Рабочий и театр. Ленинград. № 10. Апр. 1933

„ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА"

В ближайшее время в издании ЛЕНГИЗа выходит первый том „Истории советского театра"—многотомной коллективной научно-исследовательской работы, выполняемой силами секции театроведения Государственной академии искусствознания (ГАИС). Первый том, охватывающий историю петроградских театров февральской революции и в эпоху военного коммунизма, состоит из следующих разделов: 1) „Петроградские театры от февраля к октябрю" (С. Мокульский); 2) „Петроградские театры в первые годы Октября" (А. А. Гвоздев и Ант. Пиотровский); 3) „Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма" (И. Соллертинский); 4 „Литература о театре эпохи военного коммунизма" (А. Бугаков и С. Данилов).

Давая характеристику основных установок данной работы, В. Е. Рафаелович в предисловии к книге пишет: „Мы имеем право с рядом работ, объединенных новым принципиальным устремлением. Перед нами не прагматическое исследование, не похвальное слово советскому театру, не экономика-прейскурант премьер и возобновлений, не эстетико-социологический труд в духе предыдущих работ так наз. гвоздевской школы. Ловучом книги являются не исчерпывающая документация театральных фактов, но уяснение сложного становления советского театра как культурологического движения. Направленные против „морфологической школы" стать первого тома „Истории советского театра" поднимают целый ряд проблем, из которых главнейшие являются следующие: проблема формирования и становления идеологий в театральном фронте, рассматриваемая в свете борьбы господствующих социально-эстетических и философских концепций, во-вторых — проблема движения и дифференциации художественного наследия, в-третьих — вопрос об использовании и освоении наследия буржуазно-дворянской культуры и, в четвертых — проблема становления пролетарского театра".

В ближайших номерах нашего журнала будут опубликованы отдельные выдержки из первого тома „Истории советского театра"; ниже помещаются две статьи А. А. Гвоздева и Ант. Пиотровского, посвященные периодам годам работы Большого Драматического театра (отрывок печатается в выдержках).

I. 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 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 доступными 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 предшествующие 1918 г. этой интеллигенцией—в первую очередь преемником „Театра трагедии" Ю. М. Юрьева и театра „Художественной драмы" А. Н. Лаврентьева. В работе нового театра объединялись, таким образом, артисты [illegible] М. Юрьев, Н. Ф. Монахов, В. В. Максимов, [illegible] режиссер А. Н. Лаврентьев, режиссеры Алексе[illegible]нуа, Н. В. Петров, Б. М. Сушкевич, К. К. Тверско[illegible]ожникин В. А. Шуко, М. В. Добужинский и Алекса[illegible] Бенуа. Музыкальная часть была сосредоточена в р[illegible]ах В. В. Асафьева, Ю. А. Шапорина и М. А. Кузмина. [illegible]Председателем директории театра был назначен Александр Блок. Наконец, активнейшее участие в работе театра принимала также М. Ф. Андреева, являвшаяся председателем режиссерского управления театра и состоявшая в группе актрисой.

Созданный на такой широкой основе, Большой Драматический театр явился необычайно ярким и показательным образом 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 сосчерпывающей точностью сформулирована в постановлении VIII партийного съезда. То, что репертуар этот в Большом Драматическом театре принял конкретные очертания романтической, в частности шиллеровской драмы, отчасти объясняется традициями и вкусами „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" и „Книге о новом театре" А. В. Луначарский намечал задачи будущего социалистического театра в следующих словах: „Задача эта: развить все лучшие, здоровые из идей „культурного" общества для создания „варварского", социалистического высокого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов сцены, для сближения великого искусства с великими господами будущего—народом". А в 1920 г. он же предлагал „занять главный узел идеей культуры непосредственно там, где обрушился второй раз в светаке утро буржуазным революционной", т. е. опять-таки на репертуаре XVII—XVIII вв.

В то же время М. Горький видел задачу иною organизационного театра в том, чтобы „научить людей любить, уважать истинное человеческое, чтобы они умели, наконец, гордиться собою. Поэтому на сцене современного театра необходим герой". [1]

Для Горького организация Большого Драматического театра являлась 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., созданный в Нижний-Новгороде, он организует для нижегородских рабочих „Театр Народного дома", сосланная труппу его из актеров Московского Художественного. 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 фарт 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 оценить значение классического наследия, но и наиболее широко задумавшим и хронологически первым опытом создания советского „театра классики".

Не случайно поэтому, что первый же спектакль театра, который открывался зданием Консерватории 15 февраля 1919 г., „Дон Карлосом" Шиллера, был встречен с огромным сочувствием партийной печатью. В „Петроградской правде"[2] А. В. Луначарский настойчиво призывал рабочие организации посетить вот выдающийся спектакль, как он аттестовал „Дон Карлос". Большой Драматический театр бесспорно явился в этом отношении элементом социалистического строительства театра.

Но шиле и притом весьма разнородное содержание влагали в новый театр объединившиеся в его работе представители революционной художественной интеллигенции.

[1] „Дела и дни Большого Драматического театра", 1919 г., № 1, стр. 9.

