаретовна (1831–1894), баронесса, покровительствовала П. И. Чайковскому II: 233
Мельяк Анри (1831–1897), французский драматург, либреттист I: 132, 904; II: 464
Менандр (ок. 342/341–293/290 до н. э.), древнегреческий комедиограф I: 125, 865, 919, 921; II: 24, 27, 44, 284–286, 420–429, 434, 435, 437–440, 442, 446, 448, 450, 452, 553, 557, 578–582, 586, 617–621, 1135, 1144
Менгден фон И. В., драматический писатель I: 151
Меньшиков (Меншиков) Александр Данилович (1673–1729), светлейший князь, военный и гос. деятель, сподвижник Петра I I: 1004, 1006

Меняйлов Владимир Александрович (1907–1944), актер I: 917
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1879–1941), писатель, поэт, литературный критик, переводчик, историк, религиозный философ, общественный деятель I: 298, 345, 388, 434, 782, 1007; II: 535, 655, 1106
Мериме Проспер (1803–1870), французский писатель, драматург I: 173, 252, 332. 340; II: 1086, 1098
Меринг Франц (1846–1919), немецкий деятель рабочего движения, публицист, историк, критик I: 773; II: 243, 258, 658
Мерси-Аржанто Мария-Клотильда-Елизавета Луиза де (1837–1890), бельгийская графиня, меценатка, пианистка, композитор, музыкальный критик, открывшая европейцам русскую музыкальную школу I: 78
Мессерер Асаф Михайлович (1903–1992), артист балета, балетмейстер, хореограф, педагог, публицист I: 719
Метерлинк Морис Полидор Мари Бернар (1862–1949), бельгийский писатель, драматург, философ I: 339, 571, 714, 810; II: 19, 81, 1098
Метон (ок. 430 до н. э.), древнегреческий афинский астроном и математик II: 253, 279, 347
Мизжуев Иван Михайлович, актер театра Комедии I: 482
Микеланджело Буонарроти (1475–1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт I: 413; II: 103
Микитенко Иван Кондратьевич (1897–1937), писатель, драматург, публицист I: 669, 835–837, 905; II: 1124
Миклашевский Константин Михайлович (1885–1943), театральный актер и режиссер, историк театра I: 79, 81; II: 1085
Миллёкер Карл Йозеф (1842–1899), австрийский композитор, дирижер, виртуоз игры на флейте II: 230
Мильтиад (ок. 550–489 до н. э.), древнегреческий политический деятель. Будучи стратегом Афин, одержал победу над персами в битве при Марафоне в 490 г. до н. э. II: 307, 719, 725
Милюц Павел Осипович (Иосифович) (1898–1941), актер Театра Дома Печати, затем ТЮЗа I: 308

Мимнерм Колофонский (ок. 600 до н. э. – ?), греческий элегический поэт II: 239
Минин Сергей Константинович (1882–1962), драматург, революционер I: 177
Минкус Людвиг Алоизий (1826–1917), австрийский композитор, скрипач, дирижер, много лет работавший в России II: 233
Мирбо Октав (1848–1917), французский писатель, романист, драматург, публицист и художественный критик I: 151
Михайлов Николай Федорович (1902–1969), актер, режиссер, педагог; Нар. артист РСФСР (1953) I: 551
Михоэлс Соломон Михайлович (Вовси; 1890–1948), актер, режиссер, общественный деятель; Нар. артист СССР (1939) I: 831–834, 1001, 1002
Мичурин Геннадий Михайлович (1897–1970), актер; Засл. артист РСФСР (1939) II: 491, 497
Мичурина (Мичурина-Самойлова) Вера Аркадьевна (1866–1948), актриса; Нар. артистка СССР (1939) I: 458, 869, 871, 949
Мишаев, см. Мишеев Н. И.
Мишеев Николай Исидорович (1878–1947), драматург, литературный критик, искусствовед I: 245
Мишель Марк-Антуан-Амедей (псевд. Марк Мишель, 1812–1868), французский драматург I: 477
Мнесилох, тесть или сын Еврипида II: 30, 42, 364, 365–368, 370, 428
Мовшезон (Мовшенсон) Александр Григорьевич (1895–1965), театральный критик, переводчик, искусствовед II: 473, 1147
Модестова (Милюц) Мария Алексеевна, актриса I: 380
Моисеев Игорь Александрович (1906–2007), артист балета, танцовщик, балетмейстер, хореограф, педагог, общественный деятель; Нар. артист СССР (1953) I: 719
Моисси Александр (Сандро, 1879–1935), немецкий и австрийский актер I: 179–181, 189, 216–218, 230, 435, 498; II: 88, 1086, 1089
Мокин Александр Фортунатович (1891–1939), режиссер I: 400, 401
Молчанов, руководитель кружка на заводе «Электросила», трамовец I: 561

Мольер Жан Батист (1622–1673), французский драматург, актер, театральный деятель I: 62, 64, 79, 80, 82, 125, 132, 138, 206, 304, 317, 318, 642, 644, 700, 741, 742, 745–748, 755, 759, 776, 779, 802, 929, 992, 1055, 1057, 1062, 1066, 1067, 1071; II: 25, 27, 44, 101, 123, 129, 286, 425, 455, 456, 461, 463, 581, 582, 619
Монахов Николай Федорович (1875–1936), актер; Нар. артист РСФСР (1932) I: 23, 204, 291, 296–307, 338, 446, 773, 778, 779, 893, 901, 906, 926, 929, 933, 986–988, 1007, 1016, 1017, 1054–1057; II: 78–102, 464, 490, 497, 498, 501; 1094, 1096, 1131, 1133, 1134
Монтэнь (Монтень) Мишель де (1533–1592), французский философ и писатель I: 829
Мопассан Ги де (1850–1893), французский писатель, драматург I: 904; II: 464
Мор Томас (1478–1535), английский гуманист, гос. деятель, писатель, основоположник утопического социализма II: 320
Морган Льюис Генри (1818–1881), американский этнограф и археолог, историк первобытного общества, общественный деятель II: 671
Мордвинов Борис Аркадьевич (1899–1953), театральный режиссер; Засл. артист РСФСР (1935) I: 759
Моро Эмиль (1852–1922), французский драматург и либреттист I: 264; II: 1093
Морозов Александр Николаевич (1887–1951), актер, педагог, режиссер I: 122, 151, 361
Морщихин Сергей Александрович (1904–1963), театральный режиссер I: 897, 890, 905, 929, 931
Москвин Андрей Николаевич (1901–1961), кинооператор; Засл. деятель искусств РСФСР (1935) II: 537
Москвин Иван Михайлович (1874–1946), актер; Нар. артист СССР (1936) I: 346, 390, 391, 462
Мосолов Александр Васильевич (1900–1973), композитор, пианист I: 759
Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791), австрийский музыкант-виртуоз, композитор I: 716, 846, 854, 855, 970, 996, 1021, 1024, 1067, 1069, 1071, 1073, 1074, 1084, 1086, 1087; II: 510, 1088
Музалевский Георгий Васильевич (1892–1942), актер; Засл. артист РСФСР (1932), работал в БДТ (1919),

в МХАТ-2 (1924–1927), в Театре Революции (1927–1942) I: 471
Музиль Александр Александрович (1908–1994), режиссер, педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1956) I: 935, 950
Музур Марк (XV в.), греческий ученый-лингвист, филолог, эллинист II: 285
Мунд (Мунт) Екатерина Михайловна (1875–1954), актриса; Засл. артистка РСФСР (1932) I: 97
Мусоргский Модест Петрович (1839–1881), композитор I: 303; II: 84, 224
Мусрепов Габит Махмутович (1902–1985), писатель, драматург, переводчик, литературный критик, политический деятель, академик АН Казахской ССР I: 1089, 1090
Муссолини Бенито Амилькаре Андреа (1883–1945), итальянский политический и гос. деятель, лидер Национальной фашистской партии (НФП), один из основателей фашистского движения II: 919, 926
Мчеделов Вахтанг Левanович (Мчедлишвили; 1884–1924), режиссер, педагог, театральный деятель I: 507
Мэй Лань-фан (1894–1961), китайский актер, педагог, театральный и общественный деятель I: 991–994, 1036; II: 1130
Мюллер Карл Отфрид (1797–1840), немецкий археолог, филолог, историк античности I: 43
Мюллер-Шлоссер Ганс (Ханс) (1884–1956), немецкий драматург, сценарист, поэт I: 366, 370; II: 1101, 1102
Мюншер Карл (1871–1936), немецкий филолог-эллинист II: 132
Мятлев Иван Петрович (1796–1844), поэт, камергер I: 816

Наварр Октав (1864–1938), французский ученый-эллинист I: 38
Нагур, см. Изгур Р. Л.
Надеждин Степан Николаевич (1878–1934), актер и режиссер I: 366, 367, 375, 397, 412, 431, 444, 482, 518, 751, 753
Назарчук Елена Ивановна (1907–1981), актриса I: 1012, 1013; II: 539, 550

Назруллаев (Насруллаев) Лутфулла (1903–1962), актер; Нар. артист Узбекской ССР (1945) I: 669
Найдёнов Сергей Александрович (Алексеев; 1868–1922), писатель, драматург, театральный деятель I: 925, 932, 1026; II: 463
Накашидзе Николай Авксентьевич (1896–1979), актер, сценарист; Засл. артист РСФСР (1958) I: 740
Наполеон III Бонапарт Шарль Луи (1808–1873), первый президент Французской республики (1848–1852), император Франции (1852–1870) I: 367, 908; II: 222
Направник Эдуард Францевич (1839–1916), чешский и российский композитор, дирижер I: 977; II: 504
Нароков Михаил Семенович (Якубов; 1879–1958), актер и режиссер; Нар. артист РСФСР (1937) I: 699
Нарский (Назарьевский) Александр Абрамович (1882–1960), актер I: 374
Наумов Александр Ильич (1899–1928), график, театральный художник, плакатист, иллюстратор I: 395
Наумова, актриса (ТРАМ) I: 300
Невский Григорий Кириллович (1864–1940), актер и режиссер; Засл. деятель искусств РСФСР (1940) I: 1042
Негри Пола (урожд. Халупец Барбара Аполония; 1897–1987), американская киноактриса польского происхождения, звезда немого кино I: 385, 386
Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877/1878), поэт, создатель и редактор литературного журнала «Современник» I: 87, 88, 205; II: 208, 1088
Нексе Мартин (Андерсен; псевд. Нексе; 1869–1954), датский писатель-коммунист, драматург, поэт, эссеист I: 147, 151, 171; II: 1084
Нелепп (Нэлепп) Георгий Михайлович (1904–1957), певец (драматический тенор); Нар. артист СССР (1951) I: 549, 649, 1099
Нелидов Анатолий Павлович (1879–1949), актер, режиссер; Засл. артист РСФСР (1940) I: 352, 869, 870
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943), режиссер, театральный деятель, писатель, драматург; Нар. артист СССР (1936) I: 112, 203, 204, 252, 349, 352, 386, 390, 458, 569, 695–698, 753–755, 759, 760, 846, 867, 887; II: 1122

Ненашев Анатолий Иванович (1903–1967), театральный художник; Засл. деятель искусств Казахской ССР (1954) I: 1091, 1094
Нерон Клавдий Друз Германик Цезарь (37–68), римский император II: 67, 139, 140
Неронов (Калашников-Неронов) Николай Владимирович (1901–1971), актер I: 320
Нефедов Степан Васильевич (1887–?), актер, куплетист театра «Народная комедия» I: 82
Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880/1881–1933), театральный художник, график, офортист I: 332, 333, 335, 339, 414
Нивуа Поль (1894–1958), французский драматург, киносценарист II: 5, 98, 101, 497, 1094
Низовой Павел Георгиевич (Тупиков, 1882–1940), писатель I: 312, 313
Никерат, отец Никия II: 301
Никий (до 469–413 до н. э.), афинский политический деятель и военачальник II: 301, 302, 304, 328
Никитин Николай Николаевич (1895–1963), писатель, драматург, член кружка «Серапионовы братья» I: 204, 237, 241, 276, 378, 907, 915, 930; II: 490, 1093, 1102, 1152
Никитин Федор Михайлович (1900–1988), актер театра и кино, педагог; Нар. артист РСФСР (1969) I: 726
Никифоров Николай Николаевич (1912–1942), художник театра I: 783
Николаев Ефим Николаевич (1890–1942), актер I: 260
Николай I (Николай Павлович Романов; 1796–1855), российский император (1825–1855) I: 345, 388, 389, 1076; II: 45, 308, 309, 1103
Николай II (Николай Александрович Романов; 1868–1918), последний император России (1914–1917) I: 51, 95, 297
Никритина Анна Борисовна (1900–1982), актриса театра и кино, жена А. Б. Мариенгофа I: 895, 899, 900, 929
Никулин Лев Вениаминович (1891–1967), писатель, драматург I: 276, 717
Нилендер Владимир Оттонович (1883–1965), поэт, переводчик II: 655

Ниношвили Эгнате Фомич (Ингороква; 1859–1894), писатель I: 740
Ницше Фридрих Вильгельм (1844–1900), немецкий философ I: 707, 763; II: 20
Нобаладзе, художник I: 739
Новалис Гарденберг Фридрих фон (псевд. Новалис; 1772–1801), немецкий философ, писатель, поэт II: 228
Новерр (Неверр) Жан-Жорж (1727–1810), французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета I: 720
Нурмагамбетова, артистка оперы I: 1093
Нюитер Шарль Луи Этьен (Трюине; 1828–1899), французский драматург, либреттист, писатель, архивариус Grand Opera II: 227

