

Вс. Мейерхольд

R 57  
882

~~13205~~

Р

РЕКОНСТРУКЦИЯ

театра

U

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

05





ВС. МЕЙЕРХОЛЬД

R 57  
882

~~3005~~

# РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА

30-3536



П-35180

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ  
ЛЕНИНГРАД 1930 МОСКВА

Текинопечатъ 608/Л.  
Обложка художн. А. Ушина.  
Отпеч. в тип. изд. „Ленинградская Правда“  
Социалистич. 14. Зак. 7085. Тир. 6000.  
Ленингр. Областлит № 48013.

5838-00



Книга поступила



2015147725



*СВОДКА СТЕНОГРАММ ТРЕХ ДОКЛАДОВ, ПРО-  
ЧИТАННЫХ В ЛЕНИНГРАДЕ, КИЕВЕ, ХАРЬКОВЕ*

Товарищи, когда речь идет о воздействии театра на зрителя в период, когда организующие силы на театральном фронте по целому ряду вопросов о том, каким должен быть современный революционный театр, еще не вполне договорились,—так вот, когда речь идет о воздействии театра на зрителя, то в силу того обстоятельства, что спектакль современный строится в соответствии с требованиями, предъявляемыми к нему и нашей партией и новым зрителем, при таких условиях нельзя забывать ни об одной стороне этих воздействующих на зрителя сил. Если театр ставится как орудие агитации, то естественно, что люди, интересующиеся театром, требуют, чтобы прежде всего со сцены передавалась определенная мысль, и зритель хочет точно знать, для чего выстроен данный спектакль и что хотят сказать режиссер и актер, ставя и разыгрывая данный спектакль.

Мы заставляем зрителя вместе с нами думать, размышлять по целому ряду вопросов, ставящихся в порядке дискуссионном, и сценическими ситуациями и действующими образами. Мы заставляем зрителя рассуждать и спорить. Вот одна природа театра: возбуждать мозговую деятельность зрителя. Но есть и другая природа театра, вытягивающая эмоциональную область зрительного зала. Зритель

проходит через сложный лабиринт эмоций, воспринимая воздействующие силы. То обстоятельство, что театр воздействует еще и на «чувство», заставляет нас помнить, что если спектакль построен, как произведение искусства, плохо, если он будет заниматься риторикой, если он будет вводить резонеров, будет строить диалоги, взятые напрокат из так называемого разговорного театра, такого театра мы не приняли бы, он походил бы на зал для дискуссий. Ведь вот сегодняшней свой доклад я мог бы проговорить под аккомпанемент рояля или оркестра, мог бы делать маленькие перерывы, в течение которых аудитория слушала бы музыку и под звуки музыки переваривала бы брошенные докладчиком мысли. Но от этого доклад мой и ваше пребывание на моем докладе все вместе не стало бы спектаклем.

Так как спектакль строится по законам, театру свойственным, то одним только воздействием на мозг человека ничего не поделаешь.

Необходимо, чтобы театр воздействовал и на эмоции, чтобы спектакль не только давал точки к развитию той или иной мысли или строил бы развитие действия так, чтобы зритель сейчас же делал какие-то выводы. Лица, которые действуют на сцене, не для того вовсе призваны, чтобы только доказывать ту или иную мысль автора и режиссера, и актера; все конфликты, вся борьба вовсе не имеют в виду только строить какие-то тезисы и им противопоставлять те или иные антитезисы. Не для этого и не за этим только приходит публика в театр.

Основная мысль, которую необходимо сегодня доложить вам, это попытка разобраться в той сложности, которую мы имеем к сегодняшнему дню на театральном фронте. Для того, чтобы подойти к этому, мне нужно коснуться не только того, что делается в СССР, но и того, что делается в других странах.



Мне нужно коснуться не только нашего мира, но и мира по ту сторону нашей границы. Вся масса тех, кто жаждет не только хлеба, но и зрелищ, тянется к таким спектаклям, которые бы его, зрителя, захватили всецело, которые брали бы не только его мозг, но и сердце. Отсюда потребность директоров театров и режиссеров давать спектаклям особый блеск занимательности и сложности. Это необходимо еще и в силу того, что зритель очень любопытен, и он хочет, чтобы спектакль, на котором он присутствует, брал его целиком. Те, кто строят спектакли, стремятся создать их прежде всего в особом разнообразии. Отсюда и стремление вовлекать в зрелище по возможности все виды искусства.

Те проекты, которые предлагал когда-то Вагнер в деле создания своеобразного синтетического театра, который бы втягивал на сцену не только слово, но и музыку, и свет, и «чары» изобразительных искусств, и ритмические движения, казались когда-то весьма утопическими. Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли: нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых на зрительный зал воздействовать.

Театр, опирающийся на риторику резонеров, театр сугубо агитационный, но антихудожественный, уже вскрыт как вредное явление. Другой театр, стремящийся быть агитационным, в момент величайшего напряжения у актеров заставляет их умолкать и возникает музыка, которая дополняет и усиливает напряжение момента (вспомните опыты: «Бубус» в театре моего имени, «Плавятся дни» в ТРАМ'е). Если мы говорим о драматическом театре, мы говорим о нем как о театре музыкальном. Театр, стремящийся использовать все технические достижения сцены, введет еще и кинематограф, так что игра драматического актера на сцене чередуется с его игрой на экране. Или

спектакль драматического театра возникает как своего рода обозрение, где игра актера проводится в приемах игры то драматического, то оперного актера, то танцовщика, то эквилибриста, то гимнаста, то клоуна. Так вовлекаются на сцену элементы других искусств, чтобы спектакль стал занимательным, чтобы он лучше воспринимался зрителем. В области драматургии скучное деление на акты, неподвижность такой структуры перестает удовлетворять. Стало необходимо делить пьесы на эпизоды, на картины, по примеру Шекспира или драматургов старопанского театра.

Эпизоды дали возможность преодолеть косность псевдоклассического единства действия, единства времени. Мы переходим в новую фазу драматургии. Мы строим новый род спектакля. В этой ломке возникает борьба между кино и театром.

На Западе и в Америке количество кино-театров значительно больше, чем драматических и оперных театров. Статистика показывает, что в Америке и в Германии кино-театры пропускают гораздо большее количество зрителей, чем всякие другие театры. Некоторые делают отсюда вывод, что передовых позиций не занимает ни драмтеатр, ни оперный театр, что кино-театр забивает и драму, и оперу, что кино является опасным конкурентом театру. Интересно проследить, как протекает эта борьба за первенство.

Кино-сеансы дошли до точки. Директора кино-театров, получающих в свои залы громадное количество публики, в один прекрасный день подметили, что публика их начинает мало-по-малу разочаровываться. Она требует, чтобы кино-сеансы не ограничивались показом движений немых фигур; она подталкивает техников кино-съемок к тому, чтобы техника съемок пошла дальше того, что есть. Когда же наконец немой заговорит? И техника пошла по пути требований публики. Для того, чтобы конкурировать



с театрами, с живым актером, изобретатели пошли по пути исканий слова для экрана. Возникла говорящая фильма. В плане конкуренции между кино и театром можно ли это обстоятельство считать победой кино? Нам кажется, что здесь кино обнаруживает сдачу своих позиций. Как бы ни увлекал кино-экран зрителя, где есть такая свобода: перебрасывать действие из одной страны в другую, мгновенно сменять ночь на день, показывать чудеса в области актерской трансформации, щеголять акробатическими трюками, — но это оказалось недостаточным, зритель потребовал слова, без которого ему все же скучно. Зритель требует, чтобы актер, ставший его кумиром в качестве немногого актера, наконец-то заговорил.