Здесь прежде всего надо остановиться на Александре Блоке, деятельная работа которого в театре закрепила 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, нося в себе огромные отрицательный заряд ненависти к своей среде, к своему классу и еще больше к промыслу ему на смену буржуазному обществу XIX и XX вв. Приняв в первые послеоктябрьские месяцы пролетарскую революцию как „стихию", разрушающую ненавистную ему буржуазно-мещанскую культуру, Блок [illegible] в театр и репертуар этой культуры XIX в., отрицая реализм и натурализм их классовых стилей в противопоставлении ей „высокого" и условного на искусством добуржуазным или даже вообще „внеклассовым".

Все это объясняет, почему Блок, еще со времени театра Немирзаровской интеллигенции выражение своего пренебрежения в театре и драматургии, именно в первые послеоктябрьские годы пытаются подошел к театральной работе, стал одним из активнейших деятелей Большого Драматического театра и ТЕО Наркомпроса. И еще тогда, в 1918 г., первый свой „антибуржуазный", как ему казалось, установке, Александр Блок настаивал, чтобы „мы сейчас, наконец, решительно, что требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слов и великого смеха, — не в гомеопатических дозах, а в настоящих, что позорно лишать зрителя голода, 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 Дунсинан". [1]

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 путь конкретной созидательной борьбы Октября оставлял непонятным и враждебным именно дворянстве, как бы ни ненавидел он сам прошлое своего класса. С каждым годом укрепления Октября для Блока на революции уходит „музыка" и „смель" революции. И самое основание Большого Драматического театра,— факт, как было указано, объективно выражавший укрепление строительства социалистической культуры,—зая 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 каждом [illegible] бывает минута замедления, как бы минута разлучья, усталости, остановленности духом времени. В революции, где действует человеческие силы, это—особенная минута. Разрушение еще не закончено, но оно уже убывает. Строительство еще не началось. Мумиии старой уже нет, новой еще нет. Скучно". [1] И далее: „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 усталость. Тогда заметна стала убыль творческого хмеля, той музыки, которая звучала в конце 17-го и первой половине 18-го года".

И сейчас и определение 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 далеком, свой неугасающий хмель, свои музыки"—говорил Блок,—тот хмель и та музыка, которых, по его мысли, уже не было в революционной действительности. Сходясь таким образом в мир классического репертуара из отсталого духом музыки мира революции, Блок звал театр „пышать, дышать, пока можно, горним воздухом трагедии". „В нем,—говорил Блок,—защита большого и тяжкого, тоска нашего театра, о который хлещут, как никогда еще не хлестали, песенные волны жизни".

Итак, в то время как для пролетарской власти, пришедшей в Большой Драматический театр, он являлся средством [illegible] пролетарским зрителям классической [illegible] в наших [illegible] социалистическ[illegible] для председателя директории театра,— [illegible] это в нем „всем сознанием своим слушавший музыку революции" и „Скифов", — был он путем ухода от постылой действительности на горные вершины прошлого.

В той же общей направленности—устремление другого видного руководителя Большого Драматического театра—Ю. М. Юрьева.

Для Ю. М. Юрьева „пафос шекспировских трагедий „бодрящий", „для которого нет ничего подобного непосредственно вытекают из самой сущности человеческой правды". Отсюда и задание, ставящееся им перед артистом, сводится к необходимости „подбодрить и приподнять бодрость и смелость душ и шевелить явлений". Высказывая таким образом несбывшееся распространению в кругах художественной интеллигенции теорию „надклассовости", „внеклассовости" классического искусства, Ю. М. Юрьев вместе с тем предлагает „оградить театр от лицемерных наветов людей внешних, недоступных жизнетворящему дыханию прекрасного".

Но в то же время, войдя в Большой Драматический театр после подобных же достаточно успешных опытов предпринятых им ранее в „Театре трагедии" и цирке Чинизелли, Ю. М. Юрьев, по собственному признанию „почувствовал приливы новых творческих сил, а главное освободился от старых пут".

Таким образом создавшийся революцией новый театр хотя и был своеобразно и странненько поит 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 первых различных вариантах, тенденции распадающейся дворянской интеллигенции, то через Н. Ф. Монахова устанавливалась связь с печатным, но остающимся до конца недоделанным буржуазным театром дарской России.

Первое выступление Н. Ф. Монахова относится к 1885 г. и развертывается не 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. выступает в оперетту в Киеве, чем отмечается вторая полоса его артистической деятельности. Он приобретает известность в качестве опереточного простака, но сохраняет публицистическую установку своего куплета. Направленность творчества Монахова в этот период отчетливо буржуазна. Не случайно, что в 1915 г. Мардкаиов приглашает Н. Ф. Монахова во вновь организуемый „Свободный театр" в Москве, этот кладезь славный опыт „синтетического" театра модернизированной 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—в прошлом всего его художников 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-пышные, декоративно-торжественные,— 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

[1] „Репертуар" (ТЕО Нар. комисс.), стр. 55.
[2] Ал. Блок. Собр. соч., Берлин, 1923 г., т. IX, стр. 295.