О'Нейль (О'Нил) Юджин (1888–1953), американский драматург I: 204, 381, 382, 606; II: 469, 501
Обер Даниэль-Франсуа-Эспри (1782–1871), французский композитор I: 76, 77, 716
Овидий Назон Публий (43 до н. э. – ок. 18 н. э.), римский поэт I: 1076; II: 505
Ойслендер Наум Евсеевич (1893–1962), поэт, писатель, критик и литературовед, доктор филологических наук I: 832
Оксенов Иннокентий Александрович (1897–1942), поэт, критик, переводчик I: 334
Олеша Юрий Карлович (1899–1960), писатель, драматург, киносценарист I: 521, 568, 592, 593, 741, 1036; II: 1113, 1115
Ольгина Ольга Михайловна (1889–1968), актриса театра Дома Печати, затем Театра Музыкальной комедии I: 308
Опалова Евгения Эммануиловна (Азарх; 1900–1985), актриса театра и кино; Нар. артистка УССР (1969) I: 431
Оранский (Орнатский; Фанский-Орнатский) Александр Захарович (1887–1942), актер театра и кино I: 280, 374
Оранский Виктор Александрович (1899–1953), композитор, создатель музыки к операм, балетам, драматическим спектаклям и фильмам I: 719
Орапокий, см. Оранский А. З.
Орленев Павел Николаевич (Орлов; 1869–1932), актер; Нар. артист РСФСР (1926) I: 342–345; II: 1099

Орлов Василий Александрович (1896–1974), актер, режиссер и педагог; Нар. артист СССР (1960) I: 273, 433, 475, 635
Орлов Георгий Никифорович (1900–1961), оперный певец; Засл. артист РСФСР (1939) I: 284, 1099
Орлов Дмитрий Николаевич (1892–1955), актер; Нар. артист РСФСР (1943) I: 229, 230, 471
Орлова Изабелла Михайловна, актриса Ленинградского театра музыкальной комедии I: 185, 283
Орочко Анна Алексеевна (1898–1965), актриса; Нар. артистка РСФСР (1947) I: 336, 831
Осипенко Георгий Николаевич (1899–1961), актер театра и кино. Награжден медалями «За трудовое отличие» (1939), «За оборону Ленинграда» (1946), «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945» I: 128, 478, 870
Осмеркин Александр Александрович (1892–1953), живописец, художник театра, педагог I: 1084
Остен-Дризен Н. В., см. Дризен Н. В.
Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург I: 124, 126, 132, 136, 152, 153, 182, 187, 188, 198, 228, 229, 252, 260, 262, 263, 273, 301, 318, 319, 345, 352, 353, 368–370, 373, 374, 390, 391, 414, 450, 499, 511, 512, 527, 570, 572, 606, 695, 793, 803–805, 807, 829, 841, 862, 893, 906, 919, 926, 931, 932, 951, 953, 954, 1016, 1020, 1022, 1028; II: 126, 129, 208, 209, 219, 224, 284, 582, 1087, 1093, 1099
Оффенбах Жак (Якоб) (1819–1880), композитор, театральный дирижер, виолончелист, основоположник французской оперетты I: 76, 255, 256, 422, 423, 759, 850, 965; II: 84, 227, 229, 1092
Охитина Александра Алексеевна (1905–1998), актриса театра и кино; Засл. артистка РСФСР (1939) I: 360, 395, 504, 873, 901
Охлопков Николай Павлович (1900–1967), актер и режиссер; Нар. артист СССР (1948) I: 704, 705, 707–710, 1035, 1037
Охотина, см Охитина А. А.
Оцхели Петр Григорьевич (1907–1937), театральный художник I: 740

Павел I Петрович Романов (1754–1801), российский император (1796–1801); 72-й великий магистр Мальтийского ордена (1798) I: 12, 434, 435, 436; II: 1106
Павел Эмилий (Марк Эмилий Павел; до 327 — после 301 до н. э.), римский консул (302 до н. э.), военачальник и политический деятель II: 420, 452
Павликов Матвей Степанович (1905–1948), актер Театра ЛОСПС; Засл. артист РСФСР (1940) I: 420
Павлинов, см. Павликов М. С.
Павлов Евгений Николаевич, режиссер, драматург (Рабочий театр Пролеткульта) I: 508
Павлов Иван Петрович (1849–1936), академик (1907), создатель учения о высшей нервной деятельности I: 878
Павлов Николай Филиппович (1803–1864), писатель I: 849
Павлюченко Георгий Иванович (1888–1955), киносценарист, драматург I: 704, 705; II: 1120
Павсаний (?–467 до н. э.), спартанский полководец, возглавлял объединенные греческие войска в битве при Платеях (479 до н. э.) I: 34, 35; II: 724
Пазовский Арий Моисеевич (1887–1953), дирижер; Нар. артист СССР (1940) I: 1097, 1100
Пакувий Марк (220–130 до н. э.), римский трагик и художник, племянник Энния II: 138, 419, 420
Пален Петр Алексеевич фон дер (1745–1826), военный и гос. деятель I: 436
Палиашвили Захарий Петрович (1871–1933), композитор; Нар. артист Грузинской ССР (1925) I: 741
Паниассид (Паниасис; ? – ок. 460 г. до н. э.), эпический поэт из Галикарнаса I: 35
Панина Софья Владимировна (1871–1956), графиня, благотворительница и меценатка, устроительница Лиговского народного дома I: 74, 86, 147, 163, 164, 170, 807, 808, 809, 812, 813, 815
Паномаренко (Пономаренко) Степан Васильевич (1902–[1980]), актер (ТЮЗ, затем БДТ); Засл. артист РСФСР (1962) I: 1032
Панчин Петр Семенович (1861–1921), актер, режиссер I: 936

Паньоль, см. Пиньоль М.
Папазян Ваграм Камерович (1888–1968), актер; Нар. артист СССР (1956) I: 13, 498, 499; II: 1111
Папаригопуло Борис Владимирович (1899–1951), драматург, киносценарист, либреттист, театральный деятель, детский писатель I: 203, 220, 240, 241, 293, 294, 443, 444, 583, 732; II: 474, 1090, 1107
Парменид из Элеи (ок. 540–480 до н. э.), греческий философ, глава школы элеатов II: 626
Пащенко Андрей Федорович (1883–1872), композитор; Засл. деятель искусств РСФСР (1957) I: 270, 589, 847; II: 1093
Певцов Илларион Николаевич (1879–1934), актер, театральный педагог; Нар. артист РСФСР (1932) I: 23, 191, 264, 315, 359, 369, 399, 400, 434, 435, 436, 490, 684, 787, 901, 906, 949, 951
Пейсен (Пейсина, Гуляницкая) Серафима Яковлевна (1904–1992), актриса театра и кино I: 476
Пельман Роберт фон (1852–1914), немецкий историк II: 20
Пенлеве Поль (1863–1933), французский математик и политик, премьер-министр Третьей Республики; на посту военного министра был ответственен за сооружение линии Мажино II: 926
Первомайский Леонид Соломонович (Гуревич Илья Шлёмович; 1908–1973), писатель I: 1011
Перголези Джованни Баттиста (Драги; 1710–1736), итальянский композитор, скрипач и органист I: 783, 792, 793, 794, 795, 854; II: 1123
Перегонец Александра Федоровна (1895–1944), актриса театра и кино; Засл. артистка Крымской АССР I: 241
Перелешин Платон Александрович (1898–1937), драматург I: 824, 864
Перестиани Иван Николаевич (1870–1959), киноактер, сценарист, режиссер-постановщик I: 178
Перец Ицхок-Лейбуш (1851–1915), писатель I: 832
Перикл (495–429 до н. э.), афинский гос. деятель I: 1061, 1068, 1078; II: 201, 236, 244, 245, 248, 290, 336, 568–570, 601, 615, 625, 627, 639, 685, 709, 710
Перовский, представитель дворянского и графского рода II: 208

Перро Жюль-Жозеф (1810–1892), французский танцовщик и балетмейстер II: 223
Перро Шарль (1628–1703), французский поэт и критик эпохи классицизма, член Французской академии (с 1671) II: 121
Перси Генри, сэр (прозванный Гарри Хотспур (Горячая шпора); 1364–1403), английский рыцарь и военачальник, персонаж исторических хроник У. Шекспира I: 379
Пессимист В., см. Швейцер В. З.
Петипа Мариус Иванович (1818–1910), французский и российский танцовщик, балетмейстер, педагог II: 223, 225, 226, 231, 406
Петрарка Франческо (1304–1374), итальянский поэт I: 1076
Петров Алексей Алексеевич (1908–?), актер I: 441
Петров Владимир Михайлович (1896–1966), режиссер, сценарист; Нар. артист СССР (1950) I: 928
Петров Николай Васильевич (1890–1964), режиссер, театровед, педагог; Нар. артист РСФСР (1945) I: 130, 143, 149, 242, 258, 259, 286, 304, 315, 358, 379, 398, 399, 411, 412, 414, 439, 441, 477, 488, 489, 496, 497, 515, 579, 642, 680, 717, 773, 905; II: 12, 16, 111, 116, 480, 482, 535, 1094, 1100, 1152
Петров Петр Алексеевич (псевд. Петров-Бояринов; 1880–1922), композитор I: 94
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878–1939), живописец, график, теоретик искусства, писатель и педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1930) I: 1028
Пикассо Пабло (Пикассо-и-Руис; 1881–1973), испанский живописец, график, монументалист, театральный художник II: 486
Пикель Ричард Витольдович (1896–1936), советский гос. и культурный деятель, литературный и театральный критик I: 919, 920; II: 1108, 1158
Пикфорд Мэри (урожд. Глэдис Луиза Смит; 1892–1979), американская актриса канадского происхождения, звезда немого кино, со-основательница кинокомпании United Artists I: 385; II: 851
Пиндар (522/518 до н. э. — 448/438 до н. э.), древнегреческий поэт II: 273, 599, 652, 700

Пинский Давид (1872–1959), прозаик и драматург II: 1168
Пиньоль (Паньоль) Марсель (1895–1974), французский драматург и кинорежиссер II: 98, 101, 497
Пиотровский Адриан Иванович (1898–1937), критик, театровед, драматург, переводчик, педагог; Засл. деятель искусств (1935) I: 1–8, 11, 19–27, 62, 77, 85, 115, 140, 154, 201, 204, 222, 251, 274, 289, 321, 378, 403, 408, 529, 707, 718, 756, 865, 930, 939, 1104; II: 12, 15, 46, 49, 51, 55, 63, 71, 116, 131, 150, 165, 169, 173, 179, 199, 289, 299, 309, 320, 327, 339, 340, 349, 357, 370, 382, 393, 403, 457, 473–475, 480, 499, 537, 540, 541, 550, 586, 596, 605, 611, 617, 621, 656, 669, 680, 691, 702, 717, 725, 761, 789, 823, 824, 891, 892, 897, 961, 1022, 1061, 1067, 1068, 1069, 1073–1090, 1095–1097, 1100–1102, 1105, 1110–1112, 1117–1123, 1125–1130, 1134–1164
Пиранделло Луиджи (1867–1936), итальянский писатель, драматург I: 606; II: 268
Писандр (основная деятельность — 430–411 гг. до н. э.), афинский политик II: 250, 303, 351, 358
Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868), критик, публицист, философ I: 808
Писемский Алексей Фиофилактович (1821–1881), писатель, драматург II: 209
Писистрат (ок. 600–528 до н. э.), афинский тиран (561–560) II: 526, 622, 623, 628, 629
Пискатор Эрвин (1893–1966), немецкий режиссер I: 403, 741
Питал, древнегреческий врач II: 253
Пифагор (ок. 540–500 до н. э.), греческий философ с о. Самос, основатель пифагорейской школы I: 106; II: 526, 554, 626, 632
Плавт Тит Макций (ок. 250–184 до н. э.), римский комедиограф I: 125, 304, 1058, 1062, 1066; II: 44, 123, 284, 286, 413–415, 417, 420, 421, 425, 427–446, 448–457, 582, 618–620, 1128
Планкет Жан Робер Жюльен (1848–1903), французский композитор I: 422, 755, 759
Плантагенеты, английская королевская династия 1154–1399 I: 379

