

„НАШИ ПОТОМКИ БУДУТ С ВЕЛИЧАЙШИМ УВАЖЕНИЕМ ПЕРЕЛИСТЫВАТЬ КНИГИ ИСТОРИИ НАШЕЙ ЖИЗНИ, ПУСТЬ В КАЧЕСТВЕ ПАМЯТНИКА НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ ВСТАНУТ ПЕРЕД НИМИ НЕ ТОЛЬКО ИДЕИ НАШИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ, НЕ ТОЛЬКО ПОБЕДЫ НАШИХ МАСС, НЕ ТОЛЬКО ТЕХНИКА, СОЗДАННАЯ НАШИМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИМ ТРУДОМ. ПУСТЬ ВСТАНУТ ПЕРЕД НИМИ НАШИ БОЛЬШИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НАШИ ДРАМЫ, КОТОРЫЕ И ТОГДА ЕЩЕ БУДУТ ДАВАТЬСЯ В ТЕАТРАХ, ЧТОБЫ ГОЛОСОМ САМОЙ ЭПОХИ СКАЗАТЬ ОБ ЕЕ ИСТОРИИ“.

(Из доклада А. В. Луначарского о драматургии на пленуме Оргкомитета ССП).

## Луначарский — драматург

Ровно пятнадцать лет назад, 2 января 1919 года, на Тверской, 22, в том самом доме, где сейчас я пишу эти строки, в «Театре драмы и комедии», в первый раз шла пьеса А. В. Луначарского «Королевский брадобрей». В финале спектакля зарезанный своим брадобреем король Дагобер Крюель (его играл нынешний народный артист республики И. Н. Певцов) опрокидывался навзничь, и... изо рта «мертвого» короля совершенно явственно для публики поднимался густой пар. Театр не оттапливался, зрители сидели в шубах. Но в те годы мороз ощущался значительно меньше обычного. Накаленная атмосфера эпохи ослабляла его действие, и романтические монологи драмы первого наркома по просвещению, появившейся на сцене спустя тринадцать лет после ее написания, также оказались «излучателями» нового, необычного вида теплоты энергии.

Именно в эту романтическую эпоху гражданской войны расцвет особенно ярко романтический театр поэта-драматурга Луначарского. В богатстве тем, мысли, красок, фантазий, в широте перспективы сказались и личность автора, и размах этой эпохи. И если у кого-нибудь и могли тогда проявляться тенденции «революционного» ханжества, попытки сузить кругозор искусства, то во всяком случае они были как нельзя более чужды Луначарскому. Наоборот, его можно было упрекнуть в чрезмерной широте, в такой, которая порой увлекала его драматическую поэзию за пределы действительности и отдавала иные из его пьес во власть далеких от революции идеологий.

Одно за другим появляются его сценические произведения с подзаголовками «драматическая фантазия», «драматическая сказка», «миф»; это «Маги», «Василиса Премудрая», «Митра-Спаситель», «Иван в раю» и несколько позднее — «Искушение». Автор писал эти вещи по ночам, после напряженной и утомительной работы, создавая их было для него отдыхом, — по его словам, «просто хотел забыть и уйти в царство чистых образов и чистых идей». Пьесы эти были яркими выражениями того «новидческого» театра, поборником которого был в те годы Анатолий Васильевич. Если и прежде его драматические произведения были насыщены философским содержанием, то теперь подчас идея пьес стала облекаться в формы мистики, представления различных религий, и самые идеи иногда оказывались крайне спорными. В предисловии к «Магам» Луначарский писал, что основную идею пьесы он «никогда не решился бы выдвинуть как теоретический тезис, как философию, которую стал бы теоретически защищать, но поэзия, по его мнению, «имеет право выдвигать любую гипотезу и одевать ее в самые поэтические краски». П. М. Керженцев выступил в «Правде» против такого раздвоения коммуниста-драматурга на политика и художника, а затем в Доме печати состоялся один из столь характерных для тех лет бурных театральных диспутов, на котором Луначарский и Керженцев утверждали каждый свои положения. Теперь для нас совершенно ясна правота П. М. Керженцева, но тогда не только большинство из участвовавших в диспуте работников театра, в то время приверженцев теории «искусство для искусства», но даже редакция «Вестника театра», стойко борющегося за «Театральный Октябрь», поддержала точку зрения Луначарского, против которой в последующие годы он сам, конечно, выступал. Да и в своей творческой практике он скоро отошел от этой позиции.