Не кажется ли вам, что с момента, когда фильма стала говорящей, международное значение экрана пропало. Какой-нибудь Чаплин, который сейчас понятен и в Америке, и в Голландии, и в СССР, этот актер становится уже непонятным, как только он начинает говорить по-английски. Русский крестьянин отказывается воспринимать англичанина Чаплина. Чаплин был ему близок и понятен, пока он только мимировал. Вот это достижение мы рассматриваем, как сдачу позиции кино в его борьбе с драматическим театром. На что же, спросят нас, рассчитывает драматический театр, на какую победу в этой борьбе кино и театра?

Театры, которые мы сейчас имеем в нашей стране, это не те театры, которые у нас рано или поздно будут. Мы еще не имеем возможности бросить на этот культурный фронт достаточное количество средств, но совершенно очевидно, что мы будем строить другие театры. Мы уйдем из этих театров, которые нам достались в наследство от периода так называемого императорского, дворянского, помещичьего. Тогда строилась сцена-коробка, которая была рассчитана на иллюзию, тогда строилась сцена, на которой



ставился спектакль с расчетом на то, чтобы зритель мог отдыхать, покейфовать, подремать, пофлиртовать, посадить.

Мы, строящие театр, долженствующий конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов кино-экрана (не в том смысле, что экран мы повесим в театре), дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, по тем требованиям, которые мы к театральному зрелищу предъявляем, и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кино-театры.

Революция в области перестройки формы и содержания современного театра остановилась в движении своем вперед лишь из-за отсутствия средств на переоборудование и сцены и зрительного зала.

И еще: нужно учесть потребность современного зрителя воспринимать спектакль не в количестве 300—500 человек (в так называемые «интимные», «камерные» театры пролетариат не хочет идти), а в количестве тысяч, исчисляемых десятками (смотрите, как до отказа наполняются стадионы, где нынче показывают свое искусство футболисты, волей-болисты, хоккей-команды и где завтра будут показываться театрализованные спортивные игры). Ту зарядку, которую ждет от спектакля современный зритель, он хочет принять в таком грандиозном напряжении, чтобы нагрузка эта могла быть по силам тысячам, а не сотням. Каждый спектакль, который создается теперь, он создается с намерением вызвать зрительный зал к участию в доработке спектакля, и драматургия, и техника современной режиссуры пускают в ход свои машины с учетом, что спектакль будет создаваться не только усилиями актеров и сценической машинерии, но и усилиями зрительного



зала. Мы сейчас любой спектакль строим с расчетом, что он явится на сцену недоработанным до конца. Мы на это идем, это знаем, потому что самую значительную корректуру спектакля производит зритель.

Всю предварительную работу, которую производят, готовя спектакль, и драматург, и режиссер, они рассматривают только как подготовку нужной почвы для того, чтобы дальше работу проделали совместно в ходе спектаклей изо дня в день две самые действенные силы театра: актер и зритель. Актер и зритель получают от драматурга и режиссера лишь каркас. Каркас этот должен быть так выстроен, чтобы он не жал, не теснил, а дал бы свободу для сговора зрителя с актером. Мы, драматурги и режиссеры, знаем, что все то, что мы намечали в процессе репетиций, только приблизительно верно. Окончательное завершение и закрепление всех деталей спектакля производит уже вместе с актером зрительный зал. И вот нужно, чтобы количество корректоров было грандиозно, нужно, чтобы корректура производилась большими массами.

В кино делается то же самое.

Когда в Голливуде готовятся сенсационные фильмы, там производится такая предварительная работа, прежде чем выпускать фильму на рынок. Фильма, уже сработанная, но еще не выпущенная на рынок, экспромтом ставится на суд публики какого-нибудь очень большого кино-театра. Когда публика уже вошла в зрительный зал, объявленная фильма снимается с экрана и, взамен снятой фильма, объявляется к показу испытываемая фильма. В этот кино-театр входит большое количество агентов этой фабрики с записными книжками, и они проверяют качество фильма на этой неподвзятой публике, которая не «подобрана», как это бывает на театральных премьерах. И вот этот случайный состав «массового» зрителя является судьей испытываемой кино-фильмы. Агенты прислушиваются к зри-

тельному залу, замечают, какие места воспринимаются зрителем со скукой, какие с восторгом,—и затем уже делается перемонтаж этой фильмы и затем уже она пускается в свет.

Какое же театральное помещение мыслится нам для создания нового спектакля? Прежде всего, нужно уничтожить ложи и совершенно отказаться от расположения мест ярусами. Только амфитеатровое расположение зрительного зала годно для спектакля, создаваемого совместными усилиями актера и зрителя, потому что при амфитеатровом расположении мест зритель не разбивается по разрядам: здесь публика первого ранга (чином повыше), там публика второго ранга (беднота, уплатившая за места подешевле).

Кроме того, должна быть окончательно разрушена сценаробка. Только при этом условии спектакль может быть действительно динамизирован. Новая сцена даст возможность преодолеть скучную систему единства места, втискивание сценического действия в четыре-пять громоздких акта, преодолеть с тем, чтобы дать сценической машинерии гибкость в показе быстросменяемых эпизодов. Новая сцена внепортальная и с подвижными площадками по горизонтали и по вертикали даст возможность использовать приемы трансформации актерской игры и действия кинетических конструкций. Актеры будут появляться в целом ряде ролей. Ненормально, что одна роль слишком нагружена материалом, другие же роли сводятся к таким, которые могут быть исполнены статистами низкой квалификации. В новом театре не будет статистов. Нет плохих ролей, есть плохие актеры. Каждая роль может быть сильной, если ее исполняет хороший актер. Большим актерам интересно появиться на протяжении спектакля в 7 или даже в 10 ролях, показывая искусство менять маски, показывая искусство менять образы простыми средствами.

Борьба между кино и театром только еще намечается. Куда пойдет один конкурент, куда другой? Совершенно



очевидно, что театр драматический не сдает своих позиций, он уже накануне того, когда вот-вот получит в свое распоряжение сцену, технически так оборудованную, чтобы театр мог вступить в открытый бой с кино не на живот, а на смерть. Театр уже идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации, а кино, боюсь, что споткнется о то, о чем я уже говорил: актер, который будет участвовать в говорящей фильме, в один прекрасный день почувствует, что теряет международную аудиторию, и ему захочется вернуться к нему театру.

Когда мы начинаем на сценах наших драматических или оперных театров строить конструкции в образцах, единственно надобных для выявления нового революционного содержания надобных пролетариату пьес, мы натываемся на громадные трудности при условии, что театр все еще не индустриализован. Еще не может быть брошено на усовершенствование сцены необходимого количества средств; сцена технически крайне несовершенна, и, тем не менее, идя по пути кинофикации театра, вводя на сцену кинетические конструкции, мы уже имеем ряд побед в борьбе с кино. Ленинград имеет уже в трех рабочих районах театры, удобные для зрителя. Там театры построены по системе амфитеатров, и они наполняются большим количеством зрителей; к сожалению сцены, остаются еще оборудованными по старой системе.