Платен-Халлермюнде Карл Август Георг фон, граф (1796–1835), немецкий поэт, драматург II: 45
Платон (427–347 до н. э.), греческий философ, мыслитель, в молодости занимался поэзией, живописью, музыкой II: 44, 45, 311–314, 363, 384–386, 394, 397, 626
Пледат Вернер (1898–1965), немецкий киноактер I: 654
Плеханов Георгий Валентинович (1856–1918), теоретик и пропагандист марксизма, автор работ по философии, социологии, этике и эстетике, политический и общественный деятель I: 917; II: 1087
Плещеев Алексей Николаевич (1825–1893), писатель, поэт, литературный и театральный критик II: 223, 231
Плиний-младший (ок. 61–113), племянник и приемный сын Плиния-старшего, римский общественный деятель и писатель II: 67
Плутарх (ок. 46–127), древнегреческий писатель, философ и общественный деятель; наиболее известен как автор труда «Сравнительные жизнеописания» I: 29, 30, 31, 36, 45, 46; II: 285, 426, 438, 582, 617, 689, 722
Плющевский-Плющик Яков Алексеевич (псевд. Дельер; 1845–1916), драматург, переводчик, театральный и музыкальный критик, юрисконсульт Министерства внутренних дел, тайный советник I: 344, 887
Победоносцев Константин Петрович (1827–1907), гос. деятель дореволюционной России, ученый-правовед, обер-прокурор Святейшего Синода (1880–1905) II: 210
Погодин Михаил Петрович (1800–1875), историк, коллекционер, журналист и публицист, писатель-беллетрист, издатель, академик Петербургской академии наук (с 1841) I: 1069, 1070
Погодин Николай Федорович (Стукалов; 1900–1962), драматург; Засл. деятель искусств РСФСР (1949) I: 734, 735, 741, 804, 879, 932, 1035
Погожев Владимир Петрович (1851–1935), театральный декоратор, управляющий делами Дирекции императорских театров (1882–1896) II: 507
Подгаецкий Михаил (Мечислав) Григорьевич, драматург I: 197, 606; II: 1088
Покровский Михаил Николаевич (1868–1932), историк-марксист I: 968; II: 457, 1128

Поленов Василий Дмитриевич (1844–1927), художник, педагог, академик; Нар. художник Республики II: 184
Полицеймако Виталий Павлович (1906–1967), актер; Нар. артист СССР (1957) I: 551, 894, 900, 929, 1082
Поллукс Юлий (Полидевк; 2-а половина II в. н. э.), лексикограф, софист и ритор II: 443, 444, 447, 448
Полоцкий Симеон (1629–1680), общественный и церковный деятель, поэт и драматург I: 100
Помпей Великий (106–48 до н. э.), римский полководец и гос. деятель II: 419
Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961), режиссер, теоретик театра, педагог; Нар. артист СССР (1948) I: 325, 332, 333, 521, 592, 741, 939, 945
Попова Вера Николаевна (1889–1982), актриса; Нар. артистка РСФСР (1948) I: 203
Попова Любовь Сергеевна (1889–1924), живописец, художник-авангардист, график, дизайнер, театральный художник I: 188
Попова-Журавленко Антонина Ивановна (1896/1889–1981), артистка оперы и оперетты, камерная певица I: 288
Потапенко Игнатий Николаевич (1856–1929), прозаик и драматург II: 463
Потехин Юрий Николаевич (1888–1937), писатель-фантаст, юрист I: 12, 469; II: 1108
Потоцкий Сергей Иванович (1883–1958), композитор I: 825
Правдухин Валериан Павлович (1892–1938), писатель, драматург, литературный критик I: 313, 346; II: 1097, 1099
Преображенская Софья Петровна (1904–1966), певица (драматическое меццо-сопрано); Нар. артистка СССР (1955) I: 484, 770, 827, 853, 1099
Преображенский Иван Сергеевич (1883–1938), актер I: 280
Прокл (410–445), философ, автор мистических и астрономических трудов II: 253, 337
Прокопович Феофан (Элеазар) (1681–1736), церковный и общественный деятель, писатель, драматург I: 100
Прокофьев Георгий Алексеевич (1902–1939), воздухоплаватель, первый советский стратонавт I: 876

Прокофьев Сергей Иванович (1890–? не ранее 1930), актер, режиссер театра МОСПС, автор инсценировок I: 202
Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953), композитор, пианист, дирижер, музыкальный писатель; Нар. артист РСФСР (1947) I: 483, 942; II: 1067–1069, 1138
Прут Иосиф Леонидович (1900–1996), драматург, сценарист; Засл. деятель искусств РСФСР (1983) I: 732
Псота Иво (Ваня) (1908–1952), чехословацкий танцовщик, балетмейстер, педагог II: 1068
Публий Теренций Афр (195/185–159 до н. э.), древнеримский драматург-комедиограф I: 1062; II: 44, 205, 286, 428, 443–445, 448, 450–455, 618
Пугачев Емельян Иванович (ок. 1742–1775), руководитель Крестьянской войны (1773–1775) I: 243, 313, 315, 348, 355, 416, 589, 680, 968, 1065, 1086
Пугачева Клавдия (Капитолина) Васильевна (1906–1996), актриса; Засл. артистка РСФСР (1947) I: 280, 360, 432, 504, 551
Пудовкин Всеволод Илларионович (1893–1953), режиссер и актер кино, один из создателей теории монтажа; Нар. артист СССР (1948) I: 421; II: 1099
Пуришкевич Владимир Митрофанович (1870–1920), общественный и политический деятель II: 84
Пустыльник Абрам Соломонович, актер Московского ГОСЕТа I: 1002
Пуччини Джакомо (1858–1924), итальянский композитор I: 826, 843, 855; II: 458
Пушкин Александр Иванович (1907–1970), артист балета, педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1968) I: 721
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт, основоположник современного русского литературного языка I: 10, 17, 18, 68, 127, 138, 271, 314, 315, 347, 354, 355, 411, 457, 547, 548, 680, 802, 846, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 975, 978, 979, 980, 992, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1033, 1034, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1103; II: 425, 504–516, 518, 581, 1097, 1100, 1128, 1132, 1133, 1135, 1136, 1152

Пятницкий Константин Петрович (1864–1938), издатель, журналист, мемуарист I: 695, 697

Рабинович Исаак Моисеевич (1894–1961), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1936) I: 248, 249, 252, 253, 456, 457, 767, 769, 770, 771, 831, 833, 834, 853, 1097, 1100; II: 1148
Рабле Франсуа (ок. 1494–1553), французский писатель II: 286
Равич Николай Александрович (1899–1976), писатель, переводчик, драматург, киносценарист, историк и дипломат I: 931
Радаков Алексей Александрович (1879–1942), художник-карикатурист, плакатист, живописец, иллюстратор, театральный художник I: 303
Радин Николай Мариусович (Казанков; 1872–1935), режиссер I: 374
Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958), режиссер, педагог и теоретик театра; Засл. артист РСФСР (1933); Засл. деятель искусств РСФСР (1940) I: 6, 16, 17, 58, 59, 60, 62, 80, 83, 103–107, 116, 127, 142, 151, 156, 168, 185, 202, 235, 236, 237, 248, 269, 282, 283, 316, 334, 335, 352, 456, 483, 484, 624, 714, 715, 716, 720, 737, 757, 767, 769, 822, 825, 831, 833, 834, 841, 853, 862, 863, 864, 937, 938, 939, 940, 942, 944–947, 951, 955, 956, 957, 972, 994, 995, 1000, 1001, 1059, 1074, 1079, 1084; II: 12, 46, 462, 474, 476, 725, 761, 892, 897, 1067, 1068, 1073, 1079–1082, 1089, 1125, 1128, 1130, 1136–1138, 1142, 1145, 1148–1150, 1163
Радлова (Дармолатова) Анна Дмитриевна (1891–1949), поэтесса, переводчица I: 863, 947, 989, 995, 997
Радлова-Казанская Наталья Эрнестовна (1887–1938), актриса, театральный педагог, сестра С. Э. Радлова II: 1117
Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), руководитель Крестьянской войны (1670–1671) I: 138, 167, 820
Райн Лео, немецкий критик, сотрудник «Берлинер цайтунг» II: 466
Райский (Попов-Райский) Викторин Елевфериевич (1894–1938), оперный певец I: 1099

Райх Бернгард Фердинандович (1894–1972), немецкий театральный режиссер, театровед, критик и теоретик театра, с 1925 г. работал в России II: 288
Райх Зинаида Николаевна (1894–1939), актриса; Засл. артистка РСФСР I: 199
Рамо Жан Филипп (1683–1764), французский композитор и музыкальный теоретик I: 354, 741
Ранке Карл Фердинанд (1802–1876), немецкий филолог-классик, педагог II: 132
Ранко, см. Ранке К. Ф.
Ранцатто Вирджилио (1883–1937), итальянский композитор I: 424
Раппопорт (Раппапорт) Виктор Романович (1889–1943), режиссер, драматург, педагог I: 132, 215, 235, 242, 270, 271, 311, 400, 401, 854; II: 1149
Расин Жан-Батист (1639–1699), французский драматург I: 125, 186, 212, 1078; II: 44, 326, 605, 607
Раскольников Федор Федорович (Ильин; 1892–1939), советский военный и гос. деятель, дипломат, писатель, драматург I: 680, 681, 682, 887; II: 1119
Распутин Григорий Ефимович (Новых; 1864/1865–1916), крестьянин Тобольской губернии, фаворит императорской четы I: 297, 305, 314; II: 87, 89, 90, 93, 96, 97
Ратко Александр Васильевич (1896 – после 1940), актер I: 870
Раугул Рудольф Давидович (1900–1942), сценограф, художник, педагог грима I: 202, 477
Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский живописец и архитектор I: 413
Рашевская Наталья Сергеевна (1893–1962), актриса, режиссер; Нар. артистка РСФСР (1957) I: 264, 358, 400, 458, 517, 787, 907, 908, 909, 910, 915, 916, 950, 1028; II: 1127
Рашильд (Маргарита Эмери, в замуж. Альфред Валетт; 1860–1953), французская писательница I: 87
Рег Фокидский, древнегреческий ученый-металлург II: 626
Рейзен Марк Осипович (1895–1992), певец (бас), педагог; Нар. артист СССР (1937) I: 943

Рейнгарт Макс (Гольдман Максимилиан; 1873–1943), австрийский режиссер, актер и театральный деятель II: 11, 349
Рейснер Лариса Михайловна (1895–1926), публицист, критик, поэт, драматург I: 717
Рейх, см. Райх Б. Ф.
Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957), прозаик, драматург, поэт I: 93, 101
Рендольф (Рэндольф) Картер (1908–1998), американский драматург, театральный критик, режиссер, сценарист I: 311
Реньяр Жан Франсуа (1655–1709), французский драматург II:425
Репнин Петр Петрович (1894–1970), актер театра и кино, режиссер II: 477
Рзаев Гусейнкули Мелик оглы (псевд. Гусейнкули Сарабский; 1879–1945), оперный певец, композитор, драматург, актер театра, режиссер I: 651
Рид Джон Сайлас (1887–1920), деятель американского рабочего движения, журналист, писатель и публицист I: 8, 10, 210, 213, 214, 219, 232, 308, 340, 341, 884; II: 187, 1088, 1089, 1099
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908), композитор, дирижер, педагог, музыкальный критик, общественный деятель I: 272, 505, 843, 941, 942, 1018; II: 204, 224
Рихтер Гизела Мария Августа (1882–1972), американский классический археолог и искусствовед II: 132
Ричард I, Львиное сердце (1157–1199), английский король из династии Плантагенетов II: 1018, 1130
Ричард III I: 17, 776, 972, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 992, 1057
Робакидзе Григол Титович (1884–1962), писатель I: 857
Роберг (Ирлатов) Владимир Васильевич (1892–?), театральный художник; Засл. деятель искусств Узбекской ССР I: 741
Робеспьер Максимилиан Франсуа Мари Исидор де (1758–1794), деятель Великой Французской революции I: 15, 680, 681, 682, 683, 684, 782; II: 1119
Родиан Ю. (Белый И. С.), драматург I: 466

Родченко Александр Михайлович (1891–1956), дизайнер, график, живописец, фотограф, художник театра и кино, архитектор I: 521, 522
Розина Лия Моисеевна (1903–1980), актриса; Нар. артистка РСФСР (1939) I: 834
Роллан Ромен (1866–1944), французский писатель, драматург, музыковед, общественный деятель I: 766; II: 102–108, 288, 501, 502, 1095
Ромашов (Ромашев) Борис Сергеевич (1895–1958), драматург, журналист, педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1949) I: 240, 241, 245, 358, 501, 502, 567, 568, 573, 574, 599, 606, 949, 951; II: 1100
Ромен Жюль (Луи Фаригуль; 1885–1972), французский писатель, поэт, драматург I: 204, 374
Ромул (ок. 753 до н. э.), один из легендарных основателей Рима и его первый царь II: 420
Россовский Михаил Андреевич (1899–1971), журналист, драматург I: 705
Ростова Наталия Владимировна (урожд. Варварина; 1880–1943), актриса I: 949
Ростовцев Иван Алексеевич (Ростовский; 1873–1947), режиссер, театральный организатор, актер, педагог; Нар. артист РСФСР (1944) I: 288
Росций Квинт (ок. 130 — ок. 62 до н. э.), древнеримский комический актер II: 448
Рохман Михаил Григорьевич (1901–1942), драматург I: 222, 232, 233, 583
Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894), пианист, педагог, дирижер, композитор, музыкальный общественный деятель I: 937; II: 1069
Рубинштейн Марк Аронович, актер, режиссер, педагог I: 954
Руди Георгий Павлович (Рудин; 1900/1905–1942), театральный художник, сценограф I: 966, 969
Рудник Лев Сергеевич (1906–1987), режиссер; Засл. деятель искусств РСФСР (1944); Нар. артист Кабардино-Балкарской АССР, награжден орденом «Знак Почета» (1974) I: 1028
Рудников А. А., писатель I: 323; II: 1097
Руднин, см. Рудник Л. С.