года своего существования чрезвычайно напряженную программу классического репертуара, поставив „Макбета", „Много шуму из ничего", „Разбойников", „Отелло", „Короля Лира", „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 общественностью, спектакли эти, бесспорно, содействовали приближению к новому зрителю культурных наследий. 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 было же время, как и все почти классические пьесы в театрах этих лет, они могли служить и служили для осуществляющей их художественной интеллигенции средством выражения не только абстрактно „вечных", а и вполне конкретных политических и чрезвычайно реакционных настроений.

Вот [illegible] со вступительным словом перед красноармейцами [illegible] спектакле „Много шуму из ничего". Блок [illegible] Шекспира следующее истолкование: „Были, [illegible] 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 за грабили, вместо того, чтобы начинать строить и беречь, эти страны теряли свои силы. Они становились слабыми и циными, тогда их голыми руками забирали соседи, кто посильнее. Тогда народ, который начал борьбу за свободу, становился рабом более несчастным, чем был прежде".[1] Расстоянием тем же красноармейцам „Дон Карлос" 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 Позы за свободу совести в том же „Дон Карлосе", уводят нас уже далеко за пределы „аполитичной", „надклассовой", почившей на „горних вершинах" классиков 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 настроениям части театра, — это с полной очевидностью доказывают те немногие спектакли из числа 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. Мелнефельма. Это отнюдь не классическая трагедия, это не произведение 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 „миросердие выше силы". Народ чувствует миросердие императора, но, просветленный христианством Тит Флавий отрекается от престола, отрывает себе артерии и умирает, проповедуя миру насилия, который он утверждал разрушением. Иерусалим, мир любви, „Человек, любящий мир, живет в после смерти. Я хочу обдать миром печаль" — говорит он перед смертью.

Если вспомнить, что пьеса была поставлена и играла 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.

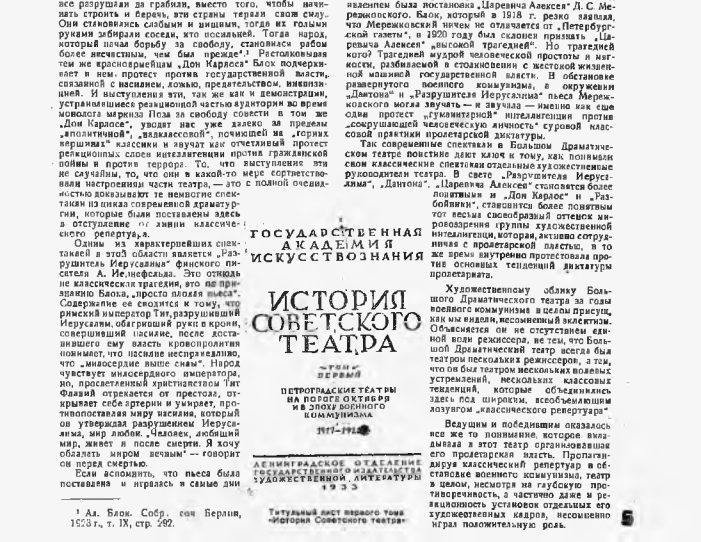
Вторым спектаклем современного автора в Большом Драматическом театре являлась постановка пьесы Марии Лебберт „Дантон". И эта пьеса, по существу того же Блока, страдает мелодраматизмом. Но и здесь любопытно ее содержание. Схема „Дантона", театр избрал для вскрытия французской революции одного из ее деятелей, павшего от руки революционеров-якобинцев во время установленного ими террора. Однако, пьеса Лебберт показывает Дантона героем-патриотом. Представители дворянской аристократии, офицер-эмигрант и графиня, ставшие в годы революции содержательницей кабачка, не решаются убить Дантона, пленяющего их силой своего патриотического воодушевления. „Жизнь таких людей, как Дантон, — говорит Блок,— помогает нам использовать наше время". Для него Дантон не был „злым человеком", так как „он особенно на тюрьмы и избавил от казни несколько из тех непонимавших людей и сам он погиб не гильотине от руки своего товарища Робеспьера, более жадного до человеческой крови".

Наконец, на ряду с постановкой пьесы Сен-Бенелли „Рыжий пашо", 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" становится более понятным и „Дон Карлос" и „Разбойники", становится более понятным тот весьма своеобразный отсвет мировоззрения группы художественной интеллигенции, которая, активно сотрудничая с пролетарской властью, в то же время внутренно протестовала против основных тенденций диктатуры пролетариата.

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 объединялись здесь под широким, всеобъемлющим лозунгом „классического репертуара".

Ведущим и победившим оказалось все же то понимание, которое выдвигала в этот театр организовавшая его пролетарская власть. Пропагандируя классический репертуар в обстановке военного коммунизма, театр в целом, несмотря на глубокую противоречивость, частично для реакционность установок отдельных его художественных кадров, несомненно играл положительную роль.



ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

ТОМ I ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ПЕТРОГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ НА ПОРОГЕ ОКТЯБРЯ И В ЭПОХУ ВОЕННОГО КОММУНИЗМА

1917—1918

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1933

Титульный лист первого тома „Истории Советского театра"

[1] Ал. Блок. Собр. соч. Берлин, 1923 г., т. IX, стр. 292.