В этот же период, непосредственно вслед за символическими пьесами, он начинает вести свою драматургическую работу по двум другим руслам: он дает одну за другой пьесы исторические и культурно-исторические, с одной стороны, и современные пьесы, с другой. В прошедших веках, как это показывают самые заголовки пьес, драматург интересовался крупными историческими фигурами, образами революционных вождей («Оливер Кромвель», «Фома Кампанелла») или героями классических литературных произведений, гением их создателей как бы превращенных в реальных лиц («Освобожденный Дон-Кихот», — кстати, многие из кре-

стьян Ла Манчи убеждены в том, что герой Сервантеса действительно жил среди их предков; еще до революции Луначарский написал пьесу «Фауст и город»). В этих фигурах прошлого он искал те черты, которые приближали их к нашему времени, он стремился подойти к ним с теми мыслями, которые волнуют людей Октябрьской революции. Правда, и здесь поэтическая фантазия иногда уводила его в сторону от исторически правильных оценок (леведеры в «Оливере Кромвеле»), но зато ложным мотивам, имеющимся в прежних вещах и в том же «Кромвеле», — в «Освобожденном Дон-Кихоте» противостоит убедительное разоблачение отвлеченной «доброты» и человеколюбия.

Первая же из пьес Луначарского, посвященная современным революционным событиям, — «Канцлер и слесарь», — занимает видное место в советской драматургии как прототип многочисленных «западных» пьес, сталкивающих в едином действии представителей самых различных сил общества в момент решающей социальной схватки. Революционной героинке здесь сопутствовала меткая сатира на врагов рабочего класса. «Я» — пьеса Луначарского, построенная на советском материале; эта вещь отмечена значительным сдвигом в сторону реализма.

Театр Луначарского — это театр мысли, прежде всего. Каждая его пьеса несет значительную идейную, часто философскую нагрузку. Мыслитель, ученый, политик, культурный деятель сказались в поэте-драматурге. Вопросы философии, этики, религии, эстетики, политики, темы власти, любви, единства и бесконечности жизни, революционной тактики, творчества — все это находило отображение в его пьесах. Огромная эрудиция, глубочайшие знания и подлинно творческий подход этого замечательного человека к сокровищницам мировой культуры встают перед нами из его пьес так же, как и из его книг и статей, из его вдохновенных речей и из всей его практической деятельности.

Исключительная широта — это первое, что поражает в Луначарском. Интернационалист и космополит, он для места действия своих пьес (прямо указанного или же подразумеваемого) выбирал то Италию, то Германию, то Англию, то Испанию, то Россию, то Литву, то Голландию, то Францию, то Ассирию, то Югославию, то Скандинавию. Он брал своих героев из самых различных эпох и общественных укладов. При этом почти всегда там, где действие пьес исторически обусловлено, он умел в психологических и бытовых чертах, в репликах персонажей дать меткие характеристики конкретной социальной среды в конкретной стране и в конкретную эпоху. Но в иных пьесах действие происходит на неведомом острове в неведомое время, сказочном синем мире, в раю, в аду. На драматургии Луначарского заметно явное влияние гетевского «Фауста» с его глубочайшей философской символикой и размахом фантазии наряду с большой реалистичностью. Недаром Луначарского влекло к образу Фауста, самостоятельной разработкой которого он посвятил одну из пьес. Так же самостоятельную трактовку в другой его пьесе и другой великий образ мировой литературы — Дон-Кихот. Затем он работал над драматическим воплощением других литературных образов («Медвежья свадьба» по Мериме) и над переработкой драматических произведений других авторов: Штукена («Бархат и лохмотья»), Газенклевера («Нашествие Наполеона»), Роллана («Настанет время»).