Руставели Шота (ок. 1172—1216), гос. деятель, поэт I: 578, 579, 580, 617, 739, 740, 833, 856, 857, 858, 859; II: 1124
Рыжей Петр Львович (1908–1978), драматург I: 726
Рыков Александр Викторович (1892–1966), театральный художник, живописец I: 193, 194, 233, 234, 515, 524, 907, 916
Рылеев Кондратий Федорович (1795–1826), поэт, декабрист I: 389
Рындин Вадим Федорович (1902–1974), живописец, театральный художник, сценограф, педагог I: 1017
Рысс Евгений Самойлович (1908–1973), драматург, сценарист I: 729, 735, 737, 864
Рышков Виктор Александрович (1862/1863–1924), писатель, драматург I: 351, 1026
Рютбёф (ок. 1230–1285), французский трувер, представитель поэзии эпохи Людовика IX I: 794
Рябинкин Сергей Александрович (1901–1963), актер театра и кино I: 1086
Рябчиков П., театральный художник I: 669

Сабинский Чеслав Генрихович (1885–1941), кинорежиссер, сценарист, художник кино I: 420
Сабуров Симон Федорович (1868–1929), театральный деятель, актер, антрепренер I: 264; II: 81
Савельев Герман Михайлович (1907–1962), актер I: 1088
Савин Виктор Алексеевич (Нёбдинса Виттор; 1888–1943), поэт, драматург I: 245
Савина Мария Гавриловна (1854–1915), актриса I: 601
Савинков Борис Викторович (псевд. В. Ропшин; 1879–1925), политический деятель, анархист, писатель I: 808
Савуар Альфред (1883–1934), французский драматург I: 264
Садовская Александра Яковлевна (1888–1956), актриса Псковского драматического театра (1920-е); Засл. артистка РСФСР (1943) I: 139
Садовская Берта Карловна, композитор I: 816
Сазонов Николай Федорович (псевд. Шувалов; 1843–1902/1903), актер, педагог, театральный деятель I: 301; II: 80

Сакс Ганс (1494–1576), немецкий поэт-мейстерзингер и драматург II: 202, 286
Салтыков-Щедрин (Салтыков) Михаил Евграфович (1826–1889), писатель-сатирик, драматург I: 127, 443, 610, 805; II: 216, 1083
Сальери Антонио (1750–1825), итальянский композитор, дирижер и педагог I: 1067, 1069, 1071, 1073, 1074, 1084, 1086, 1087
Самарин-Эльский Иосиф Константинович (1877–1942), актер; Засл. артист РСФСР (1925) I: 132
Самойлов Георгий Ильич (1905–1982), актер; Засл. артист РСФСР (1957) I: 412, 431, 495
Самойлов Павел Васильевич (1866–1931), актер; Засл. артист Республики (1923) I: 899, 1040, 1052
Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964), дирижер; Нар. артист СССР (1937) I: 657, 754, 758, 846, 848, 852, 854, 975, 983, 991, 1019; II: 207, 504, 512, 515, 1130
Санин Александр Акимович (Шенберг; 1869–1956), актер, режиссер драмы, оперы и кино, педагог I: 386
Сапунов Николай Николаевич (1880–1912), театральный художник, живописец I: 117, 699
Сарду Викторьен (1831–1908), французский драматург I: 264, 647, 680; II: 1093
Сатир Перипатетик (III в. до н. э.), древнегреческий биограф I: 30, 31, 40
Сафронов В.Я., см. Софронов) В. Я.
Сахновский Василий Григорьевич (1886–1945), режиссер, театральный исследователь, педагог; Нар. артист РСФСР (1938) I: 461
Свенцицкий Валентин Павлович (1881–1931), священнослужитель Православной Российской Церкви; проповедник, публицист, драматург, прозаик и богослов I: 809, 810
Свенцицкий Вацлав (1848–1900), польский композитор I: 91
Светлов Михаил Аркадьевич (Шейнкман; 1903–1964), поэт, драматург; лауреат Ленинской премии (1967, посмертно) I: 1015
Светоний Гай Светоний Транквил (ок. 70–140), римский писатель из сословия всадников, полностью сохранилась его работа «О жизни цезарей» II: 139, 1121

Свешниковы, купеческая семья I: 1004
Свирин Юрий Михайлович (1900–1986), актер, режиссер, драматург; Засл. артист РСФСР (1957) I: 894
Северный Павел Александрович (фон Ольбрих; 1900–1981), драматург, литератор I: 175, 176
Сегал Александр Израилевич (1905–1971), художник театра, живописец, педагог I: 915
Сейфуллина Лидия Николаевна (1889–1954), писательница, драматург I: 313, 325, 346, 347; II: 1097, 1099
Сельвинский Илья (Карл) Львович (1899–1968), поэт, писатель, драматург I: 503, 568, 605, 606; II: 1116
Сем-Бенелли, см. Бенелли С.
Семенов Сергей Александрович (1893–1942), писатель I: 419, 420, 1017; II: 1106
Семенова Марина Тимофеевна (1908–2010), артистка балета, педагог; Нар. артистка СССР (1975) I: 601
Сенека Анней Старший (ок. 55 до н. э. — ок. 40 н. э.), римский писатель из семьи состоятельных всадников, отец Сенеки Младшего II: 139
Сенека Луций Анней Младший (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.), римский гос. деятель, философ и писатель II: 67, 131–140, 605, 607, 1101, 1122
Сен-Леон Артур (Артур Мишель; 1821–1870), танцовщик, балетмейстер, либреттист, постановщик балета «Коппелия» II: 227–229, 231–233, 406
Серафимович Александр Серафимович (Попов; 1863–1949), писатель I: 219, 1035
Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616), испанский писатель, драматург I: 293, 359, 874, 881, 882, 915; II: 1100, 1125
Серебряков Николай Евгеньевич (1898–1977), деятель культуры, театральный педагог и режиссер, драматург I: 864
Сизов Николай Иванович (1886–1962), композитор I: 333
Сильберер Густав А. «Геза» (псевд. Силь-Вара, 1876–1938), австрийский журналист и писатель I: 139
Силь-Вара, см. Сильберер Г. А.
Симов Виктор Андреевич (1858–1935), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1932) I: 345, 349, 350, 386, 390, 458

Симон Ш., см. Фавар Ш.-С.
Симонид (Симонид Кеосский; ок. 557/556–468/467 до н. э.), греческий лирический поэт II: 721
Симонов Николай Константинович (1901–1973), актер и режиссер; награжден орденом Ленина (1938), Нар. артист РСФСР (1939); Нар. артист СССР (1950), Герой Социалистического Труда (1971) I: 182, 231, 235, 333, 358, 399, 400, 458, 490, 517, 523, 601, 670, 831, 968, 970, 1010, 1011, 1028
Симонов Рубен Николаевич (1899–1968), актер, режиссер театра и кино, педагог; Нар. артист СССР (1946), лауреат Ленинской (1967) и Сталинских премий (1943, 1947, 1950) I: 328, 335, 914
Синклер Эштон Билл (1878–1968), американский писатель I: 151, 155, 162, 171, 202, 203, 220
Сиракосий, древнегреческий гос. деятель II: 341
Ситалк, царь Одрисского государства во Фракии (431–424 до н. р.) II: 294
Скарская Надежда Федоровна (урожд. Комиссаржевская, в замуж. Гайдебурова; 1869–1958), актриса, театральный деятель, основатель и режиссер Передвижного театра, педагог; Засл. артистка Республики (1927) I: 85, 132, 136, 164, 807, 809, 812, 820, 821, 823
Скиталец (Петров Степан Гаврилович; 1869–1941), писатель, поэт I: 226
Скоринко Иван Владимирович (1900–1941), рабочий Путиловского завода, комсомолец-драматург ТРАМа I: 463, 528, 561, 885; II: 151, 152,
Скоробогатов Константин Васильевич (1887–1969), актер; Нар. артист СССР (1953) I: 895, 899, 985, 1020
Скотт Вальтер (1771–1832), шотландский писатель, поэт, основоположник жанра исторического романа II: 228
Скриб Огюстен Эжен (1791–1861), французский драматург I: 186, 680, 957
Славин Лев Исаевич (Ицкович) (1896–1984), писатель, драматург, журналист I: 905, 921, 923
Славянский Алексей (1900–1936), драматург I: 663
Смайлс Сэмюэль (1812–1904), шотландский писатель и реформатор; автор книг нравственно-философского содержания II: 975

Смирнов Александр Александрович (1883–1962), литературовед, историк западно-европейской литературы, театровед; доктор филологических наук (1937) I: 984; II: 1149
Смирнов Борис Александрович (1908–1982), артист театра и кино; Нар. артист СССР (1963) I: 330, 939, 941, 948, 996
Смирнов Павел Александрович, актер из театра Гайдебурова, затем ТРАМа I: 129, 677
Смирнова Милица Григорьевна (урожд. Скоропостижная; 1907–1998), актриса I: 996
Смолин Дмитрий Петрович (1891–1955), драматург I: 243, 680; II:1091
Смолич Николай Васильевич (1888–1968), актер и режиссер, литератор, педагог; Нар. артист СССР (1944) I: 144, 148, 234, , 287, 288, 519, 520, 657, 754, 758, 846, 849, 852, 853, 989, 990, 991; II: 1130
Смышляев Валентин Сергеевич (1891–1936), актер, режиссер, теоретик театра; Засл. артист РСФСР (1935) I: 465; II: 9, 1163
Соколов, режиссер, актер (ТРАМ) I: 559, 1013
Соколов Евгений Гаврилович (1880–1949), художник-декоратор, график I: 519, 520
Соколов Н. Н., режиссер (Молодой театр) I: 205
Соколова Ирина Николаевна (1913–1990), оперная и камерная певица I: 983, 990
Соколовский Михаил Владимирович (1901–1941), режиссер, один из ведущих деятелей ТРАМовского движения I: 133, 134, 145, 175, 195, 196, 219, 278, 299, 300, 331, 409, 463, 474, 528, 529, 533, 539, 583, 637, 789, 801, 860, 1028; II: 150, 165, 169, 173, 179, 199, 536, 549, 550, 1061, 1075, 1084, 1105, 1111, 1116, 1117, 1125, 1138, 1154
Сократ (470–399 до н. э.), греческий философ I: 28; II: 40, 253, 276, 278, 279, 285, 287, 310–320, 348, 363, 372, 577
Соллертинский Иван Иванович (1902–1944), историк театра, музыковед, литературовед, педагог I: 598; II: 1155, 1156, 1163
Соловьев Владимир Николаевич (1887–1941), режиссер, театральный критик, педагог I: 5, 56, 74, 75, 76,

79, 129, 131, 147, 150, 155, 156, 167, 170, 182, 193, 194, 205, 233, 333, 496, 497, 642, 680, 792, 794; II: 12, 475, 1079, 1150
Соловьев Георгий Иванович (1904–1966), актер; Засл. артист РСФСР (1957) I: 259, 471
Соловьев Сергей Михайлович (1885–1942), поэт, критик, религиозный деятель, переводчик II: 655, 1122
Соловьева Вера Васильевна (1892–1986), актриса, театральный педагог I: 450
Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич; 1863–1927), поэт, писатель, драматург I: 63, 93, 811
Солянинова Наталья Дмитриевна, актриса ТЮЗа I: 432
Сомони Исмаил (Абу Ибрахим Исмаил ибн Ахмад Самани; 849–907), эмир из династии Саманидов, основатель гос-ва в Средней Азии I: 876
Сорокин Константин Николаевич (1908–1981), актер театра и кино; Нар. артист РСФСР (1966) I: 973
Сосницкий Иван Иванович (1794–1871), актер, театральный педагог I: 1052
Софокл (ок. 496/495–406 до н. э.), древнегреческий драматург, трагик I: 45, 125, 162, 230, 395, 396, 762, 776, 1061, 1078; II: 9, 19, 43, 271, 372, 396, 419, 531, 552, 553, 557, 559, 561–563, 568–572, 574, 583, 585, 586, 596, 597, 600–604, 607, 621, 631, 638–640, 643, 649, 651, 680, 685, 691, 699, 711, 712, 724, 1134, 1135, 1145
Софронов Василий Яковлевич (1884–1960), актер; Нар. артист СССР (1956) I: 904, 929, 1020, 1022, 1023; II: 464, 487, 493, 498
Сошальская (Розалион-Сошальская) Варвара Владимировна (1907–1992), актриса; Нар. артистка РСФСР (1971) I: 941, 948
Спасский Сергей Дмитриевич (1898–1956), поэт, прозаик, драматург, литературный критик I: 1098
Ставский Владимир Петрович (Кирпичников; 1900–1943), драматург, писатель, литературный функционер I: 704, 705, 710; II: 1120
Сталин Иосиф Виссарионович (Джугашвили; 1878/1879–1953), революционер, советский политический, гос. и военный деятель; руководитель Советского гос-ва (1924–1953) I: 20, 740, 876, 888, 1089, 1099; II: 461, 978, 990, 992, 1134, 1161

Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, театральный педагог, основатель и руководитель Московского Художественного театра; Нар. артист СССР (1936) I: 24, 191, 236, 346, 349, 350, 351, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 448, 458, 459, 465, 548, 569, 570, 571, 572, 588, 628, 629, 630, 662, 674, 678, 695, 696, 697, 709, 757, 857, 867, 958, 962, II: 57
Станицын Виктор Яковлевич (Гёзе; 1897–1976), актер театра и кино, театральный режиссер, педагог; Нар. артист СССР (1948) I: 759
Старокадомский Михаил Леонидович (1901–1954), композитор, органист, педагог I: 799
Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875–1947), живописец, скульптор, театральный художник I: 143
Стенберг Владимир Августович (1899–1982) художник I: 187, 362, 381, 382; II: 114, 501
Стенберг Георгий Августович (1900–1933), художник I: 187, 362, 381, 382; II: 114, 501
Стендаль (Бейль Мари-Анри; 1783–1842), французский писатель I: 980; II: 506
Стенич Валентин Осипович (Иосифович) (Сметанич; 1897–1938), поэт, эссеист, переводчик I: 980; II: 512
Степанов Анатолий Андреевич (1914–1987), актер ТЮЗа I: 1015
Степанова Ангелина Осиповна (Иосифовна) (1905–2000), актриса; Нар. артистка СССР (1960) I: 469
Стилон Эллий Преконин (ок. 100 до н. э.), римский всадник из Ланувия, один из первых римских филологов II: 439
Стоброва Рене, немецкая актриса I: 653
Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911), российский гос. деятель, министр внутренних дел и председатель Совета министров (1906–1911), автор аграрной и других реформ I: 745
Стравинский Игорь Федорович (1882–1971), композитор и дирижер I: 97, 355, 356; II: 232, 1100
Стратанович Вера Михайовна, актриса оперы и оперетты I: 288
Стратокл (1–2 вв. до н. э.), древнеримский комический актер II: 445

Стрельников (фон Мензенкампф) Николай Михайлович (псевд. Стрельников; 1888–1939), композитор, дирижер, музыкальный критик; Засл. деятель искусств РСФСР (1939) I: 294, 360, 424, 824, 826, 855; II: 15, 1124
Стрельская Варвара Васильевна (в замуж. Стуколкина; 1838–1915), актриса I: 927
Стрешнева Вера Родионовна (1887–1957), актриса; Засл. артистка РСФСР (1939) I: 231, 312, 936
Стриндберг Юхан Август (1849–1912), шведский писатель, драматург, театральный деятель I: 132, 339
Строителев Александр Васильевич, актер I: 678
Строльман Константин Алексеевич (1861–1941), действительный статский советник, до 1917 г. чиновник по особым поручениям при министре внутренних дел, известный меломан I: 78
Студенцов Евгений Павлович (1890–1943), актер; Засл. артист РСФСР (1940) I: 144
Студнева Любовь Максимовна (1905–1986), актриса I: 1088
Суворин Алексей Сергеевич (1834–1912), журналист, издатель, театральный критик, драматург I: 86, 138, 887, 926, 933
Суворин-младший Алексей Алексеевич (псевд. А. Порошин; 1862–1937), журналист, издатель, сын А. С. Суворина I: 810
Судаков Илья Яковлевич (1890–1969), режиссер и актер, участник Второй студии МХТ–МХАТ, режиссер МХАТ; Нар. артист РСФСР (1938) I: 345, 835
Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1946), живописец, график, театральный художник I: 117, 505; II: 109
Суйковская Елена (Сабина) Феликсовна (1903–1966), актриса I: 476
Суслович Рафаил Рафаилович (1907–1975), театральный педагог, театральный режиссер и кинорежиссер I: 677, 860, 861; II: 541, 549, 550
Сутырин Владимир Андреевич (1902–1985), литературный критик, кинодраматург, партийно-хозяйственный деятель I: 627, 629
Сухарев Михаил, режиссер I: 560

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817–1903), драматург I: 126, 207, 390, 466, 570, 718, 732, 788, 789, 790, 791, 795, 796, 797, 799, 802, 805, 1041, 1043, 1054, 1101; II: 475
Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946), режиссер, актер, педагог; народный артист РСФСР (1944) I: 25, 191, 304, 450, 453, 466, 773, 785, 786, 837, 867, 869, 880, 914, 950, 966, 967, 1003, 1006, 1008, 1028, 1039, 1040, 1041, 1042, 1052, 1053
Сципион Публий Корнелий Африканский Старший (235–183 до н. э.), римский военачальник и политический деятель II: 415
Сципионы, прозвище рода Корнелиев III и II вв. до н. э. римские полководцы и гос. деятели II: 416, 417, 419, 450

Табабулаев (Табибулаев) Сагди (1906–?), узбекский актер; Нар. артист Узбекской ССР (1949) I: 669, 673
Табулович И. Е., актер Агитационного театра I: 111, 112
Таиров Александр Яковлевич (1885–1950), режиссер; Нар. артист РСФСР (1935) I: 2, 11, 12, 186, 187, 188, 362, 381, 382, 383, 384, 395, 426, 427, 428, 429, 506, 811, 929, 1033, 1034, 1035; II: 9, 84, 489, 501, 1101, 1106
Талдыкин Александр Алексеевич (1896–?), театральный художник, живописец I: 312, 313
Тальони Мария (1804–1884), балерина, представительница балетной династии Тальони II: 224, 225, 226, 227, 228
Тарвид Елена Фабиановна (1889–1970), драматург I: 864
Таргонин Владимир Константинович (1899–?), актер Агитационного театра I: 963
Тарханов Михаил Михайлович (Москвин; 1877–1948), актер, педагог и режиссер; Нар. артист СССР (1937) I: 312, 313, 318, 345
Татаринов Владимир Николаевич (1879–1966), актер, театральный режиссер, педагог I: 465
Татлин Владимир Евграфович (1885–1953), живописец, график, художник-конструктор, театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1931) II: 110
Тацит Публий (?) Корнелий (ок. 55–120), римский историк II: 139, 140

Твен Марк (Сэмюэл Ленгхорн Клеменс; 1835–1910), американский писатель I: 394, 431, 432; II: 1106
Тверской Константин Константинович (Кузьмин-Караваев; 1890–1937), российский и советский театральный режиссер, театральный критик и педагог; Засл. артист Республики (1928) I: 6, 132, 140, 150, 167, 170, 240, 293, 294, 434, 441, 443, 735, 773, 781, 848, 852, 867, 897, 900, 929, 972, 983, 985; II: 463, 1084, 1103, 1149, 1151, 1153
Телешева Елизавета Сергеевна (1892–1943), актриса, режиссер, педагог; Засл. артистка РСФСР (1933) I: 467
Тельман Эрнст (1886–1944), деятель германского и международного рабочего движения I: 685
Тёмкин Дмитрий Зиновьевич (1894/1899–1979), композитор и дирижер, один из организаторов инсценировки «Взятие Зимнего дворца» (1920) II: 10, 16
Тенишев Вячеслав Николаевич (1843–1903), князь, предприниматель и меценат I: 94, 95, 486, 1046; II: 46
Тенуев Николай Андреевич (?–1942), актер II: 491
Терентьев Игорь Герасимович (1892–1937), поэт, драматург, режиссер, артист, художник I: 210, 219, 307, 308, 329, 330, 340, 341, 379, 380, 419, 884; II: 1088, 1089, 1090, 1098, 1099, 1103, 1106
Теренций, см. Публий Теренций Афр
Терешкович Макс Абрамович (1897–1937), артист, режиссер I: 521, 844
Термен Лев Сергеевич (1896–1993), физик, инженер, музыкант, изобретатель первого электронного музыкального инструмента терменвокса I: 491, 510, 540
Тибергон, см. Таргонин В. К.
Тиданович, см. Табулович И. Е.
Тик Людвиг Иоганн (1773–1853), немецкий поэт, писатель, переводчик и драматург II: 268
Тиме Елизавета Ивановна (в замуж. Качалова; 1884–1968), актриса, педагог, мастер художественного слова; Нар. артистка РСФСР (1957) I: 490, 744
Тимохин, актер I: 380
Тимошенко Семен Алексеевич (1899–1952), кинорежиссер, сценарист, актер I: 420; II: 1095, 1157, 1158
Типот Виктор Яковлевич (Гинзбург; 1893–1960), драматург, сценарист, режиссер, писатель I: 375

Тирсо де Молина (Габриель Тельес; ок. 1583–1648), испанский писатель, драматург I: 127, 1066; II: 1083
Тихомиров Василий Дмитриевич (Михайлов; 1876—1956), артист балета и балетмейстер; Нар. артист РСФСР (1934) II: 407
Тихомиров Иоасаф Александрович (1872–1908), актер и режиссер I: 697; II:
Тихонович Валентин Владимирович (1880–1951), театральный деятель II: 9, 1138
Тициан Вечеллио (1476/1477–1576), итальянский художник венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения I: 749
Ткачев Леонид Павлович, актер Ленинградского театра «Комедия» I: 349, 398
Толлер Эрнст (1893–1939), немецкий писатель, драматург I: 7, 135, 151, 159, 171, 193, 194, 204, 236, 481, 615, 718, 930; II: 5, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 63, 54, 55, 467, 468, 469, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 490, 492, 493, 495, 496, 1082, 1088, 1096, 1142, 1148, 1149
Толмачев Дмитрий Георгиевич (1904–1980), драматург, сценарист, поэт, журналист, один из организаторов Ленинградского ТРАМа I: 220, 221, 299, 321, 404; II: 147, 494, 961, 1075, 1090, 1096, 1097, 1137, 1138, 1151, 1152
Толмачев, актер I: 326
Толстой Алексей Константинович (1817–1875), поэт, писатель, драматург, переводчик; член-корреспондент Петербургской Академии наук I: 143, 144, 274, 343, 447, 456; II: 1100, 1107
Толстой Алексей Николаевич (1883–1945), писатель, драматург, академик (с 1939) I: 132, 155, 225, 258, 305, 356, 357, 429, 430, 496, 731, 732, 930, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007; II: 480, 484, 485, 488, 489, 549, 1090, 1106, 1131
Толстой Лев Николаевич (1828–1910), писатель I: 180, 472, 809, 829, 899; II: 103
Толубеева Евгения Николаевна (1899–1979), актриса Камерного театра I: 384
Толчанов Иосиф Моисеевич (Толчан; 1891–1981), актер театра и кино, режиссер, педагог; Нар. артист СССР (1962) I: 313, 326, 670

Трабский Анатолий Яковлевич (1923–1988), театровед II: 824
Трауберг Леонид Захарович (1902–1990), кинорежиссер и сценарист; Нар. артист РСФСР (1987), лауреат Сталинской премии (1941) I: 129, 935, 936; II: 537, 1083, 1114, 1125, 1156, 1157, 1159, 1163
Трахтенберг Валентин Артурович (1888–1937), драматург, писатель, сценарист I: 202, 400, 401, 500; II: 1147
Тренев Константин Андреевич (1876–1945), прозаик и драматург; лауреат Сталинской премии первой степени (1941) I: 243, 315, 550; II: 465, 497
Трепов Дмитрий Федорович (1855–1906), гос. деятель России, петербургский генерал-губернатор (с 1905) I: 292
Третьяков Сергей Михайлович (1892–1937), публицист, драматург и поэт-футурист, сценарист I: 149, 188, 245, 392, 576
Тригер Марк Яковлевич (1895–1941), писатель и драматург II: 111
Троцкий Лев Давидович (Бронштейн; 1879–1941), революционер, советский политический деятель I: 22, 1078; II: 761, 762, 764, 780, 844
Трошю Луи Жюль (1815–1896), французский военачальник и политический деятель, председатель Правительства национальной обороны во время Франко-прусской войны, генерал II: 829
Трубецкой Сергей Петрович (1790–1860), князь, гвардии полковник, декабрист I: 389
Тубельский Леонид Давыдович (1905–1961), драматург I: 726; II: 1121
Туганов Александр Александрович (1871–1960), актер, режиссер, педагог; Нар. артист Азербайджанской ССР (1936) I: 651
Туйбаева София Эрджановна (1913–1996), таджикская и узбекская актриса театра и кино; Нар. артистка Таджикской ССР (1941) I: 673
Тундаева, см. Туйбаева С. Э.
Тур, братья, см.: Тубельский Л. Д., Рыжей П. Л.
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), писатель I: 819, 820; II: 208

Турдукулова (правильнее Турдыкулова) Урия Алтиковна (1910–1992), казахская артистка оперы; Нар. артистка Казахстана (1939) I: 1091, 1093
Турцевич Анатолий Васильевич (1869–1926), режиссер, актер I: 173
Туския Иона Ираклиевич (1901–1963), грузинский композитор, педагог; Нар. артист Грузинской ССР (1962) I: 741
Тышлер Александр Григорьевич (1898–1980), театральный художник, живописец, график, скульптор; Засл. деятель искусств Узбекской ССР (1943) I: 649, 983, 985, 986, 988, 1001
Тьеполо Джованни Баттиста (1696–1770), художник эпохи итальянского барокко I: 749, 995
Тьер Луи Адольф (1797–1877), французский политический и гос. деятель, историк Великой французской революции II: 827, 828, 829, 831, 832, 833, 836, 837
Тэффи (Лохвицкая Надежда Александровна, в замуж. Бучинская; 1872–1952), писательница и поэтесса, мемуаристка, переводчица I: 424
Тягно Борис Фомич (1904–1964), украинский режиссер театра и кино, педагог I: 1063
Тяпкин Сергей Алексеевич (псевд. Алексин С. А.), драматург I: 663

Уайльд Оскар Фингалл О'Флаэрти Уилс (1854–1900), английский поэт, писатель, драматург и критик I: 269, 383, 427
Уварова Елизавета Александровна (1902–1977), актриса; Нар. артистка РСФСР (1970) I: 280, 360, 385, 504, 913
Угрюмова Нина Александровна, актриса Ленинградского театра «Комедия» I: 352, 431
Узунов Павел Григорьевич, театральный художник I: 339
Уйгур Маннон (Маджидов; 1897–1955), узбекский режиссер, актер, драматург; Нар. артист Узбекской ССР (1932) I: 668, 669, 673
Уитмен Уолт (1819–1892), американский поэт I: 714
Уланова Галина Сергеевна (1910–1998), артистка, балетмейстер и педагог; Нар. артистка СССР (1951) I: 722