Когда мне приходилось года два-три тому назад путешествовать по Италии, мне приходилось поражаться, что в той стране, где процветал некогда замечательный театр импровизации, где такой яростный бой вели между собой славные драматурги XVIII века — Гольдони и Гоцци, — в той стране, где блестяще развивался (кой-где и до сих пор сохранившийся) театр марионеток, в стране, где когда-то утверждала себя высокая театральная культура, — в этой стране в настоящем театра нет. Я заинтересовался: почему

же это так? Я хорошо знаю староитальянский театр, так как на его традициях, как и на традициях японского театра, я учился. Корни традиций итальянского театра здоровы. Но не нашлось такой организации, которая бы занялась особым уходом за этим нежным растением, чтобы не дать зачахнуть этим здоровым корням. Вы напрасно думаете, что традиции могут жить без того, чтобы о них заботились; их надо поливать, как луковицу, которую выращивают. Это вздор, что традиции могут расцветать сами по себе. В культуре этого не бывает. Кто знаком с историей итальянского театра, тот знает, какую сильную борьбу нужно было выдержать Гоцци, когда он спорил с Гольдони о необходимости восстановления подлинных традиций театральных масок итальянской комедии. В боях своих с Гольдони Гоцци опирался, с одной стороны, на массы, на состояние народного вкуса, на потребности итальянского зрителя того времени, и, кроме того, он подобрал такую группу актеров, которые пошли за ним в его борьбе за крепкие традиции. Потом наступает ряд неудач для дела восстановления на сцене любимых народом масок, потом снова торжество Гольдони и с ним падение народного театра; традиции куда-то закупорены, никто их не возвращает. После этого наступает анархия, анархию подогревает футуризм Маринетти. Помните знаменитый лозунг Маринетти: Долой традиции! музеи нужно сжечь, с прошлым никакой связи не надо держать, нужно создавать новое искусство, которое не должно иметь ничего общего с прошлым. Итальянский народ, который когда-то был в восхищении от сказочных театральных представлений, восстановленных Гоцци, вопреки насмешкам сторонников синьоров Кьяри и Гольдони, — в отношении театра остался тем же в наши дни, каким он был во времена Гоцци. Но «народ» требует зрелища, помните эту знаменитую формулу «хлеба и зрелищ», она бесконечно злободневна.



Потребность в таких зрелищах есть, и тогда выходит на сцену священник, поп. Так осуществляются театральные традиции Италии в католической церкви.

И тут интересно вспомнить об одном приеме, рассказанном Гоцци в предисловии к его трагикомической сказке «Женщина-змея», поставленной труппой Сакки в театре Сант-Анжело в Венеции 29 октября 1762 года.

«Пятая сцена третьего действия этой сказки, пишет в своем предисловии Гоцци,—одна из тех выдумок, которые серьезные газетные писаки, авторы глупых, бессмысленных сатир, называют тривиальным вздором.

«Так как это представление полно чудес, мне пришлось для сокращения времени и расходов труппы, а также для того, чтобы не заставлять ее показывать многие чудесные события, которые, однако, должны быть известны слушателям, выпустить на сцену Труффальдино, подражающего оборванным продавцам печатных известий, и заставить его рассказывать их вкратце, сопровождая поветствование разными выходками.

«Сакки-Труффальдино, вышедший в коротком, рваном плаще и грязной шляпе, с огромной охапкой печатных листков, причем подражал этим бездельникам и передавал в немногих словах содержание сообщения, рассказывал о происшедших событиях и приглашал народ к покупке листка за один сальдо.

«Столь неожиданные сцены, исполнявшиеся им с большим изяществом и точностью подражания, которые неизменно пользуются успехом у публики, вызывали в театре шум и несмолкаемые взрывы смеха, а из лож ему бросали деньги и сласти, чтобы только получить листок.

«Подобного рода выдумка, кажущаяся тривиальной, но находящая себе оправдание в той откровенной свободе, которой я всегда пользовался в своих сказках, была оценена по достоинству умными людьми. Сцена эта повлекла

за собой ряд происшествий, слух о которых распространился по всему городу, вызывая у всех любопытство и желание пойти посмотреть такое зрелище.

«Когда продавцы газет услышали об успехе этой сцены, они собрались около входа в театр с грузом старых заплесневших листков, ничего не имевших общего с представлением, и во время выхода публики стали выкрикивать, надсаживая горло, сообщение о великих событиях, изображенных в «Женщине-змее». В ночной темноте они продали бесчисленное множество этих листков, после чего отправились в остерию выпить за здоровье Сакки. Все это возбудило общественные пересуды, которые так способствуют успеху комической труппы.

«Низменное, развитое и представленное в театре в своем истинном виде, привлекающее толпу и вызывающее волнение, перестает быть низким и превращается в полезную и занимательную выдумку. Занимательна ли она— пусть спросят у публики, полезна ли— пусть узнают у актеров: тогда не трудно будет убедиться в ее соответствии с советом Горация».

Таким сценически-театральным приемом Гоцци перебросил мост от сцены к улице.

Никто потом ни в XIX веке, ни в нашем веке не захотел, или, желая, не смог создать театра, желанного итальянскому народу.

Но кто же, кто использовал ту своеобразную тягу итальянского народа к театральному театру, к уличному театру, к острым впечатлениям театральных торжеств?

Кто?

Представители церкви.

Ватикан стал лабораторией режиссерского искусства.

Папа—самый изобретательный, самый искусный режиссер.



В день, когда правлю эту сводку стенограмм, газета сообщает о крупных антиеврейских беспорядках, вылившихся в форму организованного еврейского погрома. Но смотрите: «накануне беспорядков во Львове были организованы религиозные католические процессии».

Ну, понятно: папа Пий IX, осудивший в 1849 году в энциклике социалистов, провозгласил верховную власть папы над миром щитом против «врагов бога и человеческого общества», а в 60-х г.г. он, осуждая натурализм, рационализм, социализм, либерализм, заявил даже о невозможности для себя примириться с «прогрессом и современной цивилизацией».

Теперь католическая церковь протянула руку фашизму. И та и другая организации используют религиозные католические процессии и парады фашистов для того, чтобы поставить себя вне конкуренции в деле восстановления подлинно-уличного театра в Италии и в других странах, давших свободу католическим церквям.

Наше духовенство только теперь додумалось применять новые методы театрального порядка для одурачивания несознательных групп населения, что интересно рассказано на IV съезде безбожников Московской губернии. «Церковь превращается попами в приманчивое, развеселое место. Вместо дьячка—хор, вместо хора—оркестр, приглашаются лучшие артистические силы петь в церкви под фисгармонию или орган. Попы не брезгают гитарой и скрипкой, а на Северном Кавказе и Украине в церкви даже заливается гармошка».

Наш брат-режиссер учится не только просиживая в музеях и библиотеках над книгами и иконографическим материалом, он учится еще, шатаясь по улицам тех городов, куда он попадает в качестве туриста. Желая заострить свои наблюдения, когда режиссер изучает сады театральной культуры,—он начинает с того, что по уши влезает

в пучину городской сутолоки. Когда я попал в Италию, мне скоро стало ясно, что здесь, в этой стране, есть «театр замечательный», театр поразительного «режиссера», театр, на который ухлопывается уйма денег, театр необычайной власти, необычайно торжественный и чрезвычайно «приятный»; с этим театром вряд ли кому-нибудь из вожжаков театрального движения удалось бы конкурировать, ибо «народ», жадный до зрелищ, легко попадает на удочку именно такого вот режиссера. Я говорю умышленно «народ», беру сознательно массу горожан, не производя в этом людском массиве никаких группировок. Этот «антрепренер» и «шеф режиссуры», живущий в Ватикане—папа—время от времени устраивает такое грандиозное зрелище, что даже самые отъявленные атеисты бегут на это зрелище потому, что это зрелище организовано с хорошим знанием «режиссерского искусства» и на него брошены громадные средства. Я говорю о торжественных выходах папы, я говорю о религиозных процессиях, о тех помпезных иллюминациях и фейерверках, о тех разгородках и отгородках, которые устраиваются для могущих приложиться к руке папы и для тех, которые отбрасываются как можно дальше от руки папы. Словом, в один какой-то день все захвачены этим сенсационным спектаклем так, примерно, как у нас в день, когда устраивается, очень редко, может быть, в 2—3 года раз и то почему-то преимущественно в одном только Ленинграде, массовое действо с участием не только актеров, действо, в котором сама масса принимает непосредственное участие. В Риме на зрелище, устраиваемое папой, толпа бежит, охваченная особенным любопытством, потому что там пущена в ход машина тех театральных дел мастеров, которые понимают, что такое власть спектакля.