Свой сборник рассказов и одноактных пьес, вышедший в 1912 году, он озаглавил «Идеи в масках». В сущности все его пьесы, не будучи агитками, представляли собой «идеи в масках». Иногда «маски», в которые он облекал идеи, были отвлеченными. Действия значительной части его пьес (не только пьес абстрактно-философского порядка) происходят в «некоей» стране, в «некоем» время. Подчас такие «маски» давали нужные обобщения, но в других случаях они делали пьесы расплывчатыми, символика оказывалась мало доступной для восприятия. Иные его образы переходили из пьесы в пьесу, в то время как другие имели четкие, неповто-

ряющиеся характеристики. Для драматургии Луначарского типично наличие среди ее персонажей большого количества художников, поэтов, мыслителей.

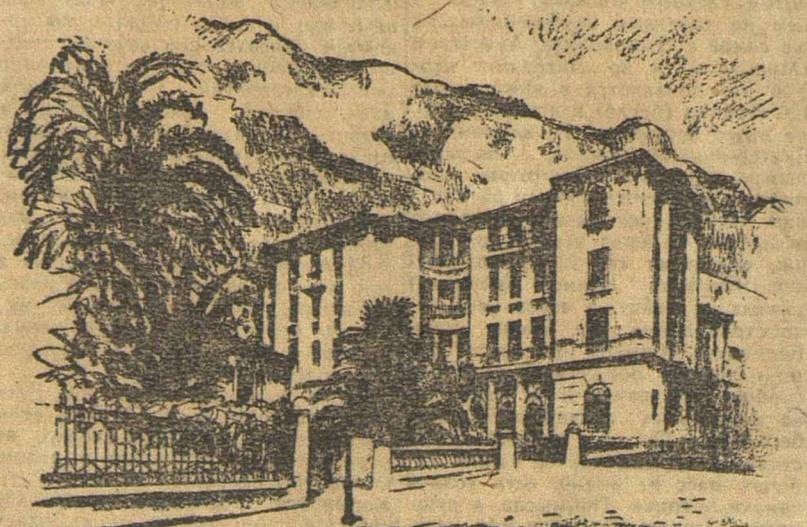
Луначарский не был новатором в области театральной формы. Его пьесы по форме ближе всего к романтическому театру XIX века. В них немало риторичности, нередко «маска», прикрывавшая идею, сползала, и идея выступала перед зрителем в ее непосредственно словесном выражении. Это, однако, несколько не мешало им столь же нередко быть глубоко лирическими. Богатейшая фантазия автора, увлекавшая его подчас и в область фантастики, давала в его распоряжение ряд эффектных литературных и сценических приемов. В его пьесах было немало яркости, красочности. От мелодраматических сцен он легко переходил к остроумным жанровым элизодам.

С точки зрения театра (в узком смысле слова), в особенности нового театра, в его пьесах есть ряд недостатков: они растянуты, есть длинные монологи и диалоги, иногда они недостаточно действенны. Как пьесы для чтения (некоторые из них и имели только это назначение), они всегда интересны и увлекательны, в известном отношении продолжая линию его «Диалога об искусстве».

Пьесы Луначарского ставились по всему СССР. В Москве они шли в театрах, в которых в той или иной мере сказывались традиции романтического театра: Малом («Оливер Кромвель», «Медвежья свадьба», «Бархат и лохмотья»), б. Корша («Канцлер и слесарь», «Я»), б. Незлобина («Народ» — первая часть «Фомы Кампанеллы»), в театре МГСПС («Герцог» — вторая часть «Фомы Кампанеллы»), в тот период и этот театр можно было причислить к театрам такого типа). Объяснение этому кроется в их формальных свойствах, здесь отмеченных. Некоторые из его пьес шли и за границей, где они с честью несли знамя советской культуры и, очевидно, еще будут продолжать исполнять эту ответственнейшую функцию. Так, организующийся теперь в Мадриде экспериментально-синтетический «Художественный театр-школа» включил в свой репертуарный план «Освобожденного Дон-Кихота», изданного в испанском переводе еще в 1926 году в Буэнос-Айресе.

Историк советского театра, обозревая его первое десятилетие, должен с большим интересом и вниманием остановиться на фигуре Анатолия Васильевича Луначарского, не только руководителя театральной политики и театрального кризиса, но и драматурга, талантливого, своеобразного, пламенно борющегося за победу социализма оружием политики и искусства.

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ



Ментона, Отель «Сесиль», где провел последние дни своей жизни и умер А. В. Луначарский