Ульянов Владимир Григорьевич (1908–?), оперный певец (драматический тенор); Засл. артист РСФСР (1947) I: 827
Ульянов Николай Павлович (1875–1949), живописец, график, театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1934) I: 345
Ульянский Антон Григорьевич (Свинцов Владимир Николаевич; 1887–1935), прозаик, драматург I: 276; II: 1093
Умаров Фатхулло (1897–?), узбекский актер, режиссер I: 669, 673
Унру Фриц фон (1885–1970), немецкий писатель, публицист, драматург II: 53, 468, 473
Урванцев Лев Николаевич (1865–1929), писатель и драматург I: 904 II: 463
Урицкий Моисей Соломонович (1873–1918), деятель революционного движения в России I: 622, 646, 647, 885; II: 61
Усачева Валентина Александровна (в замуж. Зилоти; 1897–1937), актриса I: 495, 870
Усков Владимир Викторович (1907–1980), актер, педагог; Нар. артист РСФСР (1950) I: 985
Успенский Андрей Васильевич (1902–1978), драматург I: 417, 621; II: 1106
Успенский Виктор Александрович (1879–1949), музыковед и композитор, один из крупнейших отечественных фольклористов; Нар. артист Туркменской ССР (1929); Нар. артист Узбекской ССР (1937) I: 668
Утесов Леонид Осипович (Вайсбейн Лазарь Иосифович; 1895–1982), эстрадный певец, актер театра и кино; Нар. артист СССР (1965) I: 185

Фабий Максим (Квинт Фабий Максим Кунктатор; ?–203 до н. э.), римский полководец, диктатор Рима II: 416
Фавар Шарль-Симон (1710–1792), автор либретто многих комических опер и театральных пьес I: 934
Фадеев Александр Александрович (1901–1956), писатель, общественный деятель I: 629, 630, 633, 660, 735, 736, 741, 862
Файер Юрий Федорович (1890–1971), дирижер; Нар. артист СССР (1951) I: 719

Файко Алексей Михайлович (1893–1978), драматург I: 159, 246, 470, 471, 501, 573, 574, 582, 606; II: 474, 495, 497, 1092, 1109
Фаусек Наталья Викторовна (1893 — после 1949), актриса; Засл. артистка РСФСР (1940) I: 349
Федин Константин Александрович (1892–1977), писатель, академик АН СССР (1958) II: 487
Федор Иоаннович (1557–1598), русский царь (с 1584) I: 6, 143, 144, 343, 344, 386; II: 1084
Федоров Василий Федорович (1891–1971), режиссер, сценарист, артист, театральный художник I: 392, 576, 1017
Федоров Григорий Федорович (1891–1936), профессиональный революционер, партийный и профсоюзный функционер, председатель Союза металлистов I: 207
Федоров Леонид Александрович (1892–1960), художник I: 719
Федосов Василий Васильевич (1908–?), артист оперы I: 760
Фемистокл (ок. 524–459 до н. э.), древнегреческий политический деятель, один из «отцов» афинской демократии, полководец периода Греко-персидских войн (500–449 до н. э.) II: 249, 527, 657, , 658, 660, 661, 662, 666, 688, 689, 690, 720, 721, 722, 725, 729, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, , 745, 746, 747, 748, 749, 751, 752, 753, 757, 759, 760
Фенин Лев Александрович (1886–1952), актер; Засл. деятель искусств РСФСР (1935) I: 382, 384, 385
Феогд, древнегреческий поэт (возможно, то же, что Феогнид) II: 396
Феогнид (ок. 2-й половины VI в. до н. э.), греческий поэт из Мегары II: 239, 1079, 1142
Феокрит (конец IV — первая половина III в. до н. э.), древнегреческий поэт, основатель жанра идилии II: 271
Феор, древнегреческий политический деятель II: 250, 279, 303
Феофраст (Теофраст) (ок. 372–287 до н. э.), древнегреческий философ II: 424, 425, 445, 581
Ферамен, афинский политик, глава умеренной олигархии, захватившей в 404 г. до н. э. власть II: 358

Фердинандов Борис Алексеевич (1889–1959), русский советский актер, режиссер, художник I: 186
Ферекрат, актер, древнегреческий драматург, автор древней аттической комедии, жил раньше Аристофана, но позже Кратета и Кратина. Ферекрату приписывают от 16 до 18 комедий, по его имени назван стихотворный размер — Ферекратов стих II: 281, 374, 387
Феспид, грек из Икарии, в 534 г. до н. э., создатель аттической трагедии II: 553, 629
Фидий (Филий) (сер. V в. до н. э.), древнегреческий скульптор I: 66; II: 336
Филемон (365/360–264/263 до н. э.), греческий комедиограф, автор 97 произведений из которых известно 60 названий II: 420, 427, 578
Филипп, отец Аристофана II: 282
Филипп II (ок. 382–336 до н. э.), царь в Древней Македонии (с 359 г. до н. э.) I: 51, 297, 301, 303, 305, 306, 446, 1055; II: 78, 79, 88, 89, 90, 93
Филиппов Всеволод Андреевич (1893–1976), живописец, график, художник театра I: 886
Филиппов Сергей Николаевич (1912–1990), актер театра и кино; Нар. артист РСФСР (1974) I: 1038
Филонов Павел Николаевич (1883–1941), живописец, график, художник театра, поэт, лидер и теоретик искусства русского авангарда, педагог I: 379
Филострат II Флавий (ок 160/170 — ок. 244/249), греческий писатель I: 31
Финк Виктор Григорьевич (1888–1973), писатель, мемуарист и переводчик I: 729
Финн Константин Яковлевич (Финн-Хальфин; 1904–1975), писатель I: 921, 922, 923
Фишер Адольф (1900–1984), немецкий актер I: 654
Фишер Фридрих Теодор (1807–1887), немецкий писатель, драматург, философ II: 45
Фламинин Тит Квинкций (ок. 226–174 до н. э.), римский полководец II: 415
Флоринский Василий Иванович (1888–1955), актер; Засл. артист РСФСР (1936) I: 973
Фокин Михаил Михайлович (1880–1942), русский и американский артист балета, хореограф; основателем современного классического романтического балета II: 232

Фонвизин Денис Иванович (1745–1792), драматург I: 789, 793, 800, 803, 806, 839; II: 549
Форд Генри (1863–1947), американский промышленник, владелец заводов по производству автомобилей, изобретатель II: 464, 479, 907
Форш Ольга Дмитриевна (Комарова; 1873–1961), писательница I: 599
Франс Анатоль (Тибо Жан Анатоль; 1844–1924), французский писатель I: 131
Франц, филолог II: 683
Фредро Александр (1793–1876), граф, польский комедиограф, поэт II: 456
Фрезер (Фрейзер) Джеймс Джордж (1854–1941), английский этнограф и историк религии, профессор Кембриджского университета (с 1921) II: 288
Фрейд Зигмунд (1856–1939), австрийский невропатолог, психиатр и психолог, основоположник психоанализа I: 495
Фрейденберг Ольга Михайловна (1890–1955), литературовед, филолог-классик II: 237, 288, 396
Фрейдков Борис Матвеевич (1904–1966), певец (бас); Засл. артист РСФСР (1939) I: 769, 784, 853, 1099
Фриних (ок. 540–470 до н. э.), древнегреческий трагический поэт II: 251, 271, 629, 632, 661, 662, 664, 668, 672, 673, 674, 719
Фриче Владимир Максимович (1870–1929), литературовед, искусствовед, публицист; академик АН СССР (1929) I: 939, 944, 945
Фролов, актер I: 963
Фрунзе Михаил Васильевич (1885–1925), партийный, гос. и военный деятель, военный теоретик I: 402
Фукидид (ок. 456–396 до н. э.), древнегреческий историк I: 1068, 1078: II: 245, 246, 250, 251, 291, 293, 294, 300, 302, 328, 329, 336, 342, 350, 358, 359, 601, 602, 611, 625, 627
Фурманов Дмитрий Андреевич (1891–1926), писатель I: 1015; II: 1118
Фурманова Анна Никитична (Стешенко; 1899–1941), жена писателя Д. А. Фурманова, автор пьесы о нем и его биографии I: 649, 650; II: 1118

Хазлтон (Хэзлтон) Джордж-Кокрен (1868–1941), американский актер и драматург II: 84
Ханзель Иосиф Александрович (1909–1985), актер, режиссер I: 1038
Харламов Ю., оперный режиссер I: 783, 784
Хейсин Миней Леонтьевич (псевд. М. Леонтьев, М. Минин; 1871–1924), публицист, литературный критик, врач, деятель партии меньшевиков, председатель Петросоюза I: 814
Хейфиц Иосиф Ефимович (1905–1995), кинорежиссер, кинодраматург, педагог; Нар. артист СССР (1964) I: 921, 923, 924; II: 1159, 1161
Хитаров Рафаэль Мовсесович (1901–1938), советский комсомольский и партийный деятель I: 688
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович; 1885–1922), писатель, поэт-футурист II: 31, 110
Ходасевич Валентина Михайловна (1894–1970), театральный художник, живописец, график I: 59, 60, 79, 80, 84, 155, 185, 282, 284, 286, 304, 311, 411, 412, 481, 482, 517, 518, 624, 715, 716, 824, 867, 871; II: 407, 456
Хохлов Константин Павлович (1885–1956), актер, режиссер, педагог; Нар. артист СССР (1944), награжден орденом «Знак Почета», двумя орденами «Трудового Красного знамени», орденом Ленина I: 112, 117, 155, 204, 230, 242, 259, 264, 265, 304, 305, 314, 315, 349, 351, 356, 371, 456, 457, 481, 517, 518, 868; II: 456, 480, 482, 483, 486, 487, 488, 490, 492, 493, 495
Хряков Михаил Константинович, актер I: 913
Худолеев Иван Николаевич (1875–1932), актер театра и кино, режиссер, сценарист, педагог I: 352
Хуршид Шамсутдин (Шарафутдинов; 1892–1960), узбекский поэт и драматург, режиссер, переводчик; Засл. деятель искусств Узбекской ССР (1941) II: 1194
Хэрид (вероятно, Херил; ум. ок. 400 до н. э.), древнегреческий эпический поэт-трагик, основоположник направления исторических эпических произведений II: 253

Цвейг Стефан (1881–1942), австрийский писатель I: 494, 495, 517, 518; II: 1110

Цветков Владимир Андреевич (1907–1973), актер ТРАМ, директор Ленинградского цирка; Засл. работник культуры (1968) I: 300, 1013 II: 539, 550
Цветков Павел Петрович, актер (ТРАМ) II: 550
Цвингли Ульрих (Хульдрейх) (1484–1531), швейцарский церковный реформатор и политический деятель II: 286
Церетелли Николай Михайлович (Саид Мир Худояр Хан; 1890–1942), актер и режиссер, потомок бухарских эмиров I: 382
Цецес Иоганн (1110–1180), византийский филолог I: 44
Цицерон Марк Туллий (106–43 до н. э.), римский оратор, политический деятель, писатель I: 1075; II: 439, 443, 448, 454
Цукки Вирджиния (1847–1930), итальянская балерина II: 224, 225, 226, 230

Чаадаев Петр Яковлевич (1794–1856), философ и публицист I: 1076, 1077
Чайковский Модест Ильич (1850–1916), драматург, оперный либреттист, переводчик, театральный критик; младший брат П. И. Чайковского II: 505, 507, 508, 509, 510, 512
Чайковский Петр Ильич (1840–1893), композитор, педагог, дирижер и музыкальный критик I: 78, 271, 547, 548, 648, 649, 657, 843, 846, 975, 978, 979, 980, 983; II: 205, 233, 504, 505, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 519, 1068, 1069, 1113, 1164
Чайников Виктор Николаевич (1904–1989), актер I: 128
Чапаев Василий Иванович (1887–1919), герой Гражданской войны, командир 25-й стрелковой дивизии I: 14, 649, 650, 651, 970, 1015, 1080, 1083; II: 1118, 1159
Чапек Карел (1890–1938), чешский писатель, драматург и театральный деятель I: 155, 980; II: 469, 480, 488, 489, 1086
Чаплыгин Николай Николаевич (1904–1953), актер; Засл. артист РСФСР (1945) I: 1035
Чапыгин Алексей Павлович (1870–1937), писатель I: 500
Чаров Яков Наумович (Хаймович; ?–1948), театральный режиссер I: 233, 272, 274