Ну, разве же могут директора итальянских театров вступить в соревнование с такого рода зрелищем? Театр



загнанный в тупичок какой-нибудь маленькой улочки, театр, берущийся обслуживать не более чем от ста до тысячи человек, кому такой театрик нужен? Наступило время, когда нужно грохнуть такой спектакль, на котором присутствовало бы не менее, ну, скажем, десяти тысяч человек. Современный зритель хочет не только любоваться спектаклем, он жаждет грандиозных масштабов. Современный зритель играет с гулом многотысячной массы стадионов, как дети с новороссийским норд-остом, когда поддуваемые ветром, они спиной опираются на него, ставя тело свое к земле под углом в 30°.

На основании опубликованных в немецких журналах цифр, характеризующих число театров и зрелищ Берлина, А. Гвоздев отмечает, что современный зритель Запада не хочет никаких спектаклей камерного порядка, современного зрителя тянет в грандиозные кино-театры. Статистика, которую он привел в «Жизни Искусства»—«За рубежом». (Мысли на западные темы) указывает на то, что в современном городе рост грандиозных кино-театров увеличивается; не только увеличиваются размеры каждого театра, но этих театров становится все больше и больше. И вот там эта смена волн зрителей достигает грандиозных размеров: одни выходят, другие входят, на улицах гудит толпа, обмениваясь впечатлениями, так что улицы кажутся своеобразными кулуарами этих больших кино-театров.

Рассматривая итальянский театр под углом зрения этой новой потребности современного зрителя, мы видим, что, в сущности говоря, итальянские вожаки театральных течений (и традиционалисты, и квази-традиционалисты, ставящие вопросы света в театре, вопросы актерской игры, вопросы взаимоотношения режиссеров и художников, режиссеров и драматургов, режиссеров и актеров и т. д.), все они должны сознаться, что острота основной проблемы в эти дни на сдвинутой оси. Какие-то маленькие лабора-

торийки, в которых пробуете то то, то другое, то третье. У одних выходит, у других не выходит. Одни объявляют крах актера, другие крах репертуара, третьи—крах художников и режиссеров. Но все эти вопросы оказываются сегодня выплеснутыми за борт. Это все явления такого порядка, которые идут мимо потребностей масс, которые требуют какого-то иного зрелища, утверждения каких-то новых театральных заданий, утверждения проблем массового действия и вопросов новой архитектуры в театре. Масса заявляет о своей основной потребности втекать громаднейшими волнами в грандиозные стадионы, могущие принять десятки тысяч людей. Папа эту потребность учел, а Муссолини нет, ~~нет~~ конечно, расчета строить ни театров, ни стадионов после того, как государство протянуло руку церкви. Вождь фашистов готов чередовать парады своих войск с католическими процессиями. Театров ему не нужно. Достаточно ему одного такого замечательного «режиссера», как папа.

Во Франции нет папы, нет религиозных шествий, во Франции религия выбыла из обихода, с ней никто не считается. Не в моде ханжи и богомазы, если заглянуть даже только в качестве туриста во французский быт. Но зато во Франции есть другой конкурент театру это—сама улица. Во Франции мастера изобразительных искусств как бы захватили те позиции, которые некогда занимали великие мастера итальянской живописи, итальянской скульптуры, итальянской архитектуры. Этим объясняется громаднейший наплыв любителей искусства в Париж, потому что здесь вы почти на каждой улице найдете следы какого-нибудь выдающегося мастера либо живописи, либо скульптуры, либо ваяния. Эти мастера давали и дают такую высокую продукцию, что искусство врывается в быт с поразительной настойчивостью, и вкус французского мещанина, помимо его воли, выше вкуса мещан других стран. Этот



вкус тренируется настолько упорно, настолько энергично, настолько последовательно и неотступно, что даже в самой паршивой лавчонке какой-нибудь маленькой улочки окраины Парижа вы найдете следы влияния изобразительного искусства. Влияние это очень интенсивно. Каждая вещь сработана с таким расчетом, чтобы она во что бы то ни стало приманила к себе покупателя. И на каждой такой вещице заметно отражение приемов той или иной школы замечательных живописцев: импрессионистов, прерафаэлитов, кубистов, сюрреалистов и просто реалистов. И не только на вещах лежат следы этого влияния. Следы эти вы найдете и на костюмах людей, и не только в районах, где дефилируют богачи, но даже и в рабочих кварталах.

На Place d'Italie или на Place Clichy вы встретите человека плохо одетого, в продранных штанах, в дырявом пиджачке, в жилете, на котором вместо пуговиц висят ниточки, но этот человек, если он каменщик, он придет на работу в шикарнейшем галстуке. Даже в рабочих кварталах при виде такого кокетливо повязанного галстука вам вспомнятся детали картин Э. Манэ, Сезанна и других мастеров живописи. Вы в памяти своей переберете ряд великолепных имен, настойчиво влиявших на вкусы Парижа и разных классов. Это влияние искусства на улицу чрезвычайно разительно. Вы почувствуете это сразу, когда, например, 14 июля улица показывает себя в веселом разгуле. Масса вытекает из всех щелей, все танцуют: дети, юноши и старики. Человеку, которому хочется улицы, хочется шарить глазами витрины магазинов, заваленных, наряду с полезными и прочными вещами обихода, искусными безделушками, которому доставляют радость кофейни, раскинутые вдоль панелей чуть ли не на каждом десятом шаге, — этому человеку не дано удовольствоваться прилизанным искусством сценических площадок, и если со сцен театров не кричит искусство равное тому, чем он дышит на ули-

цах, его калачом в театр не заманишь. Faites, балаганы, возникающие периодически то в том, то в другом районе, парижанину доставляют больше радости, чем то, что показывают ему директора театров. Когда какого-нибудь большого художника тянут на сценическую площадку директора театров или режиссеры — получается некоторый конфуз. Ни один из уважающих себя великих мастеров живописи, скульптуры или ваияния не хочет работать над тем материалом, который подсовывают ему драматурги второго сорта, или ему не захочется работать с режиссерами второго сорта, илиактерами третьего сорта, и, если все же соглашаются дать театру макет, они бросают туда объедки со своего роскошного стола. Они не заинтересовываются театром. Но в то же время какое-нибудь изделие из стекла (в этом отношении техника стоит сейчас во Франции на очень высокой степени совершенства) запечатлевается в глазу французского рабочего так же сильно, как у буржуа или самого отъявленного сноба из Нью-Йорка. Рабочий поражается тем, как здесь побеждена природа, а когда он приходит в театр — ему все кажется пресным, ничтожным.

От театра Бати и Жувэ он охотнее побежит в маленький театр бульвара, где в простом бесхитростном фарсе актер отражает ему некоторые элементы его собственного быта. Каждый монолог и диалог ему дорог здесь потому, что вчера еще на Пляс д'Итали он сам был до некоторой степени актером.

Любопытен обычай, когда сам рабочий сочиняет какую-нибудь песенку, сам печатает в дешевой типографии эту песенку, аккомпанемент для которой подобран хорошим гармонистом тоже рабочим, на барабане сидит тоже рабочий. В вечерний час этот автор-актер отправляется на одну из шумных площадей и здесь под аккомпанемент гармошки и барабана распевает свою песенку. Затем за-



ставляет всех, кто обступил его кольцом, эту песенку разучить, помогает пришедшим ее разучить и в восторге потом, когда, через некоторое время, все хором стройно распевают эту песенку по нотам, здесь за пару су публикой у него купленным.

Разве здесь не элемент уличного театра?

Зачем же он пойдет в театр, где ему не дают бьющих в глаза декораций, бьющих в глаза светом электрических ламп и цветом карусельного стекляруса, где нет того текста, который напомнил бы ему ежедневную его болтовню с племянницей, женой, соседом. Поэтому получается какой-то разрыв, разница между тем, что нужно снобу и рабочему, и между тем, что дает театр и что дает улица.

Мне вспоминается сейчас режиссер, некогда шумевший у нас своими парадоксальными книгами и статьями на тему о театре, Н. П. Евреинов. Вспоминаются его чудачества, его тоска по театрализации жизни. Мне кажется, ему свою мечту легко осуществить в таком городе, как Париж; там эта театрализация жизни легко осуществима. Ему только стоит вместе с рабочими пойти на Пляс д'Итали и там вместе с ними распевать ими сочиненные песенки и пробовать инсценировать их. Жаль только, он не захочет променять эмигрантского квартала Passy на рабочий район.

Вот первое, что бросается в глаза, когда в качестве туриста бродишь по Италии или по Франции. Вот первое, что поражает и что дает право утверждать, что театр в таких странах, как Италия и Франция, действительно не может процветать, не может сказать нового слова потому, что слишком уж много там театру опасных конкурентов.

Но вот, товарищи, когда, находясь в Италии или во Франции, переносишься мыслями к тому, что делается у нас, все карты мгновенно перетасовываются. Вспомни-

наются те любопытные эксперименты, которыми занимаются у нас в СССР. Они издали получают особые оттенки. Французы, итальянцы, голландцы, датчане, шведы, американцы, занятые вопросами театральной культуры, работающие над разрешением целого ряда театральных проблем, понятно — почему они так тянутся к нам в СССР и так жадно схватывают все то, что делаем мы. Они стремятся разгадать загадку: почему же так высоко стоит театр у нас в СССР. Дело в том, что эта их любознательность натывается на такие особенности нашей культуры, что понятно, почему они именно у нас хотят кой-что позаимствовать.

Тут невольно я должен буду вступить в маленькую дискуссию, когда я снова коснусь некоторых утверждений А. Гвоздева, сделанных им в «Жизни Искусства» в заметке «На западные темы». Он опирается на статистику немецкую и американскую. Мне хочется сказать ему, что он здесь эту весьма важную тему, с моей точки зрения, не додумывает, в рассуждениях своих как бы останавливается у самого опасного рифа.

Утверждение, что сейчас в международном масштабе, как говорится, драма сдает свои позиции обозрению, эстраде и кино, — кажется мне глубоко ошибочным.

Нельзя брать одни только цифры количества театров и зрелищ Берлина и Нью-Йорка и на основании того, что капиталистические города Америки и Запада порождают спрос на легкое развлечение, и удовлетворяются в первую очередь театрами эстрадного жанра, опереттой и обозрениями, — делать выводы о полном крахе драматического искусства.

Из поля наблюдения А. А. Гвоздева выпадает другая статистика, которую он, к сожалению, почему-то игнорирует. Но ее нельзя игнорировать, иначе анализ будет глубокоповерхностным.



«Художественная работа в клубах в СССР и в красных уголках продолжает интенсивно развиваться. По данным за один месяц 1927 года количество художественных кружков в клубах и в красных уголках составляет около 15 тысяч. Количество работавших в них кружковцев свыше 285 тысяч человек. За один этот месяц кружками было проведено свыше 33 тысяч постановок, на которых присутствовало свыше 7 миллионов посетителей».

Во Франции, тоже и в Германии, и в Америке стихийна улица. В отношении своих театральных потребностей масса без руля и без ветрил. Зритель, шатаясь, заблудился в трех соснах: faites, кино, театрик бульвара. Улица сама театр, зритель сам актер, не руководимые никакими мощными директивами никакой авторитетной организации не создают театра. Оттого во Франции под влиянием буржуазных мод неаполитичного искусства рабочий легко подпадает под удар разложения: на улице фокстрот, на faites карусель (традиционный балаган уже умер), в кафе коктейли, в варьете торг голыми телами.

Не в том наше (живущих в СССР) счастье, что с ростом количества драмкружков наша страна приобретет громадное количество актеров-любителей для наших клубных сцен и организованного зрителя-лицедея для наших массовых празднеств, а в том наше счастье, что с количественной и качественной проработкой нового по форме и крепкого своей идеологией материала на ниве нашей культурной работы возникает в массе то революционное творчество, о котором с такой страстностью говорил Ленин, и развиваются те возможности, которые заложены в массе и к дальнейшему развитию которых призывал К. Маркс, ставя это развитие одной из главных заповедей коммунизма.

Массе, являющейся главным двигателем в стремлении нашей страны догнать и перегнать передовые капиталистиче-

ские страны, необходимо то особое самочувствие, которое обретается не только в хорошо обставленном труде (социалистическая рационализация), но еще и в хорошо построенном отдыхе. А отдых в свою очередь обретается не в одном только сне, а еще и в том процессе «проветривания» мозгов, о котором так настойчиво говорят невропатологи, требуя нервно-болящему смеха, как лекарства.

Мы смотрим на участие массы в создании спектаклей вовсе не с той стороны, что вот мол нашего полку прибыло, вся страна превратилась в сплошную армию лицедеев. Театр становится плацдармом для формирования нового человека, театр помогает наладить новую тренировку людей. Для окончательного завоевания сил природы человеком нужна та гибкость новому человеку, которая легче дается в тренаже на театральном отдыхе, в клубах и их лабораториях, в играх на стадионах, в парадах наших революционных торжеств. Здесь, в боях на фронте культурной революции пышно расцветает творческая инициатива масс.

«Судьба театра решается у нас, а не на Западе». Для Гвоздева в этом утверждении заключена лишь «доля истины» и он считает несправедливым игнорировать то, что происходит в области театра «в странах с развитой техникой».

Нам же кажется невозможным делать какие бы то ни было в отношении драматического театра пессимистические выводы на основании западно-европейской и американской статистики, взятой без сопоставления ее со статистикой СССР при условии, что театральные эксперименты наши не только в области профессионального театра, но и в области так называемого самодеятельного театра оказывают громадное влияние и на Америку, и на европейский Запад, и даже на Восток.

Сейчас при стабилизации капиталистических устоев на Западе кажется нормальным, что большинство из 51 театра



Берлина занято под фарс, легкую комедию, оперетту, обозрения, а на долю серьезного драматического театра приходится крайне незначительное число театров, всего 10 в Берлине.

Но будет ли это так, когда капиталистические устои рухнут? Не будет.

Возможен ли у нас такой уклон экспериментаторства какой налицо у восхваляемого А. Гвоздевым Пискатора, который, «не боясь сближения театра с кино, не настаивает на безусловном первенстве актера в театре, считая, что современная техника тоже может играть роль актера (разрядка моя. В. М.).

Браво Пискатору, что он нашел в лице архитектора Вальтера Гропиуса талантливого сотрудника!

Браво Гвоздеву, что он повторяет за ними мысль о необходимости для театра наших дней тесного сотрудничества режиссера с архитектором-инженером! Но, чорт возьми, какую ахинею несет А. Гвоздев в следующем абзаце своей статьи «За рубежом»: «В прошлом столетии судьба театра зависела от объединения драматурга с актером. Сейчас же судьба театра передается в руки тех людей, которые сумеют найти переход от театра актерских переживаний к театру гигантских возможностей, которые раскрывает техника индустриальной эпохи». Как и в прошлом, так и в настоящем судьба театра всецело остается зависимой от объединения драматурга с актером.

Чем более будет развитой техника, чем шире по земному шару раскинется индустриализация, чем большим количеством машин будет охватываться круг работы человека, тем больше места будет завоевывать себе театр слова и движения (но непременно и того, и другого вместе), театр драмы (но непременно музыкальной) и высокой комедии, театр оперы... Но этот театр займет громадное количество сценических площадок тогда только, когда со-

циалистическая система сменит систему капиталистическую.