Чебан Александр Иванович (Чебанов; 1886–1954), актер и режиссер; Нар. артист РСФСР (1947) I: 447, 448, 465, 660
Чебукиани (Чабукиани) Вахтанг Михайлович (1910–1992), артист балета, хореограф, педагог; Нар. артист СССР (1950) I: 721, 723, 1096
Чежегов Михаил Викторович (1898–1965), режиссер; Засл. деятель искусств РСФСР (1957) I: 726, 729
Чекетти Энрико (1850–1928), итальянский танцовщик, балетмейстер, педагог II: 226, 231
Чекрыгин Александр Иванович (1884–1942), артист балета, хореограф, педагог; Засл. деятель искусств РСФСР (1936) II: 232, 1151
Челидзе Сергей Филиппович (1908–?), грузинский режиссер, актер, театральный деятель I: 740
Челлини Бенвенуто (1500–1571), итальянский скульптор, ювелир, живописец и музыкант I: 987
Чемберлен Артур Невилл (1869–1940), британский политический и гос. деятель, премьер-министр Англии (1937–1940) I: 542, 543; II: 919, 1026
Черкасов Николай Константинович (1903–1966), актер, общественный и гос. деятель; Нар. артист СССР (1947), лауреат Ленинской (1964) и Сталинских (1941, 1946, 1950, 1951, 1951) премий I: 901, 970, 1026, 1030, 1040, 1043, 1054, 1086
Черкасова Ольга Михайловна (1897–1985), актриса театра и кино I: 374
Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889), писатель, общественный деятель I: 808; II: 208, 209, 210
Чернявская Нина Александровна, актриса Экспериментального театра (жена П. И. Милюца) I: 166
Чернявский Владимир Степанович (1889–1948), поэт, актер, мастер художественного слова I: 153, 202, 241
Честертон Гилберт Кит (1874–1936), английский писатель, мыслитель I: 187
Честноков Владимир Иванович (1904–1968), актер; Нар. артист РСФСР (1960), лауреат Гос. премии СССР (1950, 1967) I: 478, 908, 917
Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель, драматург I: 14, 17, 87, 112, 130, 131, 349, 350, 351, 352, 386, 387, 458, 459, 461, 466, 469, 511, 527, 537, 569, 570,

571, 572, 573, 574, 588, 589, 619, 628, 643, 660, 695, 702, 704, 952, 958, 959, 960, 961, 962, 970; II: 1114, 1128
Чехов Михаил Александрович (1891–1955), актер, режиссер, педагог; Засл. артист Республики (1924) I: 7, 11, 189, 190, 365, 366, 368, 435, 498, 1042, 1043, 1054; II: 88, 1087, 1101
Чехов Сергей Михайлович (1901–1973), художник-график, сын брата А. П. Чехова – Михаила Павловича I: 447
Чинизелли Гаэтано (1815–1881), итальянский цирковой наездник и дрессировщик, педагог, глава цирковой династии, основатель и директор Цирка Чинизелли в Санкт-Петербурге I: 772, 778; II: 1073, 1145
Чириков Евгений Николаевич (1864–1932), писатель, драматург, публицист I: 345
Чирков Борис Петрович (1901–1982), актер театра и кино; Нар. артист СССР (1950) I: 360, 901, 965
Чистякова Валентина Николаевна (1900–1984), украинская актриса; Нар. артистка УССР (1943), Нар. артистка Узбекской ССР (1943) I: 1064
Чишко Олесь (Александр) Семенович (1895–1976), оперный и камерный певец, композитор, основатель и первый художественный руководитель (1939–1940) Ансамбля песни и пляски Балтийского флота, преподаватель Ленинградской консерватории; Засл. деятель искусств Узбекской ССР (1944) и РСФСР (1957) I: 1097, 1099
Чулков Георгий Иванович (1879–1939), поэт, прозаик, драматург, литературный критик, создатель теории «мистического анархизма» I: 808, 880, 881, 914, 915, 951, 1047; II: 1125
Чупятов Леонид Терентьевич (1890–1941), художник, деятель русского авангарда I: 975; II: 504

Шавров Борис Васильевич (1900–1975), артист балета, педагог; Засл. артист РСФСР (1939) I: 721
Шаляпин Федор Иванович (1873–1938), оперный певец (бас); Нар. артист Республики (1918) I: 303, 970; II: 84, 90
Шанин Жумат Тургунбаевич (1892–1938), казахский режиссер, драматург, основатель казахского нацио-

нального профессионального театрального искусства, первый Нар. артист КазССР (1931) I: 1089, 1091
Шаншиашвили Сандро (Александр) Ильич (1888–1979), грузинский драматург и поэт I: 856; II: 1124
Шапиро Рувим Абрамович (1898–1938), театральный деятель, директор Большого драматического театра, заведующий Петроградским отделением Управления гос. театрами I: 154, 930; II: 480
Шаповаленко Николай Петрович (1860–1923), актер; награжден медалью «За усердную службу» (1901); Засл. артист академических театров (1919); Герой труда (1923) I: 1042, 1053
Шапорин Юрий (Георгий) Александрович (1887–1966), композитор, педагог, общественный деятель; Нар. артист СССР (1954) I: 400, 402, 773; II: 535, 1104
Шапорина (Яковлева) Любовь Васильевна (1879–1967), художница, гравер, переводчица, организатор Петроградского театра марионеток I: 441
Шарпантье Гюстав (1860–1956), французский композитор и музыкальный деятель I: 843
Шатрова Анна К., актриса (ТРАМ) I: 1013
Шафировы, баронский дворянский род I: 1004
Шаховской Александр Александрович (1777–1846), князь, писатель, драматург, театральный педагог, режиссер I: 235; II: 45, 308, 309
Шаховской Григорий Петрович (? – после 1612), князь, боярин, политический и военный деятель I: 144
Шварц Евгений Львович (1896–1958), писатель, драматург I: 585, 871, 872, 873, 879, 905, 1031, 1032, 1045, 1046, 1048, 1049; II: 1115, 1125, 1132
Шварц Эдуард (1858–1940), немецкий лингвист, историк I: 29
Шведов Дмитрий Николаевич (1899–1981), композитор, дирижер, педагог; Засл. артист Грузинской ССР (1943) и Абхазской АССР (1961) I: 741
Швейцер Владимир Захарович (псевд. В. Пессимист; 1889–1971), драматург и киносценарист, руководитель Бакинского рабочего театра; Засл. деятель искусств Азербайджанской ССР (1947) I: 576
Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861), украинский поэт, художник I: 1063; II: 1134

Шевченко Фаина Васильевна (1893–1971), актриса; Нар. артистка СССР (1948) I: 391
Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург, поэт I: 11, 16, 17, 56, 80, 82, 126, 132, 163, 191, 212, 220, 296, 303, 304, 378, 379, 486, 499, 517, 681, 700, 705, 712, 737, 767, 774, 776, 777, 779, 780, 802, 811, 828, 829, 830, 831, 834, 842, 845, 846, 874, 877, 878, 879, 880, 883, 886, 904, 906, 908, 929, 932, 933, 938, 939, 940, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 951, 955, 969, 972, 973, 974, 975, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 992, 994, 996, 997, 998, 1000, 1001, 1002, 1005, 1016, 1023, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1055, 1057, 1058, 1059, 1062, 1066, 1071, 1072, 1073, 1078, 1086; II: 19, 24, 25, 44, 85, 114, 120, 136, 137, 207, 208, 218, 222, 286, 342, 455, 462, 480, 521, 526, 551, 582, 622, 635, 1068, 1069, 1102, 1127, 1128, 1130, 1133, 1152
Шелли Перси Биши (1792–1822), английский поэт, драматург II: 520, 691
Шёман Георг-Фридрих (1793–1879), немецкий филолог II: 522, 693
Шенгелая Николай Михайлович (1903–1943), кинорежиссер, кинодраматург; Засл. деятель искусств РСФСР (1935) I: 886
Шервашидзе (Чачба) Александр Константинович (1867–1968), художник, график, живописец, сценограф, искусствовед, художественный критик, общественный деятель I: 977
Шерман Исай Эзрович (1908–1972), дирижер, концертмейстер, музыкальный педагог, Засл. артист РСФСР (1940) II: 222
Шестаков Виктор Алексеевич (1898–1957), художник, сценограф; Засл. деятель искусств РСФСР (1948) I: 228; II: 110, 114, 477
Шидло Иосиф Абрамович (1894–1952), актер, педагог; Засл. артист РСФСР (1935) I: 834
Шиллер Иоганн Фридрих фон (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства I: 151, 298, 304, 680, 682, 700, 739, 773, 774, 775, 779, 802, 842, 846, 859, 903, 926, 929, 931, 932, 933, 1016, 1023, 1057; II: 103, 106, 480

Шильденехт (Шильдкнехт) Петр Николаевич (1892–1967), художник театра и кино I: 173
Шимановский Виктор Владиславович (1890–1954), актер, режиссер I: 6, 89, 90, 111, 122, 128, 129, 142, 145, 151, 163, 168, 171, 494, 495; II: 1080, 1083, 1084
Шифман Михаил (Моисей) Борисович (1901–1962), актер, мастер художественного слова; Засл. артист РСФСР (1939) I: 913
Шифрин Ниссон Абрамович (1892–1961), театральный художник; Нар. художник СССР (1958) I: 324
Шихматов Леонид Моисеевич (1887–1970), актер, педагог; Засл. артист РСФСР (1946) I: 327
Шкваркин Василий Васильевич (1894–1967), драматург I: 921, 922, 923, 927, 934, 970
Шкловский Виктор Борисович (1893–1984), писатель, литературовед, критик, киновед и киносценарист; лауреат Гос. премии СССР (1979) I: 72; II: 1078, 1159, 1161
Шлепянов Илья Юльевич (1900–1951), режиссер и театральный художник; Засл. артист РСФСР (1933) I: 197, 246, 272, 274, 741
Шлом Анатолий (1907 — не ранее 1941), актер театра Комедии I: 974
Шмелев Иван Сергеевич (1873–1950), писатель, публицист, православный мыслитель II: 129
Шмидт Отто Юльевич (1891–1956), полярный исследователь, математик, географ, астроном; капитан ледокола «Сибиряков» I: 876; II: 1145
Шницлер Артур (1862–1931), австрийский писатель, драматург I: 190, 383
Шолом-Алейхем (Рабинович Шолом Нохумович; 1859–1916), еврейский писатель и драматург I: 1000
Шолохов Михаил Александрович (1905–1984), писатель и общественный деятель I: 886, 887, 890; II: 1125
Шопен Фридерик Франциšек (1810–1849), польский композитор и пианист I: 254; II: 1033, 1044
Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ I: 769
Шостак Лев Владимирович (1910–1996), актер, режиссер, педагог II: 1159

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), композитор, пианист, педагог и общественный деятель; Нар. артист СССР (1954) I: 519, 657, 754, 757, 851, 855, 1015; II: 6, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 404, 406, 407, 412, 459, 460, 545, 1068, 1126, 1154, 1155, 1156
Шоу Джордж Бернард (1856–1950), драматург и романист ирландского происхождения, публицист; лауреат Нобелевской премии (1925) I: 98, 155, 215, 741, 899, 1033, 1034; II: 1089, 1133
Шпалютин Михаил, балетмейстер I: 941, 943
Шпенглер Освальд Арнольд Готтфрид (1880–1936), немецкий историософ, представитель философии жизни, публицист I: 215; II: 464
Шрекер Франц (1878–1934), австрийский композитор и дирижер I: 235, 236, 237; II: 1091
Штейн Александр Петрович (1906–1993), драматург, сценарист I: 930
Штенберг Ирина Валерьяновна (1905–1985), театральный художник; Засл. деятель искусств Грузинской ССР (1943), Нар. художник Грузинской ССР (1976) I: 741
Штернхейм Карл (1878–1942), немецкий писатель, драматург I: 264; II: 472, 473
Штраус Оскар (1870–1954), австрийский композитор I: 282
Штраус Рихард Георг (1864–1949), немецкий композитор, дирижер, музыкальный деятель I: 483, 484; II: 1094
Штраус-сын Иоганн Батист (1825–1899), австрийский композитор, скрипач, дирижер I: 422, 424; II: 230
Шуйский Василий Иоаннович, князь (1552–1612), царь с 1606 I: 144, 968, 970; II: 205, 206
Шульц Рудольф Викторович ([1903]–1930), художник I: 610
Шумаева Зоя Николаевна, актриса ТЮЗа I: 725
Шуман Роберт (1810–1856), немецкий композитор и музыкальный писатель I: 77
Шустовы, российские купцы и солепромышленники, из крестьян I: 1004

Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898–1963), театровед, драматург, писатель I: 225, 226, 376, 396, 397, 447, 583, 930, 1028; II: 1090, 1099, 1104, 1159
Щеглов Иван Леонтьевич (Леонтьев; 1856–1911), писатель, драматург, автор книг по народному театру I: 220, 699
Щёголев Павел Елисеевич (1877–1931), историк литературы и общественного движения, пушкинист I: 225; II: 1090
Щепкин Михаил Семенович (1788–1863), актер I: 207, 208, 415; II: 85, 219, 224
Щукин Борис Васильевич (1894–1939), актер; Нар. артист СССР (1936) I: 326
Щуко Владимир Алексеевич (1878–1939), архитектор, театральный художник I: 49, 132, 149, 258, 215, 266, 270, 271, 298, 304, 400, 414, 488, 489, 773, 779; II: 10, 480, 482, 489, 502, 535

Эвфорион, отец Эсхила II: 630
Эдвард А., актриса I: 1013
Эдуард IV (1442–1483), король Англии в 1461–1470 и 1471–1483 гг., захвативший престол в ходе Войны Алой и Белой розы, представитель Йоркской линии Плантагенетов, первый король Англии из династии Йорков I: 987, 988
Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948), режиссер, художник, теоретик кино; Засл. деятель искусств РСФСР (1935); доктор искусствоведения (1939) I: 245, 285, 406, 421, 829, 839; II: 1095, 1115
Эйнштейн Альберт (1879–1955), американский физик, создатель теории относительности I: 105
Эйснер Курт (1867–1919), деятель германского рабочего движения, журналист, философ II: 54, 55
Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959), историк и теоретик литературы I: 1084; II: 1101, 1148, 1161
Экстер Александра Александровна (урожд. Григорович; 1884–1949), живописец, театральный художник I: 383, 427
Эльслер Фанни (Франциска) (1810–1884), австрийская танцовщица, младшая сестра Терезы Эльслер II: 223, 224