Гвоздев не потрудился сопоставить цифры количества театров и зрелищ Москвы с таковыми Берлина. Пусть он это сделает, и он увидит, что выкрики театралов Запада, пытающихся успокоить тревогу перечислением достоинств драматического театра не напрасны, и их рассуждения об «эстетике вечного сценического искусства» не абстрактны.

В отношении Германии А. Гвоздев должен был бы заняться не столько темой борьбы кино и театра, сколько углубленным анализом соревнования «*Bühnenvolksbund*'а» и «*Volksbühnenverein*'а», поскольку первый союз является органом христианских националистов южной Германии, а второй — социал-демократов Севера.

Если бы он углубился в раскрытие основной сущности того, ради каких целей обе организации стремятся овладеть демократическими слоями населения, ему стало бы понятным, почему масса немецкая предпочитает «задышаться от избытка развлекательного материала оперетт и обозрений» нежели задышаться от того искусства, которое фабрикуется в социал-демократических лабораториях культуреггерства, вряд ли чем отличающегося от искусства христианских националистов.

Но почему же (делаю скачок брошенной в сторону выше, но еще не аргументированной мысли), но почему же, повторяю, как и в прошлом, так и в настоящем столетии судьба театра всецело остается зависимой от объединения драматурга с актером. Но почему же и сегодня актер занимает в театре центральное место.

Актер и сегодня занимает в театре центральное место.

Потому что все сложнейшие вопросы театральной культуры наших дней стягиваются к одному важнейшему вопросу, а именно, вопросу о том: кто и каким образом интенсивно передает в зрительный зал ту волевою зарядку,



без которой не мыслится нам сегодня ни один состав зрительного зала, организуемый вовсе не для того, чтобы состоялся спектакль, как немая коммерческая фикция, а для того, чтобы на утро после спектакля с еще большей энергией была пущена в ход машина строительства.

Крепкому ходу нашему по пути социалистического строительства мешает та большая часть человечества, которая легко поддается таким порокам, как обломовщина, толстовское непротивление злу, бандитизм, алкоголизм, религиозный дурман, контр-революционное брюзжание...

Шутка сказать: по РСФСР насчитывается 36.805 религиозных объединений. Число религиозных общин по сравнению с 1922—23 гг. увеличилось приблизительно в два раза. Растут сектантские организации различных мастей: евангелические, христианские, баптистские, толстовские, адвентистские, духоборческие и т. п. Под их влиянием находится не меньше чем 1.700.000 человек молодежи.

Читайте изо дня в день газеты, и вы убедитесь: почти ежедневно, настойчиво, злобно деревенский кулак вонзает «нож в спину» коммуниста, селькора, представителя советской власти.

Если сопоставить эту действительность с тем что «проводит в жизнь» наш современный репертуар, мы должны признаться, что театр наш ох как еще оторван от жизни!

Мы отреклись уже в театре от аполитичности, мы умеем быстро и своевременно откликаться на важнейшие политические, хозяйственные и культурные события в стране (вредительская работа шахтинцев, борьба с демобилизационными настроениями, классовая борьба в деревне, борьба женщины за раскрепощение), но кто готов, чтобы дать зрителю театральных представлений ту зарядку, которая с нашей точки зрения является лучшим средством спасти большую часть граждан нашего Союза от ядовитых газов

церковников и деревенских кулаков или от упадочнических дурманов городской мелкой буржуазии?

Вопрос, на который есть ответ, если мы по-настоящему ждем от театра целебных средств на ниве культурной революции. Ответ этот—актер в союзе с драматургом.

Теперь, когда темп пятилетки тесно связывается с темпом культурной революции, мы не можем оставаться равнодушными к болезням той части человечества, которая мешает нам в нашем движении вперед на пути к социализму.

И не в том дело, что драматургия наша еще не подошла к таким темам, как борьба с антисемитизмом, алкоголизмом, сектантством, а в том, что, к сожалению, еще до сих пор не решен вопрос, каким образом с помощью театра можно одержать победу на культурном фронте и с антисемитизмом, и с алкоголизмом, и с сектантством, как, несомненно, контр-революционной силой.

Сектанты начинают нам мешать, пуская в ход тяжелую артиллерию агитации, они энергично загоняют в свой контр-революционный лагерь «колеблющихся», тех, кто скептически относится к окончательному штурму нами баррикад, которые из года в год воздвигают перед нами наши внешние и внутренние враги на пути нашем к социалистическому миру.

Нам нужно все это учесть, и тогда перед театром встанет во весь рост новая задача.

Тут оказываются холостыми заряды, которыми мы бабахали до сих пор: все эти диалоги и монологи а these, приемы сухой, а иногда очень глупой «агитации», выходы на сцены типовых схем с семафорами в руках: дернул стрелку вверх, понимай: у «красных» всегда одни достоинства, опустил стрелку вниз, понимай: у «белых» всегда одни недостатки.

А что вы скажете о тех «эпизодах» в так называемых революционных пьесах, где показывается, как «Европа



разлагается»? Не кажется ли вам, что успех этих эпизодов объясняется тем, что на этой теме происходит самый откровенный обход запретительных директив Главреперткома. Со сцены показывается «разложение». Этим показом драматурги и режиссеры намерены, видите ли, вызвать в зрительном зале отвлечение к происходящему на сцене, но зритель как раз, наоборот, он с восторгом, в упоении воспринимает «прелесть» показа, он с удовольствием смотрит на оголенных женщин, танцующих фокстрот, с удовольствием слушает джаз. А почему это так? Не потому ли, что в так называемых «положительных» эпизодах бродят по сцене скучнейшие резонеры, и в этих эпизодах зрителю не показывается ни одного лица, которое бы проникнуто было пафосом, соответствующим теме (социалистическое строительство и т. п.).

Перед театром новая задача.

Театр должен брать зрителя в такую обработку, чтобы в нем возникала и назревала в ходе спектакля крепчайшая воля к борьбе, такая, которая помогала бы ему преодолевать в себе обломовщину, маниловщину, ханжество, эротоманию, пессимизм.

Где же обрести зрителю, этому практическому работнику социалистического строительства, необходимый ему революционный размах, эту, по выражению т. Сталина, «живительную силу», которая должна нести массу в мир нового революционного творчества?

Где-то главным образом, но, конечно, еще и в театре.

И тут опять актер на первом месте, как главный проводник зарядки.

Но что надо сделать, чтобы зарядка была действенной, чтобы актеру легко было ее, эту зарядку, бросать в зрительный зал?

Прежде всего необходимо подкрепить те элементы спектакля, которые призваны бить преимущественно по эмоциям зрителя.

В условиях сегодняшней обстановки надо, между прочим, снять лозунг, который нами был когда-то провозглашен и который был так сильно профанирован твердолобой частью нашей театральной критики. Я говорю о лозунге: «Долой красоту на сцене». Когда мы начали строить на сцене конструкции взамен прежних декораций, мы выкрикнули: «Долой красоту!» Мы указывали, что красивые декорации рассчитаны на вкус зрителя-сноба, который являлся в театр для иных целей; для этого зрителя намалеванные декорации были обязательны.

Для современного зрителя, который выковал отношение свое к стилю в революционных боях, который явился хорошо подготовленным к тому, что элементы сценического действия крайне условны (а подготовку эту воспринимать спектакль как явление условного порядка он получил на театре «условном» [ТИМ или типа ТИМ] и на клубной сцене, там испытал он на себе воздействие сцены способами крайне примитивными) — для этого зрителя конструкции вполне убедительны.

Теперь, когда нам предстоит строить более сложный музыкальный спектакль в связи с тем, что вкус массового зрителя значительно вырос, не пора ли пересмотреть лозунг: «Долой красоту»? Постройка хорошей прочной конструкции (для игры актеров удобный прибор) не избавляет нас от необходимости строить ее красиво. Форд, выпуская хорошую прочную машину, также стремится к тому, чтобы она была красива, при чем природа этой красоты конечно иная, чем та, в среде которой возникали произведения художников «Мира искусства», например. Надо знать, что у Форда красота машины возникает как следствие удобства и прочности этой машины. Эстетика наших дней должна будет включить в свою область те нормы, которые выросли на почве иных общественных отношений. Искусство нашего времени иное, чем искусство



феодалное или буржуазное. Нужно точно знать, что такое красавица в нашем понимании, но избегать красавицы нецелесообразно. Красивое нам нужно теперь еще и потому, что обломовщина в нашем быту пустила быстро разрастающиеся корни. А когда еще большие корни пускает кулачество в деревне, когда насаждают на нашу молодежь сектанты, тогда мы должны сказать, что нужно всем так называемым культуртрегерам в области театральной культуры напрячь еще большие усилия, чтобы искусство наше заливало страну красотой.

Нам, современным драматургам, режиссерам и актерам, не должно быть безразлично, что сектанты пускают в ход агитационные пружины, взятые ими на прокат из арсенала искусств. Главк по делам искусств должен зарубить себе это на носу и вспоминать об этом всякий раз, когда вздумает урезать финпланы наших театров в части постановочных расходов.

У современного театра столько новых задач, а мы делаем так мало. Мы знаем, что общество борьбы с алкоголизмом готово мобилизовать грандиозные силы к тому, чтобы одержать на этом фронте победу, потому что оно знает, что если не одержать победы, то это будет грандиозный и совершенно непоправимый урон для нашей страны, оно знает, на какой почве крепнут корни антисимитизма и прочих мерзостей.

А в это время МХТ I ставит «Блокаду».

Под видимым благополучием этого спектакля сказывается внутренняя опустошенность.

В «Блокаде» по сцене проходит наша армия с красными знаменами, и сцена эта вызывает в зрительном зале аплодисменты. Хорошо, но... Бодрая музыка военного марша мне, зорко следящему из зрительного зала за развитием сценических событий, ничего не говорит, мне, зорко следящему за тем, что там на сцене подпочвенно бьется.

Когда я вижу, что на всех других частях спектакля (когда нет шествий Красной армии) лежит отпечаток большого скептицизма, неверия, чеховского упадочничества, когда режиссерские рычаги работают над стремлением вызвать в зрительном зале сентиментальную слезу и только — мне становится очевидным, что во МХТ I не умер еще театр предреволюционного сплина. В этом театре еще бродят бактерии той упадочнической интеллигенции, которую так великолепно осмелил в своих пьесах Чехов.

В трактовке таких революционных сюжетов, как «Блокада», «Огненный мост», «Гоп-ля, мы живем», совсем нет той зарядки, которая нужна современному зрительному залу. Показ событий из гражданской войны не вызывает в нас бодрости. И мы не удивились бы, если бы зрительный зал, по окончании спектакля, хором сказал: «Как хорошо, что прошло это тяжелое время».

Современный зрительный зал должен быть насыщен такой зарядкой, чтобы он знал, что нам предстоят еще бои, что еще не наступила пора подводить итоги, что мы не имеем еще права считать, что страшное гражданской войны — дело прошлое.

Нужно избирать и показывать со сцены такие темы, сюжеты и образы, чтобы трепетал в зрительном зале жизнерадостный подъем. Ни в театре, ни в кино наши режиссеры не добиваются этого. Вот «Новый Вавилон». Фильма эта так выстроена, что в одной части, где «разлагается буржуазия» у любителей порнографических картинок слюнки текут, но кадрам, где действуют коммунары, сопутствует туман, темнота, слякоть... Думаешь, а где же то, с чем родилась песнь Интернационала, где то бодрое восхищение и подъем в минуты выступления вождей коммуны и в дни неустанной работы борющихся за коммуно энтузиастов революции.



Хотя работы С. Эйзенштейна (этого первача в кино-маэстрии) сделаны значительно крепче, чем то, что показали нам Фэкссы, но и его «Октябрь» обнаружил ошибку в тех частях, где он не вкомпановал в фильм «звездного неба», ряда обозначений тем мечтаниям, которых в каждой революции так же много, как и крови.

С. Эйзенштейн не включил тему о «мечте», помогающей человечеству «предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни». И даже не страшен, так писал когда-то Писарев, «разлад между мечтой и действительностью, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, если только мечтающая личность внимательно вглядывается в жизнь, сравнивает свои наблюдения со своими воздушными замками» (у Ленина это теория, проверенная на практике).

Фильма С. Эйзенштейна внутренне сделана очень значительно, она сделана в высшей степени искренне, но при просмотре фильма овладевает нами досада: как это случилось, что автор фильма не включил в нее ряд кадров, где бы прошла эта тема о мечте революционера. Эта тема вскрыла бы элементы той героики, которые всегда в подлинных революционерах спаяны с элементами некоей революционной «романтики».

Я убежден, что это происходит потому, что работающие на театральном и кинематографическом фронтах совсем не хотят считаться с требованиями дня. В этот момент, показывая со сцены или на экране революцию, следует уж не очень-то или вернее совсем не напирать на показ стонущих женщин, рвущих на себе волосы, как это сделано, например, в «Новом Вавилоне». Ах, отчего так редко показываются, или совсем не показываются на фоне революционных боев люди с улыбками на лицах! Ни театр, ни экран совсем не знают такого вот революционера,

идущего на смерть с улыбкой на лице. Мы обращаем внимание, что нигде не изображен, ни в одной из революционных пьес, человек, в самую трудную минуту загорающийся огнем наивной почти детской радости, как Ленин, который в самую трудную минуту борьбы способен был улыбаться.

Вот этого нехватает. Этой улыбки не светится в пьесах, проводящих на 100% нашу идеологию. Становится скучно, а скептики начинают ворчать: «опять идеология».

Вот до чего мы дошли: орудие, которое было таким крепким в наших руках, мы понемногу начинаем выпускать из рук, благодаря ужасающей нашей бестактности.

Есть такая пьеса: «Гоп-ля, мы живем». Смотрите какое бодрое заглавие, но я не досидел до конца, я ушел из театра, не досмотрев трети спектакля. По сцене ходили и били себя в грудь психически-больные. А когда выходил коммунист, то в темных дебрях сценических эффектов Леонидандреевского толка мы с трудом могли разглядеть: где тут коммунист, где тут бандит. «Гоп-ля, мы живем» вычерчивалось только на экране. Спектакль же в целом «Гоп-ля, мы делаем прыжок назад», в царство образа Леонида Андреева, не принявшего революции.

Вот откуда этот вопль некоторых товарищей «довольно! давайте-ка хоть на время отойдем от этой так называемой идеологии, дайте немного музыки, света, что хотите, только ободрите же нас, чорт возьми, искусством вашим, чтобы мы набрались новых сил для предстоящих боев, довольно мрачных красок, довольно страшных картин!»

Нужно найти какую-то новую тональность. Но как ее найти, когда наша критика похваливает то Всеволода Иванова за его «Блокаду», то режиссуру в «Гоп-ля, мы живем».

Наряду с этим кажутся нам великолепными театры В. Маяковского и Н. Эрзмана, потому что в этих



театрах поэзия и сатирическая острота, ударяя в самое больное место нашего быта, не дают зрителю впадать в уныние.

Надо так перестроить театр, чтобы не голую тематику воспринимал зритель, а впитывал в себя изо дня в день революционную форму и через великолепную революционную форму вбирал бы в себя крепкое революционное содержание, блестящее своим многообразием и сложностью.