Эмпедокл из Акраганта (495–435 до н. э.), древнегреческий философ, занимался врачеванием, в круг его интересов входили астрономия, космология, математика, физиология, психология, зоогония II: 626
Энгель Георг (1866–1931), немецкий писатель, драматург, сценарист и литературный критик I: 226
Энгельгардт Николай Александрович (псевд. Гард, Мирянин; 1867–1942), писатель, поэт, публицист, драматург, литературный критик, переводчик I: 6, 98, 99, 100 II: 1080
Энгельс Фридрих (1820–1895), немецкий общественный деятель, один из основоположников марксизма I: 681, 686, 727, 801, 842, 909, 917, 984, 998, 1006, 1060; II: 62, 192, 552, 553, 565, 589, 590, 622, 623, 624, 626, 633, 634, 650, 671, 705, 706, 842, 848, 852, 867, 885, 889, 942
Эней (Еней) Евгений Емельянович (1890–1971), художник театра и кино I: 396, 398
Энний Квинт (239–169 до н. э.), римский поэт, историк, ученый II:
Энритон Генрих Фридрихович (Нотман; 1889–?), театральный художник, режиссер, ученик В. Э. Мейерхольда, работал в театрах Ленинграда (1920–1930-е) I: 355, 356, 381, 615
Эпикур (342/341–271/270 до н. э.), древнегреческий философ II: 579
Эпихарм (550–460 до н. э.), греческий поэт, драматург, жил в Сиракузах II: 397, 417
Эразм Роттердамский Дезидерий (1469–1536), нидерландский ученый-гуманист, писатель, филолог, богослов, представитель северного Возрождения I: 829, 1076; II: 286, 320
Эрбштейн Борис Михайлович (1901–1964), театральный художник, график I: 258, 759, 760
Эрдман Борис Робертович (1899–1960), театральный художник; Засл. деятель искусств РСФСР (1957); брат Н. Р. Эрдмана I: 328
Эрдман Николай Робертович (1900–1970), драматург, поэт, киносценарист; лауреат Сталинской премии второй степени (1951) I: 242, 243, 246, 247, 328, 416; II: 1075, 1091, 1157

Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967), писатель, поэт, публицист, переводчик, общественный деятель I: 197, 199; II: 1088
Эрман Абель (1861–1950), французский, писатель, эссеист и драматург I: 286; II: 1094
Эрмлер Фридрих Маркович (Владимир Маркович Бреслав; 1898–1967), кинорежиссер; Нар. артист СССР (1948) I: 420, 421; II: 1120, 1125, 1129, 1130, 1159
Эсмонд Генри Вернон (1869–1922), английский актер театра и драматург I: 139
Эсхил (525–456 до н. э.), древнегреческий поэт и драматург, «отец» греческой трагедии I: 41, 42, 63, 712, 762, 764, 865, 883, 885, 886, 1058, 1060–1062, 1079; II: 7, 22, 25, 28, 31, 43, 138, 201, 236, 239, 241, 251, 264, 268, 273, 279, 280, 287, 371, 372–374, 376, 380–382, 396, 423, 519–529, 531–535, 551–553, 557–572, 574, 577, 583, 585–587, 589, 591–596, 599, 600, 602, 604, 609, 622, 625–627, 629–656, 658, 660–669, 672–678, 680, 683–717, 723, 724, 1129, 1134, 1135, 1143– 1145
Эфиальт (? – 461 до н. э.), афинский политический деятель, стоявший на стороне афинского демоса II: 709, 710
Эфрон (Ефрон) Наталья Григорьевна (Густавовна) (1896–1973), актриса Камерного театра, киноактриса, мастер художественного слова I: 384

Юденич Николай Николаевич (1862–1933), военачальник, генерал от инфантерии (1915), в годы Гражданской войны один из лидеров Белого движения I: 727, 781; II: 788, 910
Юнгер Елена Владимировна (1909–1999), актриса, переводчик, мемуарист; Нар. артистка РСФСР (1950) I: 966, 1010
Юренева Вера Леонидовна (урожд. Шадурская; 1876–1962), драматическая актриса; Засл. артистка РСФСР (1935) I: 149
Юрьев Юрий Михайлович (1872–1948), актер, педагог, театральный деятель; Нар. артист СССР (1939); доктор искусствоведения I: 2, 5, 49, 144, 231, 259, 270, 315, 368, 402, 743, 750, 772, 773, 777–779, 792, 795, 799, 800, 901, 929, 1062; II: 85, 1077

Юрьин Юрий Николаевич (Вентцель; 1889–1927), актер, режиссер, драматург I: 138
Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927), писатель, драматург I: 817

Ягужинские, графский дворянский род I: 1004
Якобсон Леонид Вениаминович (1904–1975),артист балета и балетмейстер; Засл. деятель искусств РСФСР (1957), лауреат Сталинской премии II степени (1951) II: 407
Якобсон Тамара Евгеньевна (1907–1991), актриса; Засл. артистка РСФСР (1939) I: 996
Яковлев Александр Степанович (Трифонов-Яковлев; 1886–1953), писатель I: 220
Яковлев Кондрат Николаевич (1864–1928), актер; Засл. артист Республики (1921), Герой труда (1923) I: 144, 725, 1042, 1053
Яковлева Лидия Ивановна (1909 — после 1990), актриса I: 908, 917
Якулов Георгий Богданович (1884–1928), живописец, театральный художник I: 13, 186, 384, 385, 428, 505, 506, 507; II: 1112
Якунина Елизавета Петровна (1892–1964), театральный художник I: 79, 140, 293, 294, 366, 367, 371, 372, 483, 484, 751
Ян Алексей Александрович (1908–1987), актер, педагог; Засл. артист РСФСР (1957) I: 908, 917, 949
Ян Василий Григорьевич (Янчевецкий; 1875–1954), писатель, драматург I: 668
Яновский Евгений Григорьевич (1889–1950), драматург I: 661, 905
Янукова Вера Дмитриевна (1904–1935), актриса; ученица С. М. Эйзештейна; играла в Первом рабочем театре Пролеткульта (1920–1931), в Театре ВЦСПС (1931–1935) I: 1036, 1088
Янцат Валентин Иванович (1905–1967), актер театра и ино; Нар. артист РСФСР (1951) I: 1020, 1021, 1087, 1102
Ярнефельт (Иернефельд) Арвид (1861–1932), финский писатель и драматург, журналист, переводчик Л. Н. Толстого I: 49, 781; II: 85, 1077

Ясинский Иероним Иеронимович (1850–1931), писатель, журналист, литературный критик I: 177
Яхонтов Владимир Николаевич (1899–1945), артист эстрады, мастер художественного слова I: 419; II: 1102, 1113

Apollonius Rhodius (Аполлоний Родосский; III в. до н. э.), древнегреческий эпический поэт I: 30
Arnim Hans von (Арним Ганс фон 1859–1931), немецко-австрийский классический филолог, специализировавшийся на изучении Платона и Аристотеля I: 32
Backhuyzen Van de Sande (Бахуйзен ван де Санде Виллем Хендрик; 1831–1919), голландский филолог-классик I: 41, 43
Bethe Erich Julius Adolf (Бете Эрих Юлиус Адольф; 1863–191940), немецкий филолог, профессор Лейпцигского университета (1906–1931) II: 27
Diels Herman Alexander (Дильс Герман Александр; 1848–1922), немецкий филолог-классик I: 28, 32
Elmsley Peter (Элмсли Питер; 1773–1825), английский ученый-филолог, историк и священнослужитель I: 28
Hiller Edward (Гиллер Эдуард; 1844–1891), немецкий филолог-классик, преподаватель I: 41
Hirschfeld Otto (Хиршфельд Отто; 1843–1922), немецкий историк и археолог I: 30
Hygin Julius (Гигин Юлий; ? — ок. 10 н. э.), латинский ученый и писатель I: 32, 33
Kuiper (Койпер Уолтер Эверард Йохан; 1883–1951), голландский филолог-классик I: 28, 29
Leutsch Ernst Ludwig von (Лойч Эрнст Людвиг фон; 1808–1887), немецкий классический филолог I: 41
Mazon André (Мазон Андре, Андрей Альбинович Мазон; 1881–1967), французский славист, профессор, член Академии надписей и изящной словесности (1941) II: 27
Nauck Johann August (Наук Иоганн Август; 1822–1892), немецкий филолог-классик и литературный критик I: 28, 31, 36, 40, 43, 44
Nestle Wilhelm (Нестле Вильгельм; 1865–1959), немецкий филолог, философ I: 28

Rabe Hugo (Рабе Хьюго; 1867–1932), немецкий филолог-классик I: 32
Reinach Salomon (Райнах Саломон; 1858–1932), французский археолог и историк религии I: 38, 40
Rosher Wilhelm Heinrich (Рошер Вильгельм Генрих; 1845–1923), немецкий филолог-классик I: 45
Schwartz Eduard (Шварц Эдуард; 1858–1940), немецкий лингвист, историк I: 29
Stefani Ludolf (Стефани Лудольф Эдуардович; 1816–1887), археолог, филолог I: 40
Süss Wilhelm (Зюсс Вильгельм), немецкий филолог II: 45
Van Leeuwen Jan van (Лиувен ван; Леувен Ян ван; 1850–1924), нидерландский филолог-классик и переводчик II: 340
Weil Henry (Вейль Генрих; 1818–1909), немецкий филолог-классик, эллинист II: 522
Walz Ernst Christian (Вальз Эрнст Кристиан; 1802–1857), немецкий филолог-классик и археолог I: 32

Список сокращений

Агитпроп — агитационная пропаганда
Агитпропбригады — бригады агитационной пропаганды
Акдрама — Академическая драма (Александринский театр)
ВЦСПС — Всесоюзный Центральный Совет профессиональных союзов
ГАИС — Государственная академия искусствознания
Госагиттеатр — Государственный агитационный театр
ГОСЕТ — Государственный еврейский театр
Госнардом — Государственный народный дом
Готедр (Госдрама) — Государственный театр драмы
ГАТОБ — Государственный театр оперы и балета
Губоно — Губернский отдел народного образования
ЛАД — Ленинградская ассоциация драматургов
ЛАПП — Литературная ассоциация пролетарских писателей
ЛГСПС — Ленинградский городской совет профессиональных союзов
Ленгизд — Ленинградское государственное издательство
Ленгихл — Ленинградское государственное издательство художественной литературы

ЛенТРАМ — Ленинградский Театр рабочей молодежи
ЛОСПС — Ленинградский областной совет профсоюзов
МАЛЕГОТ — Ленинградский государственный академический ордена Ленина Малый театр оперы и балета
МГСПС — Московский городской совет профессиональных союзов
МОПР — Международная организация помощи борцам революции
МОСПС — Московский областной совет профессиональных союзов
МХТ (МХАТ) — Московский Художественный театр
МХАТ Второй (МХАТ-2) — Московский Художественный театр Второй, бывш. Первая студии МХТ
Налитпостовство — от названия журнала «На литературном посту»
Обл. Теа-Совет — Областной театральный совет
Петропрофобр — Петроградское профессиональное образование
Пионер-ТРАМ — Пионерский театр рабочей молодежи
Посредрабис— посредническое бюро по найму и распределению (трудоустройству) актеров и других театральных работников
Пролеткульт — «Пролетарская культура» (культурно-просветительная организация при Наркомпросе, 1917–1932)
Промфинплан — Промышленно-финансовое планирование
ПТО — Петроградский театральный отдел
РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей
РГИСИ — Российский государственный институт сценических искусств
Репком — Репертуарный комитет
РИИИ — Российский институт истории искусств (Зубовский)
РКИ — Рабоче-крестьянская инспекция
РКК — расценочно-конфликтная комиссия
РКСМ — Российский коммунистический союз молодежи
РСФСР — Российская советская федеративная социалистическая республика
Сорабис — Союз работников искусств
Соцвос — социальное воспитание; подотдел социального воспитания отдела народного образования
ТЕО — Театральный отдел Наркомпроса
ТИМ — Театр имени Мейерхольда
ТРАМ — Театр рабочей молодежи
ТХФ — Театрально-художественный фонд
ФЭКС — Фабрика эксцентризма
ЦО — центральный орган

А. И. Пиотровский

Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия

В 2 томах

Издательская серия:
«*Сотрудники Российского института истории искусств*»

Том II:
Работы А. И. Пиотровского из научных сборников и отдельных изданий
Драматические произведения (1922–1935 гг.)

Редактор В. А. Фролов
Верстка: В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 31.10.2019. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Объем 81,5 печ. л. Тираж 1000 экз.
Гарнитура «SchoolBook».

Оригинал-макет – НП «Балтийские сезоны»
191023, Санкт-Петербург, пл. Островского, 9 – 21. Тел./факс (812) 407 43 46
E-mail: alex-balt-sezon-2011@mail.ru

Отпечатано в типографии ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»
197376, Санкт-Петербург, Аптекарский пр., д. 6.
Тел. (812) 234-54-36, тел./факс (812) 234-13-00
E-mail: levsha@levshaprint.ru www.levshaprint.ru