Но такая перестройка театра будет происходить в очень трудном и длительном процессе вместе с очень трудным и длительным процессом выкорчевывания мелкобуржуазной идеологии. Поэтому для нас вопрос о преобразении быта, например, стоит в тесной связи с вопросом внедрения театра в гущу быта.

Здесь для нас кажется особо верным путь, по которому движется Театр Рабочей Молодежи и, несмотря на то, что ТРАМ в техническом плане повторяет все приемы условного театра типа ТИМ, новым в его работах и особо ценным является то, что актер этого театра мыслит себя активной единицей общества, призванной напряженно и неустанно работать над выкорчевыванием мелкобуржуазной идеологии и над внедрением взамен ее идеологии социалистической.

---

# ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва. Тверская, 35

Ленинград. Социалистическая, 14

В. Всеволодский-Гернгросс — „История русского театра“. В двух томах в роскошных переплетах. . . Ц. 12 р.

Б. Папаригопуло — „Судьба актера“ (повесть из жизни артиста Мартынова).  
Ц. 1 р. 65 к.

Н. Радлова-Казанская — „Работа над речью“. . . . . Ц. 95 к.

Н. Петров — „13 уроков драмы“.  
Ц. 1 р. 20 к.

А. Кугель — „Профили театра“.  
Ц. 2 р. 10 к.

Л. Субботин — „Работа над пьесой и ролью“. . . . . Ц. 1 р.

Е. Беляев — „Администратор театра“  
Ц. 1 р. 35 к.

Ф. Каверин и А. Попов — „Спектакль на малой сцене“. . . . Ц. 60 к.

А. Бородин — „Как писать пьесу“.  
Ц. 65 к.

„Ленин и искусство“ — составил  
С. Дрейден . . . . . Ц. 90 к.



# ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва. Тверская, 35

Ленинград. Социалистическая, 14

---

„За ТРАМ“—составил И. Чичеров Ц. 90 к.

„Комсомол на фронте искусства“ . . . . .  
Ц. 1 р. 25 к.

„Массовое действо сценической игры“—  
под ред. Н. И. Подвойского . . Ц. 1 р. 75 к.

„Репертуарный указатель“—список запре-  
щенных и разрешенных к исполнению на  
сцене произведений. . . . . Ц. 1 р. 80 к.

**В. Серезников** — „Мастерство чтеца“.  
Теория и методика художественного чтения.  
Ц. 1 р. 35 к.

**Н. Равич и С. Кантор**—„Художественно-  
литературный сборник для клубов и эстрады“.  
Ц. 1 р. 50 к.

**В. Дасманов**—„Музыкальное и звуковое  
оформление пьесы“. Руководство для клубных  
работников. . . . . Ц. 60 к.

**В. Гусев, И. Чекин и И. Шток**—„Сбор-  
ник эстрадных материалов“ . . . . . Ц. 85 к.

„Эстрада“ (пути советской эстрады) под  
ред. С. Воскресенского и М. Падво. Ц. 30 к.

**Б. Алперс**—„Театр Революции“. Ц. 95 к.

**В. Юренева**—„Мои записки о китайском  
театре“ . . . . . Ц. 35 к.

# ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва. Тверская, 35

Ленинград. Социалистическая, 14

---

**Р. Сосенко**— „Как организовать работу клуба и красного уголка“. Ц. 75 к.

**В. Фролов**— „Как поставить кинолекционную работу в клубе“. Ц. 1 р. 40 к.

**Л. Лебединский**— „О пролетарской массовой песне“. . . . . Ц. 40 к.

**Н. Соболев**— „За кулисами провинциального театра“. . . . . Ц. 20 к.

**В. Марков и Н. Надеждин**— „Петрушечные представления“ — руководство. . . . . Ц. 50 к.

„Ленинградский Театр Рабочей Молодежи“. . . . . Ц. 20 к.

Итоги переквалификации эстрады— составил **Л. М. Бернштейн**. Ц. 20 к.

Программа курсов клубно-художественного актива. . . . . Ц. 20 к.

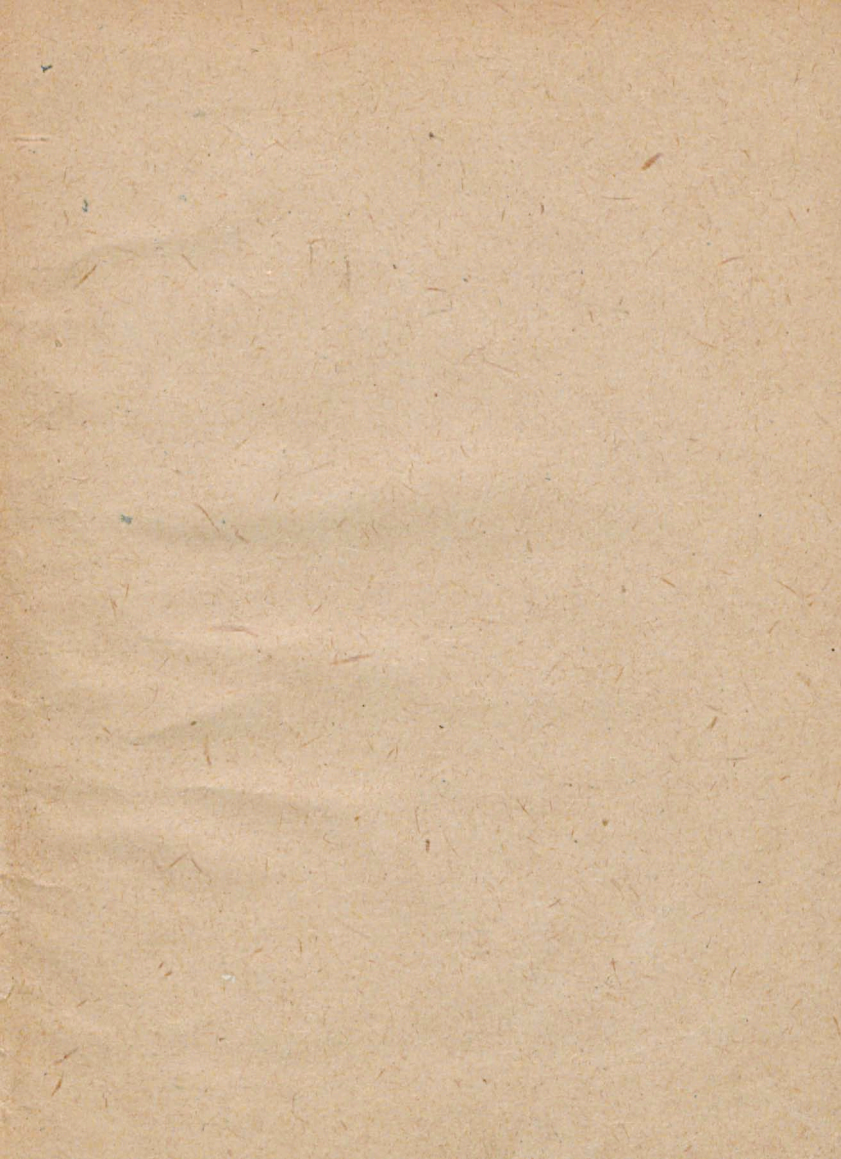
---

## ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва—магазин „СЦЕНА и ЭКРАН“, Тверская, 19  
Ленинград—маг. „СЦЕНА и ЭКРАН“, Пр. 25 Октября, 68





Цена 50 коп.

3025



---

**СКЛАД ИЗДАНИЙ:**

**ТЕАКИНОПЕЧАТЬ**

Москва, Страстная площадь, № 2/42  
Ленинград, Просп. 25 Октября, № 68